T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI
DOKTORA TEZİ

TÜRK ROMANINDA BİLİNÇDIŞI VE RÜYA

SEDA ÇETİN

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. YÜKSEL TOPALOĞLU

EDİRNE 2020

T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI
DOKTORA TEZİ

TÜRK ROMANINDA BİLİNÇDIŞI VE RÜYA

SEDA ÇETİN

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. YÜKSEL TOPALOĞLU

EDİRNE 2020

T.C.

TRAKYA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Türk Dili ve Edebiyatı

ANABİLİMDALI

DOKTORA TEZİ

Seda GETİN tarafından hazırlanan "Türk Romanında Bilinçaltı ve Rüya ....." Konulu **Doktora** Tez Sınavı, Trakya Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 33-6 maddeleri uyarınca 17.07.2020 günü saat 14.15 yapılmış olup, tezin *..... **OYBİRLİĞİ/~~OYÇOKLUĞU~~** ile karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ	KANAAT	İMZA
Prof. Dr. Yüksel TOPALOĞLU	Kabul Edilmesine	
Prof. Dr. Kamuran BOSTANCI	Kabul Edilmesine	
Doç. Dr. Recep FEDAKAR	Kabul Edilmesine	
Dr. Öğr. Üyesi Cumhur ÜN	Kabul Edilmesine	
Dr. Öğr. Üyesi Selda GÜRBÜZ UYGUR	Kabul Edilmesine	S. Uygur

* Jüri üyelerinin, tezle ilgili kanaat açıklaması kısmında "Kabul Edilmesine/Reddine" seçeneklerinden birini tercih etmeleri gerekir.

T.C.

TRAKYA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

DOĞRULUK BEYANI

Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında, tüm verilerin bilimsel ve akademik kurallar çerçevesinde elde edildiğini, kullanılan verilerde tahrifat yapılmadığını, tezin akademik ve etik kurallara uygun olarak yazıldığını, kullanılan tüm literatür bilgilerinin bilimsel normlara uygun bir şekilde kaynak gösterilerek ilgili tezde yer aldığını ve bu tezin tamamı ya da herhangi bir bölümünün daha önceden Trakya Üniversitesi ya da farklı bir üniversitede tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

28/07/2020
Seda ÇETİN



Tezin Adı **:** Türk Romanında Bilinçdışı ve Rüya
Hazırlayan **:** Seda Çetin

ÖZET

Bilinçdışı, insanın sergilediği davranışların arkasındaki görünmeyen nedenleri, arzu ve düşünceleri barındıran en önemli ve etkili zihinsel yapıdır. Rüyalar ise Freud'un 'bilinçdışına giden kral yolu' şeklinde ifade ettiği gibi bilinçdışının göstergelerinden biridir. Türk romanında bilinçdışı işleyişi ve rüya anlatısını ele almayı hedefleyen bu çalışma, Türk insanını yönlendiren içsel etkenlere psikanalitik bir yaklaşım sergileyen, eleştirel bir okuma örneğidir.

Çalışmanın birinci bölümünün birinci alt başlığında Lacan esas olmak üzere, Freud, Klein ve Kohut gibi psikanaliz kuramcılarının görüşlerine yer verildi. Birinci bölümde son olarak psikanaliz ve edebiyat ilişkisi ele alındı, psikanalitik yöntemin edebî eserdeki işlerliğinden bahsedildi. İkinci alt başlık ise rüyaya ayrılarak, Freud ve Jung'un rüyayla ilgili değerlendirmelerinden ve rüyanın edebiyat ve sanatla ilişkisinden bahsedildi. Bu bölümde ayrıca, rüyanın yöntem olarak kurmacayla bağlantısı üzerinde duruldu. İkinci bölümde, 1874-2014 yılları arasında yazılmış 49 roman rüyayla olan ilişkileri bakımından ele alındı. Üçüncü bölüm ise, sözü edilen romanların metinlerinde ve roman kişilerinde bilinçdışı işleyişinin tespit edilip değerlendirildiği bölümdür.

Anahtar Kelimeler: Türk romanı, Lacan, psikanalitik edebiyat eleştirisi, rüya, bilinçdışı.

The Name of the Thesis **:** Unconscious and Dream in Turkish Novel
Prepared by **:** Seda Çetin

ABSTRACT

Unconscious is the most important and effective mental construct that contains the unseen causes, desires and thoughts behind the behaviors of human beings. Dreams are one of the concrete signs of the unconscious, as Freud describes it as ‘the king's path to the unconscious’. This study, which aims to deal the unconscious functioning and dream narrative in the Turkish novel, is a critical reading example that shows a psychoanalytic approach to the internal factors that direct Turkish people.

In the first subtitle of the first chapter of the study, the opinions of psychoanalytic theorists such as Freud, Klein and Kohut were given. In the first chapter, the relationship between psychoanalysis and literature was discussed, and the functioning of the psychoanalytic method in the literary work was mentioned lastly. The second subtitle of the first chapter of the study was devoted to the dream, Freud and Jung's evaluations about the dream, and the relationship between the dream and literature and art were mentioned. This chapter also focused on the connection of the dream to fiction as a method. In the second chapter, 49 novels written between 1874 and 2014 were discussed in terms of their relationship with the dream. The third chapter is the determination and evaluation of the unconscious functioning of the mentioned novels in the texts and the fictitious characters.

Keywords: Turkish novel, Lacan, Psychoanalytic literary criticism, Dream, Unconscious.

ÖN SÖZ

Roman, Batılı bir tür olmasına karşın, bizde ilk örneklerinin verildiği yıllardan bugüne kadar Türk toplumunun düşün dünyasına, hayata bakışına dair çeşitli örnekleri barındıran bir araç olmuştur. Bu yönüyle sosyolojik, tarihsel, psikolojik vb. okumalara müsait olan roman, insanı siyasal-sosyal değişim ve dönüşümlerle dıştan, bilinçdışı fanteziler, gizli arzular ve baskılanmış düşüncelere odaklanmasıyla içten kuşatarak çok yönlü bir bakışla Türk insanının edebî düzlemdeki yansımalarını okura gösterir. Bu tezin amacı da bu sebeple Türk insanını, öncelikle içten kuşatan duygu ve düşünceleriyle, roman okumaları üzerinden tanımaya ve tanımlamaya çalışmak, gerektiğinde dış cepheye yönelerek bilinçdışını harekete geçiren toplumsal etmenleri de göz ardı etmemektir.

Türk toplumunun en küçük parçası olan bireyin iç dünyasını, bilinçdışındaki saklı duygu ve düşünceleri yorumlamaya çalışan bu çalışmada romanlar, psikanalitik okumaya tabi tutulmuşlardır. Bunun için eklektik bir yaklaşım esas alınmış, çeşitli araştırmacıların kuramları romanların incelenmesinde, birbirleriyle doğrudan ilişkili olmaları bakımından tercih edilmiştir. Tüm isimler arasında J. Lacan'ın kuramı ise roman incelemelerinde ağırlıklı yöntem olarak belirlenmiştir. Bunun yanında romanlardaki rüya anlatılarını değerlendirmede S. Freud'un rüya kuramıyla Carl G. Jung'un görüşleri temel alınmıştır.

Okur ve yazar odaklı psikanalitik incelemelere gönderme yapmakla beraber bu çalışma daha çok eser merkezli bir psikanalitik edebiyat incelemesidir. Dört bölümden oluşan çalışmanın birinci bölümü, roman incelemelerinde faydalanılacak olan psikanalitik çerçevenin oluşturulmasına ayrılmıştır. Freud, Lacan, Klein ve Kohut'un kuramlarının ele alındığı bu bölümün sonundaki 'Psikanaliz ve Edebiyat' başlıklı alt bölümde, psikanaliz-kurmaca ilişkisine yer verilmiştir. Bu bölümün ikinci en önemli alt başlığı ise rüya fenomenine ayrılmıştır. Rüya, öncelikle İslamiyet'te ve diğer semavi dinlerde ifade ettikleri bakımından ele alınmış, sonrasında psikanalitik kuram içinde rüyanın yeri ve öneminden, sözü edilen rüya kuramcılarına da yer verilmek suretiyle bahsedilmiştir. Sonrasında rüyanın sanat ve edebiyatla olan ilişkisi ele alınmış, kurmaca ve rüya ilişkisi, Türk edebiyatındaki ilk örnekler göz önünde

bulundurularak genel olarak değerlendirilmiştir. Son alt başlıkta ise psikanalitik edebiyat eleştirisi bağlamında rüyanın bir yöntem olarak işlerliği üzerinde durulmuştur. İkinci bölüm, 'Türk Romanında Rüya' adı altında, psikanalitik rüya kuramlarıyla gerçekleştirilmiş roman incelemelerinden oluşmaktadır. Psikanalitik okumaya tabi tutulan romanların tespitinde metin içinde rüya anlatısının bulunması ve/veya kurmaca-rüya bağlamında romanla sağlanan ortaklık esas alınmıştır. Bu doğrultuda 1874-2014 tarihleri arasında yayımlanmış 49 roman tespit edilip incelenmiştir. Üçüncü bölümde ise roman kişilerinde ve metin içindeki bilinçdışı işleyiş üzerinde Lacancı kuramın esas alındığı bir sınıflandırma ile değerlendirmelerde bulunulmuştur.

Çalışma sürecimde yardımları ve desteğinden istifade ettiğim değerli danışman hocam Prof. Dr. Yüksel TOPALOĞLU'na şükranlarımı sunarım. Lisans eğitimim boyunca ve sonrasında kıymetli fikirleriyle, bana yol gösterici olan sevgili hocam Prof. Dr. Alev Sınar UĞURLU'ya; değerli katkılarından dolayı Dr. Öğr. Üyesi Tuncay ÖZTÜRK'e, Arş. Gör. Barış Berhem ACAR'a ve arkadaşlarıma teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca bu zorlu yolda varlıklarından güç bulduğum, her koşulda yanımda olan canım aileme minnattarım. Son olarak doktora eğitim sürecimde, 2211 Yurtiçi Doktora Bursu kapsamında verdiği burs desteğiyle bu çalışmanın ortaya çıkmasını sağlayan TÜBİTAK'a teşekkür ederim.

Aralık 2019 Seda ÇETİN

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... **I**
ABSTRACT ..... **II**
ÖN SÖZ ..... **III**
GİRİŞ **8**

B İ R İ N C İ B Ö L Ü M

1. PSİKANALİTİK ÇERÇEVE **19**
1.1. FREUD'UN PSİKANALİTİK KURAMI **19**
1.1.1. Topoğrafik Yaklaşım 20
1.1.1.1. Bilinçdışı 20
1.1.1.1. Bilinçöncesi 25
1.1.1.2. Bilinç 26
1.1.2. Yapısal Yaklaşım 26
1.1.2.1. İd 26
1.1.2.2. Ego 27
1.1.2.3. Süperego 29
1.1.3. Evre Yaklaşımı 31
1.1.3.1. Oral Evre 31
1.1.3.2. Anal Evre 32
1.1.3.3. Fallik Evre 34
1.1.3.4. Gizil Evre 36
1.1.3.5. Genital Evre 36
1.1.4. Lacan ve Psikanaliz 36
1.1.4.1. Gerçek 37
1.1.4.1.1. a nesnesi (Arzu Nesnesi) 40
1.1.4.1.2. Jouissance 42
1.1.4.2. İmgesel 43
1.1.4.2.1. Ayna Evresi 45
1.1.4.3. Sembolik Düzen 46
1.1.4.3.1. Oidipus Kompleksi- Babanın Adı- Fallus 47
1.1.4.3.2. Öteki 52
1.1.4.3.3. Özne 58
1.1.4.3.4. Hakikat 61
1.1.4.3.5. Dil 63

1.1.4.3.5.1. Gösteren-Gösterilen 65
1.1.4.3.5.2. Metafor-Metonimi 70
1.1.4.4. Arzu 72
1.2.4.4.1. Fantazi 76
1.1.5. Psikanalitik Kuramın Diğer İsimleri 78
1.1.5.1. Melanie Klein 78
1.1.5.1.1. Paranoid-Şizoid Konum 78
1.1.5.1.2. Depresif Konum 80
1.1.5.2. Heinz Kohut 82
1.1.6. Psikanaliz ve Edebiyat 85
1.1.6.1. Sanat-Psikanaliz İlişkisi 85
1.1.6.2. Kurmaca-Psikanaliz İlişkisi 90
1.2. PSİKANALİZ VE RÜYA 95
1.2.1. Rüya 95
1.2.1.1. Semavi Dinlerde Rüya 97
1.2.1.1.1. İslamiyet'te Rüya 98
1.2.2. Psikanalizde Rüya 105
1.2.2.1. Freud'un Rüya Kuramı 106
1.2.2.1.1. Yoğunlaştırma 108
1.2.2.1.2. Yer Değiştirme 110
1.2.2.1.3. Temsil Edilebilirlik 110
1.2.2.1.4. İkincil Düzeltme 113
1.2.2.1.5. Gündüz Düşleri 115
1.2.2.2. Jung'un Rüya Kuramı 116
1.2.2.2.1. Ortak (Kolektif) Bilinçdışı 121
1.2.2.2.1.1. Arketipler 122
1.2.3. Edebiyat ve Rüya 130
1.2.3.1. Sanat-Rüya İlişkisi 130
1.2.3.2. Edebiyat-Rüya İlişkisi 134
1.2.3.2.1. Mit-Rüya Benzerliği 134
1.2.3.2.2. Masal-Rüya Benzerliği 136
1.2.3.2.3. Bir Tür Olarak Fantastik ve Rüya Benzerliği 139
1.2.3.2.4. Tekinsiz 141
1.2.3.3. Rüyanın Bir Teknik Olarak Kurmacada Yer Alma Biçimleri 145

1.2.3.4. Türk Edebiyatındaki İlk Rüya-Metinler 150

İ K İ N C İ B Ö L Ü M

2. TÜRK ROMANINDA RÜYA 156
2.1. KİŞİSEL BİLİNÇDIŞINDAN KAYNAKLANAN RÜYALAR **157**
2.1.1. Geçici Tatmin Sağlayan Fantazi Sahneleri/Gündüz Düşleri 200
2.1.2. Travmaları Tekrar Eden Rüyalar 216
2.2. KOLEKTİF BİLİNÇDIŞINDAN KAYNAKLANAN RÜYALAR 232
2.2.1. Kişiliği Yapılandıran/İrşad Edici Rüyalar 242
2.2.2. Tekinsiz Rüyalar 271
2.3. RÜYA-KURMACA DÖNÜŞÜMLERİ 287
2.3.1. Kurmacayı Rüyaya Yaklaştıran Düşsel Unsurlar 309
2.3.2. Metaforik Anlatılar 347
2.3.3. Modern Hâbnâmeler 382

Ü Ç Ü N C Ü B Ö L Ü M

3. RÜYA ANLATISINA SAHİP ROMANLARDA PSİKANALİTİK YANSIMALAR 398
3.1. LACANCI *GERÇEK*'İN PEŞİNDE KARAKTERLER 398
3.2. LACANCI İMGESEL'E HAPSOLMUŞ KARAKTERLER 413
3.2.1. Roman Karakterlerinde Ayna Evresi 443
3.2.2. İmgeselin Yansıma Aracı Olarak Ayna ve Eşbenlik 466
3.3. LACANCI SEMBOLİK'TE VAR OLAN/OLMAYA ÇALIŞAN KARAKTERLER 479
3.3.1. Roman Karakterlerinde İdeal ego/Ego İdeali ve Süperego 479
3.3.2. Arzulayan Özne Olarak Kurulan Benlik 503
3.3.2.1. Romanlarda *küçük a nesnesi* olarak Kadın 505
3.3.2.1.1. Arzu Dolayımlayan Ötekiler 525
3.3.2.2. Romanlarda *küçük a nesnesi* Olarak 'Şey'ler 533
3.3.3. Roman Karakterlerinde Simgesel *Fallus* Yanılsamaları 537
3.3.4. Hakikat'i Biçimlendiren Roman Karakterleri 549
SONUÇ 554
KAYNAKÇA 566
EK 584

GİRİŞ

Bilinçdışının keşfi insanın göründüğünden çok daha fazlası olduğunun bilimsel çevrelerce de kabulünü sağlayan en önemli keşiflerden biridir. Freud'dan bu yana yapılan tüm çalışmalar, bilinçdışını çeşitli yönleriyle tanımaya ve tanımlamaya yarar. Ancak Freud'dan önce bilinçdışının insanlık tarafından bilinmediğini iddia etmek mümkün değildir. Kendisinden önce kimi şairlerin bilinçdışını sezinlediklerini, bunu eserlerinde ifade ettiklerini bizzat Freud da belirtir. İslam mistisizmi için de bilinçdışı asırlardır farkında olunan bir kavramdır. Buna işaret eden en eski metin Kuran-ı Kerim'dir:

"GERÇEK ŞU Kİ, insanı yaratan Biziz ve onun iç-benliğinin ona ne fısıldadığını Biz biliriz: çünkü Biz ona şah damarından daha yakınız. [Ve böylece,] ne zaman [tabiatında mevcut] iki eğilim, sağdan soldan çatışarak karşı karşıya gelseler, insanın söylediği her şeyde yanıbaşında bir gözetleyici bulunur. (KÂF/ 16-18).[1]

Ayet-i kerimede ifade edilen insanı yönlendirici iki eğilim Freud'un, insanın temel gerçekliğinin haz ve gerçeklik ilkeleri arasında denge kurmak olduğu fikriyle benzeşir. Toplumsal yaşamı sekteye uğratan kabul edilmesi imkânsız arzu ve dürtülerin varlığına **iç-benlik** olarak işaret eden Kuran-ı Kerim'in yanı sıra Yunus Emre ve Mevlana, şairane duyuşlarla işaret ederler. Yunus Emre; "*Ben istedüm buldum anı ol ben isem yâ ben kanı/Seçemedüm andan beni bir kezden ol oldum ahî*"[2] diyerek iç benliğe (bilinçdışı) işaret ederken, Mesnevi-i Şerif'te yer alan 'ben ve benlik' kavramları da aynı hakikate gönderme yapar:

"Kendine gel, acele etme; önce, şu benliğinden, maddî varlıktan kurtul, yokluğa dal. Rûhânî duygudan doğ, baş kaldır ve mânâ âlemini ışıklandır. […]

---

[1] Muhammed Esed, *Kur'an Mesajı, Meal-Tefsir* (Çev.Cahit Koytak-Ahmet Ertürk), 5. Basım, İşaret Yay., İstanbul 2002, s.1062.

[2] Yunus Emre, *Dîvân-ı İlahiyat,* (Hz. Dr. Mustafa Tatcı), Birinci Basım, Kapı Yay., İstanbul 2012, s.301.

Böylece "Ben"den, benlikten kurtuldu da şimdi tam "Ben" oldu. Bu kedersiz "Ben"e, benliğe âferinler olsun".[3]

Freudcu kuramda, bilinçdışından kaynaklanan istek ve düşüncelerle iş gören idin yönlendirdiği benlik, verilen örneklerde maddi varlığı temsil eden benliğin karşılığıdır. Mevlana ruhani duyguyla bütünleşmek için benlikten kurtulmayı gerekli görürken Freud'un kuramında sağlıklı bir ego, ancak id ve süperegonun isteklerinin uzlaştırılmasıyla elde edilebilir. Mesnevî'de iç benlik/bilinçdışı, Jungcu kolektif bilinçdışını işaret edecek şekilde daha geniş bir anlamda da kullanılmıştır:

"Aziz dost! Sen, tek bir kişi değilsin; sen, bir âlemsin! Sen derin ve çok büyük bir denizsin! Ey insan-ı kâmil! O senin muazzam varlığın, belki dokuz yüz kattır; dibi, kıyısı olmayan bir denizdir. Yüzlerce âlem, o denizde garkolup gitmiştir".[4]

Mevlana'nın 'dokuz yüz katlı insan' metaforuyla ifade ettiğini düşündüğümüz kolektif bilinçdışı, tüm insanlıkla hatta bütün bir âlemle bütünleşmenin yoluna ermiş 'insan-ı kâmil' için geçerlidir. İslamiyet, insanın aşkın bir varlığa dönüşerek, tüm insanlıkla bütünleşip 'insan-ı kâmil' olmasının bir yolu olarak tasavvufu geliştirmiş, içsel arınmayla katlar arasında mükemmel birleşmeye doğru bir yükselişin olacağını belirtmiştir. Bu anlamda tasavvuf öğretisinin, insanın iç dünyasıyla ilgilenmiş olması, onu da Freud'la birlikte başlayıp gelişen psikanalize benzer bir tedavi süreci hâline getirir. Üstelik psikanalizde olduğu gibi tasavvuf öğretisinde de rüyalar, insanın içsel yolculuğundaki aksayan yönleri ve olumlu gelişmeleri yansıtan en önemli araçlardır. Dünya görüşlerinin farklılığı dışında iki öğretiyi ayıran en önemli fark; tasavvufta bastırılmış bilinçdışı istek ve düşüncelerden arınmanın esas olması, buna karşın psikanalizde bilinçdışının kontrol mekanizmaları olan id-ego ve süperego arasında sağlıklı bir ilişki ve etkileşimin gerekli görülmesidir. Çünkü psikanalizde bilinçdışından kaynaklanan istek ve düşünceleri fazla baskılamak ya da ortadan kaldırmaya çalışmak, sonu nevroz ve psikoza yol açan sinirsel hastalıklara sebep olmaktadır.

---

[3] Hz. Mevlâna, *Konularına Göre Açıklamalı Mesnevî Tercümesi* (Çev. Şefik Can), 14. Basım, Ötüken Yay., Ankara 2014, C.5-6, s.324.
[4] Hz. Mevlâna, *Mesnevi*, C.3-4, s.94.

İnsanı çeşitli yönleriyle yansıtmaları bakımından edebiyat ve psikanaliz ayna metaforunda birleşirler. Ayna her iki alan için de vazgeçilmez bir yaklaşım biçimidir. Stendhal'in realist bir bakış açısıyla edebiyata 'yol boyunca gezdirilen bir ayna'[5] olarak bakması, psikanalizin önemli kuramcılarından Lacan'ın öznenin gelişiminde ayrıcalıklı bir yeri olan 'ayna evresi'nden bahsetmesi ve bireyin toplumsallaşmasında 'ayna'nın hem gerçek hem mecazi olarak önemli bir yeri olması, aynayı insanın varoluşu için vazgeçilmez bir metafor hâline getirir. İnsanın iç ve dış yansımasının karşılığını bulduğu ayna, bu sebeple psikanaliz ve edebiyatı kaçınılmaz biçimde bütünleştirir. İki alan da bu yüzden Freud'dan bu yana sık sık etkileşim içinde olmuş, birinin malzemesi diğerini açıklamada iş görmüştür.

Psikanaliz ve edebiyat arasındaki daimî ilişkiden dolayı ortaya çıkan bir eleştiri yöntemi olan psikanalitik edebiyat eleştirisi, roman kişilerine, okura ve yazarın kendisine psikanalitik bulgular ışığında yaklaşmayı öngören bir yöntemdir. Yıllar içinde değişen bakış açılarıyla farklı eserler ortaya konmuşsa da psikanalitik eleştirinin her dönemde ufuk açıcı çalışmalarından biri Simon Lesser'in *Fiction and the Unconscious* (1957) isimli eseridir. Değerlendirmelerinde Freud'u merkeze alan çalışma, okur ve yazara odaklanarak kurmaca eserin bıraktığı etkiyi yorumlar. Buna göre kurmaca eser okurda dolaylı tatmin sağlayan bir araçtır. Bir öykünün veya romanın çekiciliği de bu sebeple farkındalık eşiğinin altında kavranan şeylere bağlıdır.[6] Lesser, kurmaca ve birincil düşünce süreçlerini birbirine benzer bularak, bu benzerliğin rüya ve sanat eseri arasındaki paralellikle arttığını ilave eder. Ona göre, rüya ve sanat arasındaki benzerlik arttıkça sanat eserindeki yaratıcılık da artacaktır. Lesser, yaratıcı faaliyetlerde bilinçdışı düşüncenin oynadığı rolün farkında olan kimi sanatçıların, bilinçte gerilemeye yol açacak alkol, uyuşturucu gibi maddeler kullanmasını bu sebebe bağlar.[7]

Psikanaliz ve edebiyatı birleştiren diğer çalışma Norman N. Holland'ın *The Dynamics of Literary Response* (1968) isimli eseridir. Edebî eserlerin okur ve yazar

---

[5] Edebiyatı ayna olarak görmek Stendhal'den önce de var olan bir yaklaşım tarzıdır. Öyle ki bu yaklaşım edebiyat kuramlarından Yansıtma Kuramı'nın ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Detaylı bilgi için bk. Berna Moran, "Yansıtma Kuramı I/Yansıtma Kuramı II", içinde *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 20. Baskı, İletişim Yay., İstanbul 2010, s.17-71.

[6] Simon O. Lesser, *Fiction and the Unconscious*, Vintage Books Press, Newyork 1962, s.9.

[7] Simon O. Lesser, *age.*, s.160-161.

düzleminde, insan zihniyle etkileşimini psikanalitik kuramın varsayımları aracılığıyla ortaya koymayı amaçlayan eser iki ana bölümden oluşur. İlk bölümde edebiyatın insan psikolojisi üzerinde yapmak istedikleri ile edebiyat ve psikanaliz arasındaki ilişki alt başlıklarda değerlendirilirken, sanat eserinin okura deneyim yaşatan bir tür illüzyon olduğu fikri üzerinde durulmuştur.[8] En gizli korkularımızı ve baskılanmış isteklerimizi anlamlı ve tutarlı metinlere dönüştüren edebiyat, bu sayede okura keyif verir. Baskılanmış bilinçdışı fantezileri rüyada olduğu gibi düzenleyip sunan edebiyat eseri, bu sebeple yazarının üslubu ve yaşam tarzıyla doğrudan ve yaygın bağlantılar içindedir.[9] Holland'a göre okurun bir eserden haz almak için ihtiyaç duyduğu şey okurun eseri içselleştirme kapasitesidir. Bu içselleştirme ise ancak bilinçdışı hareketlerin devreye girmesiyle mümkün olur. *The Dynamics of Literary Response'*un ikinci bölümü ise yazarın ortaya koymaya çalıştığı edebiyat modeli hakkında değerlendirmeler içerir. Holland'ın modeline göre edebiyat, halüsinasyonla egoyu aldatmaya dayanan bir oyun türüdür. Rahatsız edici yaşantının Freud'un 'fort-da' oyununda bahsettiği gibi tekrarla giderilmesi, rahatsız edici olanın ele geçirilmesi durumu edebiyatta da vardır. Buna göre keyif veren edebiyat eseri, rahatsızlığı –bir olaydan ya da yaşantıdan kaynaklanan değil, daha çok bir fantezinin yol açtığı rahatsızlık- hissetmemize izin verir ve onun üstesinden gelinmesini sağlar. [10]

Psikanalitik edebiyat eleştirisine katkı sağlayan eserlerden biri de Peter Brooks'un *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (1984) isimli çalışmasıdır. Brooks bu eserinde modern kurmaca örneklerini Freudcu psikanalitik kuramla aydınlatma yoluna gitmiştir. Psikanaliz ve edebiyatın karşılıklı etkileşimini olay örgüsü temelinde ele alan eser, daha önce incelenen iki eserden de bu bakış açısıyla ayrılır. Brooks'un yapmaya çalıştığı şey, yazar ve okuru psikanalitik yöntemlerle eser üzerinden yorumlamak değil, metnin kendisinde bulunan içsel enerji ve arzuyu, psikanalitik kuram aracılığıyla keşfetmektir.[11] Brooks bu amaçla, seçili edebî metinlerde tekrar, bastırma gibi temel psikanalitik kavramlarla metinsel

[8] Norman N. Holland, *The Dynamics of Literary Response*, W.W. Norton&Company Inc., Newyork, 1968, s.XV; 4.
[9] Norman N. Holland, *age.*, s.34.
[10] Norman N. Holland, *age.*, s.202.
[11] Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Harvard University Press, Massachusetts 1992, s.9.

enerjinin kaynağı olan arzuyu ve rüyayı çözümlemeye çalışır. Freud'un bir dedektif titizliğiyle rüyaları çözümlemesini örnek veren Brooks, rüyanın esas anlatıyı saklayan bir perde olması durumunu anlatıya uyarlayarak, kurmaca metnin rüya çözümler gibi çözümlenmesi hâlinde asıl öyküye ulaşılacağını, yer değiştirme ve yoğunlaştırma gibi işlemlerle örtülü olay örgüsünün ortaya çıkacağını belirtir.[12]

Edebiyat eserlerini Lacancı kuramı merkeze alarak değerlendiren pek çok çalışma da mevcuttur. Bunlardan biri Ehsan Azari'nin *Lacan and the Destiny of Literature*[13] (2008) isimli çalışmasıdır. Lacancı arzu kavramı etrafında şekillenmiş olan eser, sekiz bölümden oluşur. Azari bu bölümlerde çeşitli edebî metinleri, Lacancı kuramın *sinthome, jouissance* gibi kavramlarını temel kavram arzu çerçevesinde ele alarak değerlendirmelerde bulunmuştur.

Yabancı dildeki örnekleri çoğaltılabilecek psikanalitik edebiyat eleştirisi hakkında Türkçe yazılmış çalışmalar da mevcuttur. Bunlardan en önemlisi Oğuz Cebeci'nin *Psikanalitik Edebiyat Kuramı* (2003) isimli eseridir. Sekiz bölüme ayrılan eserde öncelikli konular, sanatçının oluşumu, yaratıcılık süreci ve sanat eserinin oluşumu ve işlevi gibi eseri var eden temel kısımlardan oluşur. Sanatçının ortaya çıkışını 'kurban fikri' kapsamında açıklayan Cebeci, tanrının evreni yaratırken bir parçasını kurban ettiği varsayımını sanatçıyla ilişkilendirir.[14] Sanatçıya bu doğrultudan bakıldığında, onun sanatsal yaratımda kendini toplumun faydasına kurban etmiş olduğu sonucuna varılır. Sanatçının kendini kurban etmesiyle ortaya koyduğu eseri ise başka bir açıdan okuru etkisi altına alır. Ortaya konan eserin gerçek sanıldığı bu durum/yanılsama, okurun bilinçaltından kaynaklanan, aynı zamanda büyü düşüncesinin temelini oluşturan bir inançla bağlantılıdır.[15] Sanat eserinin oluşumuna dair açıklayıcı kısımlardan sonra eser, Freud'un ve diğer araştırmacıların ortaya koyduğu rüya kuramlarını ele alır. Kitabın altıncı bölümünü oluşturan bu kısım, aynı zamanda çalışmanın temel sorunsalını oluşturur. Oğuz Cebeci'nin 'İkinci Baskıya Önsöz'de belirttiği üzere *Psikanalitik Edebiyat Kuramı,* rüya-edebî eser benzerliğinden yola çıkarak oluşturulmuş bir çalışmadır. Bu yüzden altıncı bölümde,

---

[12] Peter Brooks, *age.,* s.274.
[13] Ehsan Azari, *Lacan and the Destiny of Literature: Desire, Jouissance and the Synthome in Shakespeare, Donne, Joyce and Ashbery,* Continuum International Publishing Group, New York, 2008.
[14] Oğuz Cebeci, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, Birinci Baskı, İthaki Yay., İstanbul 2015, s.60.
[15] Oğuz Cebeci, *age.,* s.65.

çağdaş rüya yorum yöntemlerine yer verilmiş, klasik yorum yönteminin 'rüya görenin çağrışımlarını' zorunlu sayan anlayışından uzaklaşılarak, Kramer'in geliştirdiği 'rüya tercümesi' yöntemi okura sunulmuştur.[16] Yedi ve sekizinci bölümler ise sunulan rüya yöntemlerinin edebî eserler üzerinde uygulanması ve Türkiye'deki psikanalitik edebiyat eleştirisiyle ilgili değerlendirmeleri içerir.

Psikolojiyi ve edebiyatı tüm alt dallarıyla birlikte ele alan İsmet Emre'nin *Edebiyat ve Psikoloji*[17] (2005) isimli eseri de Türkçe kaynaklar arasında zikredilebilir. Üç ana bölümden oluşan eserin birinci bölümündeki alt başlıklar psikanalizin önde gelen isimleri; Freud, Alfred Adler, Jung ve Lacan etrafında oluşturulmuştur. Sözü edilen kuramcılardan sonra eser, psikolojinin ilgilendiği diğer alanlar olan, eğitim ve çocuk psikolojisiyle sosyal psikolojiyi tanıtmaya koyulur. İkinci bölüm edebiyatın çok yönlü bir şekilde ele alındığı bir bölümdür. 'Edebiyat ve Psikoloji' üst başlığıyla tanıtılan üçüncü bölümde ise ağırlıklı olarak psikanalitik kuramın malzemelerine yer verilmiş, dördüncü bölümde iki Türk romanı üzerinde tespit edilen 'bazı psikolojik dikkatler' okurla paylaşılmıştır.

Mutluhan İzmir'in *Lacancı Psikanaliz ve Karakter Çözümleme*[18] (2015) isimli eseri, Lacan'ın kuramı etrafında oluşturulmuş psikanalitik edebiyat eleştirisi örneği sunan bir eserdir. Başlıklar şeklinde ilerleyen eserde ilk iki başlık Freud ve Lacan'ın kuramlarını çeşitli yönlerden tanıtmayı amaçlar. Tanıtım kısmından sonraki tüm başlıklarda sanat ve edebiyatın çeşitli türleri ve sanat eserleri üzerinden Lacancı kuramın, İmgesel, Simgesel, Öteki, Gerçek gibi kavramlarının karakterler aracılığıyla yansıma biçimleri ele alınmıştır.

Türkçe yazılan örnekler arasında genel olarak psikanalitik edebiyatı yorumlayan çalışmalar olduğu kadar, daha dar bir çevrede eleştirel okumalar yapan eserler de kaleme alınmıştır. Haluk Sunat'ın *Boşluğa Açılan Kapı Ahmet Hamdi Tanpınar ve Yapıtlarına Psikanalitik Duyarlıklı Bir Bakış*[19] (2004) isimli eseri bu anlayışın başarılı örneklerinden biridir. Tanpınar'ı kapsamlı biçimde anlamaya odaklanmış olan çalışmasında Sunat, öncelikle Tanpınar'ın psikolojik çerçevesini

---

[16] Oğuz Cebeci, *age.,* s.9-10.
[17] İsmet Emre, *Edebiyat ve Psikoloji*, 2. Basım, Anı Yayıncılık, Ankara 2006.
[18] Mutluhan İzmir, *Lacancı Psikanaliz ve Karakter Çözümleme,* 1. Baskı, İmge Kitabevi, Ankara 2015.
[19] Haluk Sunat, *Boşluğa Açılan Kapı Ahmet Hamdi Tanpınar ve Yapıtlarına Psikanalitik Duyarlıklı Bir Bakış,* Birinci Basım, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2004.

oluşturmaya girişir. Bunun için yazarın geride kalan mektup, deneme vb. yazın ürünleri, fotoğraflar ve Tanpınar'ın kişiliğinde büyük etkisinin olduğunu bildiğimiz Yahya Kemal üzerinde analitik incelemeler yapar. Çalışmanın üçüncü ve dördüncü bölümleri ise karakter çözümlemesinin bir uzantısı olarak, Tanpınar'ın ürettiği edebiyat ürünlerine psikanalitik bir yaklaşımla eleştirel okumalar içerir.

Orhan Koçak'ın *Tehlikeli Dönüşler*[20] (2017) isimli eseri de sınırları belirli bir alanda kapsamlı eleştirel okumalar yapan bir çalışmadır. Koçak bu eserinde Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam*'ı ile Ayhan Geçgin'in *Kenarda'sı* başta olmak üzere diğer edebî metinlerini karşılaştırmalı olarak ele alır. Koçak'ın sözü edilen eserlere yönelik eleştirel okumalarında yararlandığı temel kaynak Lacan'ın kuramıdır. Ancak çok yönlü bir çalışma olan *Tehlikeli Dönüşler*, Lacan dışında felsefi ve ideolojik tartışmalara imkân veren Lukács, Bloch, Deleuze'nin de aralarında bulunduğu pek çok araştırmacının çalışmalarından da yararlanmıştır. Nurdan Gürbilek ise *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*[21] (2004) isimli eserinde Tanzimat'tan bu yana süregelen roman deneyimimizi, psikanalitik eleştiri ve kültürel kimlik kavramı etrafında tartışır. Harold Bloom'un *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* isimli eserinin *Kör Ayna Kayıp Şark*'ta temel kaynağı oluşturması, tüm psikanalitik okumaların 'endişe' kavramı etrafında şekillenmesini sağlar. Endişe ise Gürbilek'te, kendine yönelik bir arayıştan kaynaklanan 'olamamışlığın' romanlardaki çeşitli görünümlerine gönderme yapan bir kavram olarak kullanılmıştır.

Psikanaliz ve edebiyatı farklı bakış açılarından ele alan tezler de mevcuttur. Çok sayıda yüksek lisans ve doktora tezleri arasından en dikkate değer olanı Seda Arıkan'ın yayımlanmış doktora tezi, *Lacancı Psikanalitik Yöntem Işığında Iris Murdoch'un Romanları*[22] (2013) isimli çalışmasıdır. Arıkan'ın tüm psikanalitik öğretiyi genel hatlarıyla ele aldığı, Lacan'ın kuramı için ise başlı başına bir bölüm oluşturduğu tezi dört bölümden oluşur. İlk iki bölümde psikanalizin öncülerinin ve Lacan'ın kuramının açıklanmasının ardından üçüncü bölümde yazar Iris Murdoch ele alınmış, onun 'etik ve estetik anlayışında' psikanalizin yerinden bahsedilmiştir.

---

[20] Orhan Koçak, *Tehlikeli Dönüşler*, Birinci Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2017.
[21] Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe,* 3. Basım, Metis Yay., İstanbul 2010.
[22] Seda Arıkan, *Lacancı Psikanalitik Yöntem Işığında Iris Murdoch'un Romanları,* Çizgi Kitabevi, Konya 2014.

Dördüncü bölüm ise Lacancı kuramda temel alanlar olan Gerçek, İmgesel, Sembolik'e göre bölümlenmiş alt başlıklarda yazarın eserleri irdelenmiştir.

Bilinçdışının vazgeçilmez yansıma alanı olan rüyalar ise Türkçe tezlerde değişik açılardan ele alınmıştır. Bu çalışmalardan Yeni Türk edebiyatını doğrudan ilgilendirmeleri bakımından Özlem Sönmez Yazıcı'nın, *Rüyanın Aynasında Roman: Şairin Romanı ve Rüya Yapısalcı Bir Yaklaşım*[23] (2013) ve Seher Akkaya'nın *Birbirinin Ötekisi: Rüya ve Edebiyat Gerçek Yaşamda ve Edebiyatta Kronotop Olarak Rüya*[24] (2012) isimli yüksek lisans tezleri dikkati çeker. Murathan Mungan'ın *Şairin Romanı* isimli eserini merkeze alan Özlem Sönmez Yazıcı'nın çalışması, yapısalcılığın önemli isimleri Gérard Genette, Mikhail Bakhtin ve Tzvetan Todorov'un ortaya koydukları kuramlarla Freud'un rüya teorisini ele alarak, romandaki rüya-metinlerin çözümlemelerini yapar. Seher Akkaya ise, Bakhtin'in kronotop kavramını irdeleyerek rüyanın sanat ve edebiyattaki önemine değinir. Tezde incelenen metinler ise *Binbir Gece Masalları, Yaban Çilekleri* filmi ve *Puslu Kıtalar Atlası* şeklinde belirlenmiştir.

Rüya, doktora tezlerinde ise daha geniş bir alanı içine alacak şekilde araştırılıp incelenmiştir. Bu çalışmalardan ilki Mehmet Surur Çelepi'nin *Türk Halk Kültüründe Rüya*[25] (2012) isimli doktora tezidir. Kitap olarak da yayımlanmış çalışmanın kapsamı; mitoloji, destan, halk hikâyesi, masal ve efsane metinleri olarak belirlenmiş, bu türlerle ilgili yapılan yoğun okumalar neticesinde 433 rüya tespit edilmiştir. Söz konusu sözlü edebiyat ürünlerindeki rüyalar, yer aldıkları metinler içindeki işlevlerine göre sınıflandırılmıştır. İkinci çalışma Erdem Sarıkaya'nın *Eski Türk Edebiyatında Rüya: Başlangıçtan XV. Asra Kadar*[26] (2014) isimli doktora tezidir. Çalışmada, incelemeye tabi tutulan divanlar ve mesnevilerdeki rüyaların motif yapısı ve masallarla ilgisi üzerinde durulmuş; bunun yanında rüyalara edebî, kültürel ve dinî açıdan yaklaşılmıştır. Çeşitli sınıflandırmalar altında irdelenen rüya malzemesi aynı

---

[23] Özlem Sönmez Yazıcı, *Rüyanın Aynasında Roman: Şairin Romanı ve Rüya Yapısalcı Bir Yaklaşım,* (Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2013.

[24] Seher Akkaya, *Birbirinin Ötekisi: Rüya ve Edebiyat Gerçek Yaşamda ve Edebiyatta Kronotop Olarak Rüya,* (Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2012.

[25] Mehmet Surur Çelepi, *Türk Halk Kültüründe Rüya*, (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmış Doktora Tezi), Muğla 2012.

[26] Erdem Sarıkaya, *Eski Türk Edebiyatında Rüya: Başlangıçtan XV. Asra Kadar,* (İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmış Doktora Tezi), İstanbul 2014.

zamanda metinde rüyaların tabir edilip edilmemesine göre de değerlendirilmiş, bunun için detaylı bir çalışma yapılmıştır.

İncelenen tüm tezler ve çalışmalar Yeni Türk edebiyatında ortaya çıkmış olan bir eksikliğe işaret etmektedir. Yüksek lisans seviyesindeki kimi tezler yazar ve eserin oldukça sınırlı tutulduğu malzemeler üzerinde psikanalitik okumalar gerçekleştirmişse de doktora düzeyinde ve özellikle dil-bilinçdışı ilişkisini ortaya koyan Lacancı kuramın merkezde olduğu bir okuma gerçekleşmemiştir. Bununla birlikte rüya, Halk edebiyatı ve Eski Türk edebiyatı metinlerinde yansıma şekilleriyle ele alınmış, ancak Yeni Türk edebiyatı çerçevesinde kapsamlı bir okuma henüz gerçekleşmemiştir. Dahası rüyanın kurmacaya, alt anlatı ve postmodernist unsur olması bakımından yaptığı katkılar göz ardı edilmiştir. Bu tez çalışması, alanda meydana gelmiş olan eksikliğin giderilmesi için rüyaları merkeze almakta, rüya malzemesinin Tanzimat'tan bu yana kaleme alınmış Türk romanlarında işleniş biçimlerini incelemeyi amaçlamaktadır. Bu esnada ortaya çıkan malzemeyi yorumlayabilmek için, bilinçdışının türlü yansımalarını sunan Freudcu ve Jungcu rüya kuramlarıyla, Lacan ve onun kuramıyla çelişmeyen Sigmund Freud, Melanie Klein ve Heinz Kohut'un çalışmaları doğrultusunda bir psikanalitik okuma hedeflenmektedir. Tüm okumalar, Türk romanında yazarların insan doğasını anlama ve anlamlandırma şekillerini ve rüyanın, hem bu anlamlandırma sürecine hem de kurmacaya olan katkılarını ortaya koyacağı için ayrıca önemlidir.

KISALTMALAR

A.A.	Aylak Adam
age.	Adı geçen eser
A.H.	A'mâk-ı Hayâl
agm.	Adı geçen makale
A.M.	Aşk-ı Memnu
A.O.	Anayurt Oteli
B.E.	Bab-ı Esrar
B.G.Y.K.İ.	Bir Günlük Yerim Kaldı İster misiniz?
B.K.	Beyaz Kale
bk.	Bakınız
B.K.U.	Belleğin Kış Uykusu
B.O.K.R.	Baba Oğul ve Kutsal Roman
B.S.A.	Beş Sevim Apartmanı Rüya Tabirli Cinperi Yalanları
C.	Cilt
Ç.D.	Çıkrıklar Durunca
Çev.	Çeviren
D.A.	Dünya Ağrısı
D.İ.G.	Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş?
E.R.	Elyazması Rüyalar
F.B.B.	Fahim Bey ve Biz
F.İ.G.	Fikrimin İnce Gülü
F.Ş.	Ferdi ve Şürekâsı
G.	Gölgesizler
Gös. yer	Gösterilen yer
H.	Hiçbiryer
Haz.	Hazırlayan
H.A.	Hüsn ü Aşk
İ.Y.S.	İki Yeşil Susamuru Anneleri, Babaları, Sevgilileri ve Diğerleri
K.	Kılavuz

K.Ç.	Korsan Çıkmazı
K.Ö.	Kedi ve Ölüm
K.G.	Karanlığın Günü
K.K.	Kara Kitap
M.B.	Mahur Beste
M.N.K.	Matmazel Noraliya'nın Koltuğu
N.B.S.N.B.N.	Ne Bir Ses… Ne Bir Nefes…
Ö.Y.	Ölüler Yaşıyorlar mı?
P.K.A.	Puslu Kıtalar Atlası
R.T.	Rüyada Terakki ve Medeniyet-i İslamiyeyi Rüyet
s.	Sayfalar
S.A.E.	Saatleri Ayarlama Enstitüsü
S.A.Ö.	Sevgili Arsız Ölüm
S.H.T.	Salkım Hanım'ın Taneleri
Ş.R.	Şairin Romanı
T.O.	Tehlikeli Oyunlar
T.R.	Tatlı Rüyalar
vb.	Ve benzerleri
vd.	Ve diğerleri
Ü.Y.S.	Üç Yirmi Dört Saat
Y.	Yıl
Z.	Zehra

B İ R İ N C İ B Ö L Ü M

1. PSİKANALİTİK ÇERÇEVE

1.1. FREUD'UN PSİKANALİTİK KURAMI

1856-1939 yılları arasında o zamanlar Avusturya-Macaristan İmparatorluğu sınırları içinde kalan Viyana'da yaşamış olan Sigmund Freud, kendisine gelene kadar bir bilim olarak görülmeyen psikolojiyi bugün geldiği noktaya taşıyan isimdir. Yaptığı yayınlarla ve tedavi ettiği hastalarla adını duyurmaya başlayan Freud'un en fazla ses getiren eseri *Düşlerin Yorumu*[27] (1900) olur. Bu çalışmasıyla o zamana kadar bilim meclislerinden küçümsenerek kovulmuş rüyayı yeniden pozitif bilimlerin içine yerleştirmeyi başarmış, tüm bakışları bu gizemli anlatıya çevirmiştir.

Düşlerin Yorumu'yla gelen bir diğer yenilik bilinçdışı kavramıdır. Kendisine gelene kadar çeşitli düşünürlerin ve dâhi şairlerin eserlerinde bilinçdışından bahsettiği bilinse de bilinçdışını bir kavram olarak sunan ilk isim Freud'dur. O, rüyaların oluşumundaki karmaşanın ve rüya oluşturma yöntemlerinin bilinçdışı denen bir alandan beslendiğini söyleyerek burada ilk kez bilinçdışının tanımını yapmış olur.

Freud'un kuramında pek çok zihinsel yaklaşım modeli vardır. Aşağıda izah edilecek olan bu yaklaşımlar Freud'un hayatı boyunca kuramını yenilemeye ve geliştirmeye devam ettiğinin göstergeleridir. Bu yaklaşımlar kendi içlerinde tutarlı ve her biri insan zihninin başka bir boyutuna ışık tutan kavramlardır.

[27] S. Freud, *Düşlerin Yorumu I*, (Çev.Emre Kapkın), Altıncı Basım, Payel Yay., İstanbul 2015; *Düşlerin Yorumu II*, (Çev. Emre Kapkın), Beşinci Basım, Payel Yay., İstanbul 2014.

1.1.1. Topoğrafik Yaklaşım

1.1.1.1. Bilinçdışı

20. yüzyılın en önemli keşiflerinden olan 'bilinçdışı' insanın, bilinenin aksine çok daha karmaşık ve anlaşılması zor bir varlık olduğunu ispatlayan bir sistemdir. Ruhsal olayların açıklanmasında nörolojik süreçlerin yetersiz kalması üzerine Freud tarafından geliştirilen bilinçdışı, onun 1895'ten sonraki çalışmalarında[28] dile getirilmiştir. Terim genel anlamıyla belirli bir zamanda bilinç alanında bulunmayan ve bastırma mekanizması tarafından bilinçöncesi-bilinç sistemine erişmeye izin verilmeyen bastırılmış içerikleri kapsamaktadır. Savunma mekanizmaları[29] tarafından bilinçdışında tutulan içerikler ise Freud'a göre içgüdüler ve doğal dürtüler, çocukluk anıları gibi bilinçli yaşamı zora sokabilecek oluşumlardır.[30]

Freud'un topoğrafik yaklaşımının bir bölgesi olan bilinçdışı; temel olarak bastırılan ve bu nedenle bilinmeyen duygu ve düşüncelerden oluşur. Burada bastırılmış olarak bulunan malzeme ise savunma sistemlerinin zayıflaması, dürtülerdeki artış ya da terapist etkisi gibi müdahaleler olmaksızın bilince sızamaz. Freud'un, topoğrafik yaklaşımın daha iyi kavranması üzerine geliştirdiği aşağıda alıntılanan metaforu, bilinçdışı verilerin bilince çıkması hususunda ne kadar titiz davranıldığının da bir göstergesidir:

"[B]ilinçdışı sistemi içinde zihinsel itkilerin tıpkı ayrı bireyler gibi birbirlerini sıkıştırdığı geniş bir giriş holüyle karşılaştıralım. Bu giriş holüne bitişik olarak, içinde bilincin de bulunduğu, ikinci, daha dar bir oda –bir tür misafir odası- vardır. Ama bu iki oda arasındaki eşikte bir bekçi görevini yerine getirir: değişik zihinsel itkileri inceler, bir sansürcü gibi davranır ve onlardan hoşlanmazsa misafir odasına girmesine izin vermez. (...) Bilinçdışının giriş holündeki itkiler diğer odadaki

[28] Freud'un bilinçdışı terimini, ilk kez 1895'te yayımladığı 'Bn. Emmy' isimli olgu raporunda kullandığı görülür. Bundan sonra terim, 1900'de *Rüyaların Yorumu*, 1912'de 'Psikanalizde Bilinçdışı Üzerine Bir Not' ve nihayet bu konudaki en kapsamlı makalesi olan 1915'te yayımlanan 'Bilinçdışı'nda açıklanmıştır.

[29] Savunma mekanizmaları (sansürcüler), bilinç alanına ulaştığında bireyin yaşamını zora sokacak kimi anıların, dürtülerin ve toplumun kabul edemeyeceği cinsel arzuların bilinçdışında tutulmasını veya bu isteklerin şekil değiştirilerek dolaylı yoldan tatminini sağlayan araçlardır.

[30] Bilinçdışı ile ilgili olarak ayrıntılı bilgi için bk. J. Laplanche, -J.B. Pontalis, *The Language of Psychoanalysis* (İngilizceye çeviren: Donald Nicholson-Smith), The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, London 1973, s. 473-476.

bilincin gözünden uzaktadırlar; başlangıçta bilinçdışı kalmalıdırlar. Eğer eşiğe doğru yollarını zorlamış, bekçi tarafından geri çevrilmişlerse bilinç için uygun değildirler, biz onlardan bastırılmış *diye söz ederiz."*[31]

Bilinçdışının bilinçli yaşam üzerindeki gözle görülür etkileri Freud'a göre nevroz, psikoz gibi kolaylıkla açıklanamayan rahatsızlıkların oluşumunda olduğu kadar dil sürçmeleri, yazım yanlışları, rüyalar ve esprilerde de kendini gösterir. Ancak bu sayılanların hepsinin içinde aslan payı rüyalara aittir. Çünkü rüyalar Freud için *"aklın bilinçdışı etkinliklerine götüren bir kral yoludur."*[32] Bilince çıkmasının hoş karşılanmadığı kimi rahatsız edici duygu ve düşünceleri bilinçdışında tutmakla görevli savunma mekanizmalarının denetiminin zayıflaması, rüyalarda bilinçdışına dair daha çok malzemeyi tanımamıza neden olur. Bununla birlikte bilinçdışı, bilince kabul edilmeyen duygu ve düşüncelerin saklandığı bir depo değildir. Aksine o gelişmeye ve değişmeye açık, bilinç ve bilinçöncesiyle daima iletişim hâlinde olan bir yapıdır.[33]

Ruhsal yaşamın merkezi olan bilinçdışı kapsayıcılık bakımından hem bilinci hem de bilinçöncesini içine alır. Bilinçli olan her duygu ve düşüncenin bilinçdışı bir ön evresinin olması onu bir insanın asıl ruhsal gerçekliği yapar. Freud'a göre zihin bir buz dağına benziyorsa bilinç buz dağının görünen kısmıdır; bilinçdışı ise buz dağının görünmeyen kısmı gibidir ve büyük çoğunluğu gizlidir. Freud'un yapısal kuramının bir unsuru olan **id**in tamamının bilinçdışında yer alması, **ego** ve **süperego**nun ise kısmen bilinçdışı, bilinç ve bilinçöncesi unsurlar arasında pay edilmesi bilinçdışının zihinsel yaşamda oynadığı etkin rolü gösterir.

Çalışmamızın esasını oluşturan bilinçdışı kavramına, kavramın geliştiricisi olan Freud dışında diğer psikanalistler de kendi kuramlarında yer verirler. Bunlardan biri olan Jung'un bilinçdışı tanımı esas itibariyle Freud'un tanımıyla örtüşür. *"Bilinçli olmayan yani Ben*[34]*le algılanabilir şekilde bir ilişkisi bulunmayan bütün psişik*

---

[31] S. Freud, *Ruhçözümlemesine Giriş Konferansları*, (Çev. Dr. Emre Kapkın-Ayşen Kapkın),1. Basım, Payel Yay., İstanbul 1998, s.295-296.
[32] S. Freud, *Düşlerin Yorumu II*, s.324.
[33] S. Freud, *Metapsikoloji*, (Çev. Dr. Emre Kapkın-Ayşen Tekşen Kapkın), İkinci Basım, Payel Yay., İstanbul 2013, s.189.
[34] Jung'da *Ben*, bilinç alanının merkezini oluşturan, sürekliliği ve kimliği olan fikirler kompleksini karşılamaktadır. Bu hâliyle Freud'un bilinç ve ego terimlerini kapsayıcı niteliktedir. Ayrıntılı bilgi için bk. Jung, *Analitik Psikoloji Sözlüğü*, (Çev. Nur Nirven), Birinci Basım, Pinhan Yay., İstanbul 2016, s.13.

içerikleri veya süreçler",[35] Jung'a göre bilinçdışının kapsamındadır. Bilinçdışının hangi içerikleri kapsadığını belirlemek ona göre imkânsızdır. Ancak enerji değerini kaybeden bilinç içeriklerinin 'unutma' süreci sayesinde bilinçdışı hâle gelebildikleri Jung'un deneyimlerine dayanarak saptadığı bir durumdur. Bu içeriklerin zamanla kaybolmadan varlığını sürdürdüğü ve zaman zaman rüyalar, hipnoz ve kriptomnezi[36] aracılığıyla kendini gösterdiği görülür.

Bilinçdışının özelliklerinden bahseden Jung onu, bilinçle kıyas hâlinde açıklayarak iki unsurun da analoji yoluyla aydınlatılmasını sağlar. Bilinç Jung'a göre, yoğunlaşan ve merkezileşen özelliğiyle bir anlık ve kendi çevresine odaklanmış bir sistemdir. Bilinçdışında ise böyle bir yoğunluk ve merkezileşmenin olmaması onun içyapısına derece derece ulaşmamızı sağlar. Öyle ki bu derecelenme sonunda bilinçdışını, ataların yaşamına kadar uzanan zaman bakımından sonsuz bir derinliğe kavuşturur. Böylesi muazzam bir yapının kişileşmesi hâlinde olacakları ise Jung şu sözlerle ifade eder: *"Şimdiki anın İsa'dan binlerce yüzyıl önceki bir insandan hiçbir farkı olmazdı onun için; yüzyıllık düşleri görür, ölçüsüz deneyiminin yardımıyla tartışılmaz sonuçlara ulaşan Tanrısal yanıtlar verirdi."*[37]

Jungçu bilinçdışı yalnızca dürtülerin, çocukluk anılarının ve toplumsal normlarla çelişen arzulanımların saklandığı bir alan değildir. Bu alan aynı zamanda bireyin ait olduğu ırka, millete ait deneyimlerini barındıran zamansız bir oluşumdur. Jung'un 'derece derece' derinleştiğini söylediği bilinçdışı bu derinliği iki bölüm hâlinde muhafaza eder. Freud, Adler gibi araştırmacıların tanımlarında da bulunan bilinçdışının bu ilk bölümü, **kişisel bilinçdışı** olarak adlandırılır ve kişisel yaşamda edinilen, bastırılan, unutulan, algı eşiğinin altında tutulan her türlü duygu ve düşüncenin yer aldığı kısımdır. Jung'un çeşitli yazılarında daha fazla üzerinde durduğu diğer bölüm olan **kolektif bilinçdışı** ise kişisel yaşantılardan bağımsız, kalıtsal yolla kişiden kişiye aktarılan, her koşulda ve her zamanda aynı şekilde ortaya

---

[35] C. G. Jung, *Analitik Psikoloji Sözlüğü*, s.14.

[36] Jung'un psikoloji literatürüne kazandırdığı kelimelerden biridir. Terim tam anlamıyla, kişinin daha önce öğrendiği ve unuttuğu bilgiyi daha sonra kendi fikri sanarak yeniden üretmesi manasındadır. Ayrıntılı bilgi için bk. C.G.Jung, *Rüyalar*, (Çev. Aylin Kayapalı), 2. Basım, Pinhan Yay., İstanbul 2016, s.62.

[37] C. G. Jung, *Bilinç ve Bilinçaltının İşlevi* (Çev. Engin Büyükinal), 5. Basım, Say Yay., İstanbul 1997, s.30.

çıkması muhtemel mitolojik çağrışımlar, güdüler ve imgelerden oluşan bir yapıdır. **Kişisel bilinçdışı**nda olduğu gibi rüyalar üretebilen **kolektif bilinçdışı** aynı zamanda bilinçdışı fantezilerin oluşmasını da sağlar.

Kişisel ve kolektif bilinçdışının daha iyi kavranmaları için 'ada metaforu'ndan yararlanan Jung, adanın suyun üstünde kalan kısmını bilinç, suyun hemen altındaki kısmını kişisel bilinçdışı ve adanın yeryüzüne oturan kısmını da kolektif bilinçdışı olarak isimlendirir. Buna göre bilincin öznesi olan **Ben** suyun üstündedir; dış ve iç dünyamızdaki bütün yaşantılarımız da algılanabilmeleri için **Ben**den geçmek zorundadırlar.[38]

Jung'a göre bilinçdışı karşısında **Ben**in her an etkin ve uyanık olması şarttır. Ondan gelen her şey sorgusuz sualsiz benimsenmemeli, harfi harfine kabul edilmemelidir. Din olgusu üzerine de düşünen Jung'a göre, tüm dinlerin ortak noktası olan Tanrı simgesi de bilinçdışından kaynaklanır. Bilinçli yaşamı ele geçirecek kadar kuvvetli olan bu ve benzeri simgeler bir gerçeği ortaya koymaktadır: yaşamın anlamına en işleyici olgular bilinçdışının simgelerinden gelirler. Bilinçdışı bu hâliyle sadece tepki veren bir **ayna** olmadığını; bizim onu etkilememiz gibi onun da bizi etkileyen/yönlendiren bağımsız bir dünya olduğunu ispat etmiş olur.[39]

Freud ve Jung'un araştırmalarında bilinçdışına yönelik açık ve kesin bir yaklaşım sezilirken, çalışmamızın diğer önemli kuramcısı Lacan'da böyle bir kesinlik görülmez. Ona göre bilinçdışı kavramını doğrudan anlamanın bir yolu yoktur. Deneyimde bir karşılığı olmayan bu kavram *"analizdeki stratejileri değerlendirmeyi sağlayan bir oluşumdur."*[40] Yapısal bir mefhum olan bilinçdışı atıl ve tasavvur edilemez bir kavramdır.[41]

Lacan'a göre bilinçdışının oluşumu, bebeğin kendisini annesinden/bakıcısından ayırt edemediği bir dönem olan oidipal dönem öncesinde başlar. Bu ön evrede (preoidipal dönemde) bebek, annesi kendisinden zaman zaman ayrıldığında bu ayrılıkları acı verici ve anlamsız bulur. Bu ayrılıklar bebeğin ilk defa anneden ayrı bir varlık olduğunu duyumsamasına neden olurken bebeğin ayrılık

---

[38] C. G. Jung, *Analitik Psikoloji* (Çev. Ender Gürol), 2. Basım, Payel Yay. İstanbul 2006, s.33.
[39] C. G. Jung, *Analitik Psikoloji Üzerine İki Deneme,* (Çev. İsmail Hakkı Yılmaz), 1. Basım, Pinhan Yay., İstanbul 2016, s.209.
[40] Jean- Pierre Cléro*, Lacan Sözlüğü*, (Çev. Özge Soysal), Say Yayınları, 1. Baskı, İstanbul 2011, s.31.
[41] Malcolm Bowie, *Lacan*, (Çev. V. Pekel Şener), 1. Baskı, Dost Yay., Ankara 2007, s.48.

yüzünden yaşadığı acıyı bastırmasına da yol açar. Bastırma mekanizmasının ilk kez kullanılmasıyla bu süreçte bebek için bilinçdışı oluşmaya başlar. Bebeğin bilinçdışına kaydettiği anneden ayrılmanın acısı, onda ilk defa *Öteki* kavramının da başlamasına vesile olur. Çocuğun ilk bilinçdışı kayıtları böylece, yeniden anneyle kendisini bir bütün olarak görme arzusu ve annenin arzusunun nesnesi olma isteğinden oluşur. Böylelikle bilinçdışı *"yaşanılan her türlü kayıp ve eksikle bağlantılı fonemik izlerin deposu durumuna gelir. Lacancı bilinçdışı, kayba karşı verilen tepkilerin toplandığı böyle bir depodur."*[42] Bilinçdışında yer alan arzular ise bilinç durumuna ancak dil aracılığıyla getirilirler. Fakat dile getirilen arzular bilinçdışında bulundukları şekillerinden çok başka bir tarzda söylem hâline gelirler. Bilinçdışı, bir söylem olarak kendisinde var olan her unsuru ikili bir kayıt mantığıyla barındırır. Yani bastırılan her gösteren bilinçte ve bilinçdışında olmak üzere iki şekilde kayıt altına alınmıştır. Bilinçli olan şeyler bir terim hâlinde günlük yaşamda kullanılırken bilinçdışı kalanlar ise bir unsur olarak varlıklarını sürdürür. Bu noktada bilince getirilmiş –söylenmiş unsur- bilincin denetimi ve *Öteki*'nin söyleminden geçerek terimleşmiş, dile getirilmiş olur. Bilinçdışı ise bilinçten ve öznenin kontrolünden kopmuş bir söylemdir.

Lacan dil-bilinçdışı ikiliği arasındaki ilişkiyi sıklıkla vurgulamanın yanında onu kendi kuramının adeta bir sloganı hâline getirerek akıllarda kalan ünlü cümlesi *'bilinçdışı dil gibi yapılanmıştır'* çıkarımına ulaşır. Lacan'ın bilinçdışı ve dil arasında kurduğu ilişkinin temelinde bilinçdışının, dil dışında bir var oluşu ya da dilin imkânlarının dışında bir yapısının olmaması düşüncesi vardır. Bilinçli hâle getirilmiş her unsurun dilin imkânları doğrultusunda şekillenmesi gerektiğinden bilinçdışında olan hiçbir şey olduğu şekliyle bilince getirilemez. Çünkü dil ilksel olsa da bilinçdışı ilksel değildir. Bu sebeple bilinçdışı kendisinden önce oluşmuş dilin kalıplarına uygun olarak biçimlenmek zorundadır. Lacancı bilinçdışı Freud ve Jung'un belirttiği gibi insan hayatında *kadiri mutlak bir güce*[43] sahip olmasa da bilinçli yaşamın üstünde onu daima gölgeler. Arzuların ve *Öteki*'nin söyleminin bulunduğu bir yapı olan bilinçdışı,

---

[42] Mutluhan İzmir, *Öznenin Diyalektiği Hegel, Sartre ve Lacan,* 1. Baskı, İmge Kitabevi, Ankara 2013,s.244.

[43] Söz konusu tespit Saffet Murat Tura'nın *Histerik Bilinç* isimli eserinde yer almaktadır. Psikanalizin geçmişi ve bilişsel bilim alanının son dönemdeki gelişmeleri ışığında bilinçdışı kavramıyla ilgili birtakım değerlendirmelerde bulunduğu bu eser için bk. Saffet Murat Tura, *Histerik Bilinç*, 2. Basım, Metis Yay., İstanbul 2011, s.58-59.

dil tarafından ifade edilemeyen arzuların yarattığı gittikçe artan eksiklikle dili, bu eksikliğin giderilmesi için anlatım yollarını geliştirmeye zorlar.

Bir gösterenler zinciri olan bilinçdışı, zamansallık, ardışıklık, nedensellik gibi ilkelere uymak zorunda değildir. Gösterenlerden oluşmuş olmasına rağmen bunlar konuşulan dilde kullanılır durumda değildirler. Gösterenlerin bu şekilde bilince çıkarken dilin ve sansür mekanizmasının imkân verdiği ölçüde ifade edilmesi, dile getirilemeyen arzunun bir eksiklik yaratmasına yol açar. Bu eksiklik ne kadar büyürse dil de bu eksikliği telafi etmeye çalışırken o kadar gelişecektir: *"Lacan'a göre dil her zaman yitik olana, yokluğa ilişkindir çünkü ancak bir şey kayıpsa onun yerini almak için sözcüğe gerek duyarız."*[44] Son olarak Lacan için bilinçdışı *"bir gizem vasfı ya da bir kara kutu değil, tersine, rüya ve sohbetlerin metnini anlaşılır kılmak için gerekli farazi bir alt-metindir."*[45] O, özne tarafından tanınmasa da aslında öznenin tam olarak ne ve kim olduğunu bilen, zaman zaman bu doğrultudaki mesajlarla bilinç yüzeyinde ifade edilen bir yapıdır; içeriği anlamlandırmaya yarar.

1.1.1.1. Bilinçöncesi

Bilinçdışı ve bilinç arasında bir ara bölge olan bilinçöncesi henüz bilince ulaşmamış ama her an ulaşılabilecek düşüncelerin bulunduğu bölümdür. Bilinçdışında bulunan ruhsal eylemin sansür mekanizması tarafından sınanmasından sonra ikinci evre olan bilinçöncesine geçmesine izin verilir. Bilinçöncesine ulaşan ruhsal eylem, *"belli koşullar altında, herhangi özel bir direnç olmaksızın bilincin bir nesnesi haline gelebilir"*.[46] Burada bulunan uyarıcı süreçlerin bilince girmesinin önündeki tek engel dikkatin dağılmış olmasıdır. Bilinçdışı bir düşüncenin bilince ulaşması ancak bilinçöncesiyle mümkün olur.

[44] İzmir, *age*., s.248.
[45] Malcolm Bowie, *age.*, s.74.
[46] S. Freud, *Metapsikoloji,* s.171.

1.1.1.2. Bilinç

Topoğrafik yaklaşımın son evresi olan bilinç, bilinçdışında bulunan düşüncelerin sansür mekanizmalarının denetiminden geçmeyi başarmalarından sonra geldikleri son noktadır.[47] O anda kişinin farkında olduğu şeyle aynı anlama gelen bilinç[48] dikkatle birlikte çalışır. Yine de bilinçli hâle gelmek için denetimden geçmek zorunda kalmış düşünceler bilinçte uzun süre kalamazlar. Bilinç anlıktır. Düşünceler bilinçöncesi ve bilinçdışı arasında hızla gidip gelirler.

1.1.2. Yapısal Yaklaşım

Freud'un insanın maddi benliğine yönelik tamamlayıcı bir diğer kuramı yapısal yaklaşımdır. Topoğrafik yaklaşımın bilinç, bilinçöncesi ve bilinçdışı kavramlarını detaylandırarak ele alan yapısal yaklaşım id-ego ve süperegodan oluşur ve dürtü ve davranışların insan zihninde karşılaştıkları yapılara işaret eder.

1.1.2.1. İd

İd, doğuştan getirilen arzuların ve libido denen ruhsal-cinsel enerjinin kaynağıdır.[49] Tüm enerjisini Freud'un *içgüdü* [triebe] dediği bedensel istemlerden alan id, bu isteklerin hemen karşılanmasını bekler. İd, bunu sağlamak için egoya baskı yaparak doğrudan ya da dolaylı tatmin elde etme yolları arar. Ancak içgüdülerin hepsi hemen tatmin edilecek nitelikte değildir. Hatta bazı içgüdüsel isteklerin hiç tatmin edilmemeleri gerekir. İdin karşılanması mümkün olmayan dürtüsel isteklerinin önüne ancak onları kuvvetle bilinçdışına bastırarak geçen ego, bu şekilde meseleye geçici bir çare bulmuştur. Geçicidir çünkü bastırılan daima geri döner; *"geçmiş ileri doğru hareketlenir ya da bellek bizi geçmişe doğru götürür sanki"*.[50] İçgüdülerin doyuma

[47] S. Freud, *age.*, s.171.
[48] Patricia H. Miller, *Gelişim Psikolojisi Kuramları* (Çev. Zeynep Gültekin,), İmge Kitabevi, Ankara 2008, s.168.
[49] Patricia H. Miller, *age.*, s.160.
[50] Peter Brooks, *Psikanaliz ve Hikâye Anlatıcılığı* (Çev. Hivren Demir Atay-Hakan Atay), İkinci Basım, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul 2016, s.132.

ulaşma yolundaki ısrarı ve büyüklüğü Freud'u bunlarla ilgili metafor kullanmaya yönlendirmiştir:

"Bilinçdışımızdaki bu her zaman uyanık ve denebilir ki ölümsüz olan bu istekler, insana çok eski çağlardan beri bir zamanlar utkulu tanrılar tarafından üzerlerine fırlatılmış ve hâlâ zaman zaman kol ve bacaklarının kasılmalarıyla titreyen kocaman dağ kitleleri altında iki büklüm duran söylencesel Titanları anımsatırlar".[51]

İçeriğiyle daima egoyu rahatsız eden idin tamamı bilinçdışıdır. Bu yüzden idi, bilinçdışında olduğu gibi birincil düşünce süreçleri yönetir. İdin toplumun isteklerine uymak gibi bir arzusu olmamasına rağmen doyuma ulaşmak için çoğunlukla isteklerinin bilinç düzeyine çıkması gerekir. Bunun içinse egonun denetiminden geçmek zorundadır. Ego, idin tatmini imkânsız olan isteklerini bastırma yoluna gidebilir. Kimi zaman da idi isteklerinden daha büyük bir tatmin uğruna vazgeçmeye ikna edebilir ya da bu istekleri belli bir zamana kadar erteleyebilir. Egonun yaşam boyunca kontrol altında tutmak zorunda olduğu *"id (...), özellikle de rüyalarımızda, gündüz düşlerimizde, imgelememizde ve itkisel, bencil ve haz-arayan davranışlarımızda etkili olmayı sürdürür. İd, 'kişiliğin şımarık çocuğu' olarak adlandırılır"*.[52]

1.1.2.2. Ego

Ego, idin önüne geçilmesi güç bedensel isteklerini, akılcı bir yolla tatmin etmeye ve idden kaynaklanan libidonun kural tanımaz enerjisini, kontrol altında tutmaya çalışan bir dönüştürücü gibi çalışmaktadır. İdin istekleri kimi zaman hemen doyum sağlanabilecek kolaylıkta olsa da ondaki bilinçdışından kaynaklanan karanlık taraf, bazı isteklerin gün yüzüne çıkmasının dahi sakıncalı olduğunu ortaya serer. Bu yüzden ego için idin belli bir kısmı yasaklıdır ve benliğin sağlığı açısından bu kısımdan uzak durulması gerekir. Böylece dünyanın istekleri, toplumsal yaşamda birlikte yaşamanın kuralları egonun çalışırken önceledığı durumları oluştururlar. Topoğrafik yaklaşımın bilinçöncesi-bilinç sistemlerine denk gelen ego, enerjisinin bir kısmını yine de libidodan alır ve ondaki bir kısım bilinçdışı kalabilir. Egonun bilinç ve

[51] S. Freud, *Düşlerin Yorumu II,* s.275.
[52] Patricia H. Miller, *age.*, s.160.

bilinçöncesiyle olan yakın ilişkisinden anlaşılacağı gibi onda karar alırken etkili olan ikincil düşünce süreçleridir. İkincil düşünce süreçleri, idin isteklerini akılcı yolla çözmeye çalışan, bireyi dışarıdan gelen müdahale ve tepkilere karşı korumayı hedefleyen bir sistemdir.

Dış dünya ve id arasında aracı olan ego, iki cephede birden savaşır: *"Onu yok etmekle tehdit eden bir dış dünyanın yanı sıra aşırı talepte bulunan iç dünyaya karşı varlığını savunmak zorundadır".*[53] Ego kendisini bu saldırılardan korumak için savunma mekanizmalarını kullanır. Anksiyete tehlikesinden kaçmak için başvurulan savunma mekanizmaları, idin isteklerini haz ve gerçeklik ilkesine uygun olarak düzenler, gerilim durumundaki organizmaya geçici tatmin sağlar. Egonun başvurduğu savunma mekanizmaları; *"bastırma (tehlikeyi inkâr etme ya da unutma), karşıt tepki oluşturma (kişinin hissettiğinin tersi şekilde davranması), yansıtma (kişinin kabul edilemez güdülerini başkalarına atfetmesi), gerileme (daha önceki davranış biçimlerine geri dönme) ve saplanma (mevcut düzeyde kalma)"*[54] şeklinde Freud ve kızı Anna Freud tarafından tanımlanmışlardır.

Egonun idle mücadele yöntemleri olan savunma mekanizmalarının aşırı kullanımı benlik için sorun meydana getirir. Bilinçdışının fazlaca baskılanması, yok sayılması, bastırılan ve reddedilenin 'düşman' kimliğine bürünmesine yol açar. Egonun daima idden gelecek taleplere karşı savunma durumunda olması sürekli uyanık olmasını gerektirmekte, kişinin dıştan gelen baskılamalardan kurtulmak için belli kalıpların arkasına sığınmasına yol açmaktadır. Bilinçdışı kişinin bireyleşmesinde etken olduğundan bilinçdışı ve idin fazla baskılanması yüzünden kişi 'şeyleşir'.[55] Jung, modern insanın yaşadığı sorunların kaynağında, bilinçdışının haddinden fazla baskılanmasının yer aldığını düşünür.[56] Bu, ahlakî ve dinî değerleri bahane ederek ego üzerinde baskı kurmaya çalışan süperego için de geçerlidir.

---

[53] Freud'dan alıntılayan Patricia H. Miller, *age.,* s.162.
[54] Patricia H. Miller, *age.,* s.163.
[55] M. Bilgin Saydam, *Deli Dumrul'un Bilinci Türk-İslam Ruhu Üzerine Bir Kültür Psikolojisi Denemesi*, 3. Basım, Metis Yay., İstanbul 2013, s.91.
[56] C. G. Jung, *Analitik Psikoloji Üzerine İki Deneme,* s.290.

1.1.2.3. Süperego

Süperego, id ve egoya göre en geç oluşan yapısal unsurdur. Süperego, kişinin toplumsal ve kültürel bir varlık olduğuna da işaret ettiği için çok önemli bir dönüşümün eseridir. Oidipus karmaşasının aşılmasıyla birlikte kişide oluşan süperego, onun için bir nevi manevi anne-babalık vazifesi görmeye başlar. Ancak süperego şefkat dolu bir ebeveyn rolünde değildir; aksine onun kural koyan, bu kurallara uyulmasını zorla sağlamaya çalışan eli sopalı bir bekleyişi vardır. Süperegodaki temsilî anne baba formunda, toplumsal çevrenin izleri ve bireye aktarılan ailevi, ırksal ve ulusal geleneklerin izleri vardır.[57]

Süperegonun idle ortak tarafları vardır. Egodan daha fazla bilinçdışıyla bağlantılı olan bu iki sistem aynı şekilde öznel ile gerçek arasında ayrım yapamazlar. Bu yüzden süperego için *"düşünmek de en az yapmak kadar kötüdür".*[58] İd ve süperegonun ortak taraflarından bir diğeri ikisinin de geçmişin izleriyle şekillenmiş olmalarıdır. İd geçmişten gelen kalıtımsal izleri, süperego ise özellikle diğer insanlardan alınmış etkileri taşır.[59] İsteklerinin yerine getirilmesindeki tavizsizlik noktasında da birleşen id ve süperego bu açıdan egoya güçlük çıkarırlar. Süperego, ego üzerinde baskı kurmak için *vicdan* olgusunu kullanır. Süperego, kendisinin bir parçası olan *vicdan* aracılığıyla, *"günahkar egoya aynı anksiyete duygusuyla eziyet eder ve dış dünya tarafından cezalandırılmasına da göz kulak olur"*.[60] Süperego, vicdanın yol açtığı suçluluk duygusuyla hem id hem egoyu denetim altına almak ister. Bedensel istemleri kontrol etme noktasında oldukça sert davranan süperego suçluluk duygusunu ego üzerinde öyle etkin kullanır ki bir süre sonra kader de süperego gibi anne-babasal öğenin bir yerine geçeni olur.[61] Örneğin işleri üst üste ters giden bir birey bunun kaynağını, yaptığı kötü eylemlerin bir cezası olarak kaderinden bilerek kabullenebilir.

Süperegonun en büyük etkisi kitleler üzerinde idin yarattığı yıkıcı etkiye benzer bir infiale neden olmasıdır. Bireyin tek başına yapmayacağı bir davranışı,

---

[57] S. Freud, *Ruhçözümlemesinin Tarihi,* s.369.
[58] Patricia H. Miller, *age.,* s.166.
[59] S. Freud, *Ruhçözümlemesinin Tarihi,* s.370.
[60] S. Freud, *Uygarlık Toplum ve Din,* s.293.
[61] S. Freud, *age.,* s.295.

cezalandırmayı, topluluk içinde normalmiş gibi gösterip kişinin eyleme geçmesini zorunlu kılan süperego, bu yüzden tarih boyunca insanlığı çeşitli vahşi durumlara teşvik eden en önemli içsel itilimlerden biri olarak iş görmüştür. Belli suçları dolayısıyla linç edilen insanlar, idam edilenlerin halka açık alanlarda sergilenmeleri, Ortaçağda cadı avıyla öldürülenler aynı kitlesel hezeyanın sonuçlarıdır. Tüm bu yaşananlarda ortak olan duygu, cezalandırmanın aynen idin içgüdü tatmininde yaşadığı gibi kişiye haz vermesidir. Çünkü Jung'a göre *"her insan, bir anlamda, bilinçdışı olarak, toplumun içinde, yalnız iken olduğundan daha kötüdür; çünkü toplumla birlikte sürüklenir ve sürüklendiği ölçüde de bireysel sorumluluktan kurtulur".*[62]

Süperego dış dünyadaki tüm otorite temsilinin içselleştirilmiş hâli olduğu için Freud'a göre aynı zamanda dinî dogmatizmin de içselleştiği yerdir. Buna göre cezalandıran ya da ödüllendiren Tanrı fikri, iş yerinde üstlerle olan ilişkiler, devlet temsilcileri gibi her türlü otorite figürü süperegonun izlerini taşır.

Freud çalışmalarında süperegonun farklı bir cephesine de temas eder. Freud'un 1923'te yayımladığı 'Ego ve İd'[63] de, oluşumunu süperegodan farklı bulduğunu açıkladığı ego ideali; bebeğin annesiyle bütünleşik olduğunu sandığı ilksel narsisizmin mirasçısıdır. Oidipus karmaşasıyla da ilişkili olan ego ideali, çocuğun karşı cins –genelde anne- ebeveyne olan ilgisini babasının yasağı yüzünden bastırmak zorunda kalmasına bulduğu çözümde ortaya çıkar. Çocuk, bu yasağı aşabilmenin yolunu babanın varlığından ödünç güç alma, bir yerde ona dönüşmede bulur.[64] Freud ilksel narsisizmle ilişkilendirdiği bu dönüşümün ortaya çıkardığı ego idealini, her bireyin arkaik mirasıyla da ilişkilendirerek, bunun süperegonun istediğinin aksine, doğrudan dışsal ve ideal toplumsal dayatmaların ve kuralların dışında bir alan olduğuna dikkat çeker. İlksel narsisizmle ilişkili olduğu için ego ideali, yitirilmiş kusursuzluk imgesinin Oidipus karmaşasında başka bir şekilde geri alınmasına çalışır. Ego ideali bu yüzden kusursuzluğu içselleştirirken süperego yasağı ve görevi içselleştirir.[65]. Sevilen nesneleri model alan ego ideali, ideal alınan nesneye

[62] C. G. Jung, *Analitik Psikoloji Üzerine İki Deneme,* s.176.
[63] Bk. S. Freud, 'Ego ve İd', içinde *Metapsikoloji,* s.327-391.
[64] S. Freud, *agm.*, s.362.
[65] Orhan Koçak, "Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme", *Toplum ve Bilim Dergisi*, S.70 Güz 1996. s.128.

benzemesinin azlığı nispetinde kişide yenilgi meydana getirir ve yenilgide utanç duygusunu açığa çıkarır. Süperegoya boyun eğme ise, egonun cezalandırılma korkusundan kaynaklandığından, ona uyulmadığında kişi suçluluk duygusuna kapılır.[66] Bu doğrultuda ego idealinin öznenin olmak istediği şeyin temsili olduğunu, süperegonun ise egonun olmakla yükümlü olduğu şeyi temsil ettiğini söylemek[67] mümkündür.

1.1.3. Evre Yaklaşımı

Freud evre yaklaşımıyla, doğumdan itibaren insan yavrusunun fiziksel gelişimini ele almış, ondaki değişimleri belli isimler altında toplayarak yetişkin insan psikolojisi ve bilinçdışında neler gizlenmiş olabileceği hakkında yorumlarda bulunmuştur.

Evrelerin belirlenmesinde, bebeğin doğumdan itibaren dürtülerinin yönlendiği bedensel kısımlar belirleyici olmuştur. Bir sonraki evreye geçişte, önceki evrenin tamamlanmış olması gibi bir durum söz konusu olmadığından diğer evrelerde öncekilerin izleri görünebilir. Değişmeyen tek şey evrelerin sırasıdır ve bu da fiziksel gelişimden kaynaklanmaktadır. Evreler aynı zamanda edebiyat ve sanat eserlerinin çözümlenmesinde, karakter çözümlemede, yazar ve okurun sanat eserine yönelişindeki psikolojik sürecin anlamlandırılmasında da oldukça önemli gelişimsel ayrımlardır.

1.1.3.1. Oral Evre

Freud'un psikoseksüel gelişim evrelerinden ilki oral evredir. Her evrenin bedensel bir karşılığa denk geldiği evre yaklaşımında oral evrenin işaret ettiği bölge ağızdır. Doğumdan 8 aylık olana kadar geçen süreyi kapsayan oral evrede ağız, bu bölgenin gereksinimleri için akıldan libidinal taleplerde bulunur.[68]

Emme, çiğneme, yeme, ısırma gibi oral etkinlikler; dudaklar, dil ve ağız mukozasında hoşa giden şehevi duyguların oluşmasını sağlayıp bebek için ilk cinsel

[66] Orhan Koçak, *agm.*, s.127.
[67] Orhan Koçak, *agm.*, s.128.
[68] S. Freud, *Ruhçözümlemesinin Tarihi,* s.377.

doyumu sağlarlar. Bebek bu dönemde haz yanında engellenmelerden kaynaklanan endişe duygusunu da tadar. Ağız yoluyla her şeyi tanımaya –bu yolla tatmin olmaya- çalışan bebeğe koyulan yasaklar, beslenme için beklemesinin gerektiğinin farkına varması bebek için acı vericidir. Özellikle dişlerin çıkmaya başlamasıyla bebek acı verici bu duruma ısırma gibi sert tepkilerle karşılık verir ki bu da Karl Abraham tarafından *oral-sadistik evre* olarak isimlendirilmiştir.[69] Oral-sadistik evrede bebek ısırma ve yutma eylemleriyle nesnenin tahrip edilmesine yol açarak saldırganlığını doyumun ertelenmesine neden olan nesneye yöneltmiş olur.[70]

Bebeğin oral haz isteğinin çok fazla giderilmesi, yeni evrelere geçildiğinde çocuğun yeni nesnelere yükleme yapmasını engeller, bu yüzden saplanma gerçekleşir. Az tatmin edilme durumunda ise, ileriki dönemde sık sık anksiyete yaşama, sürekli oral tatmin arama ve karamsarlık görülebilir.[71]

Oral evredeki gelişim biçimleri Freud'a göre yetişkin kişiliklerinin temelini oluşturmaktadır.[72] Ayırıcı tipte olan 'içine alma, tutma, ısırma, tükürme ve kapama'[73] gibi davranışlar bu şekilde yetişkin kişiliğinin prototipleri gibidirler. Örneğin; yemeği **içine almak**tan haz duyan bir bebek, doymak bilmez bir merak ve iştahla bilgiyi ya da gücü alma isteğinde olabilir. Besin kaynağının geri çekilmesinde ona **tutunma**ya çalışan bebek inatçı bir kişiliğe sahip olabilir. **Isırma**, bebeğin baskın ve yıkıcı kişiliğine işarettir. **Tükürmek** ve ağzı sıkıca **kapamak**, reddetmeye ve içe dönüklüğe dönüşebilir.[74] Yetişkin yaşamında 'ağız'ın etkin olduğu, sigara ve alkol tüketimi, espiriler, çok ve az konuşmak vb. tüm davranış türlerinde oral evrenin izlerinin olduğu düşünülebilir.

1.1.3.2. Anal Evre

Anal evre yaklaşık olarak 8 ay ile 2 yaş arasını kapsar. Bu süreçte anüs kaslarının gelişmesiyle birlikte çocukta dışkı kontrolü başlar. Bunun farkına varan çocuk için yeni haz kaynağı bu bölgedir. Çocuk dışkılamanın verdiği rahatlama

---

[69] J. Laplanche- J.B. Pontalis, *The Language of Psychoanalysis*, s. 287.
[70] J. Laplanche- J.B. Pontalis, *age.*, s. 288.
[71] Patricia H. Miller, *age.*, s.178.
[72] Gös. yer.
[73] Gös. yer.
[74] Patricia H. Miller, *age.*, s.178-179.

hissiyle gerilimden kurtulur ve haz alırken, engellemelerle karşılaştığında da aynı şekilde kaygı yaşamaya başlar. Bu dönemde katı tuvalet eğitiminin de çocuk üzerinde olumsuz etkileri vardır. Otoriter ebeveyn veya bakıcının tutumu çocukta hazzın engellenmesine neden olur. Çocuğun hiçbir engelle karşılaşmaması da bu evrenin başarıyla atlatılmasının önündeki bir engeldir. Bu sebeple çocuğa öz denetim imkânı verecek kadar bir serbestlik ve otoritenin çocuğa anksiyete yaşatmayacak kadar kural koyması ideal bir durumun ifadesidir.

Otoriter engellemelere dışkısını **sakla**yarak ya da **ver**erek karşılık veren çocuk aslında gelecekteki kişilik özelliklerinin işaretlerini sunmuş olur. Freud'un 1905'te yayımladığı 'Kişilik ve Anal Erotizm'[75] makalesinde, erken çocukluk döneminin bu önemli evresinden bahsederken anal evreyle doğrudan ilişkili üç kişilik tipinden söz eder. Bu kişilik tiplerine mensup kişiler; *"düzenli, cimri ve inatçıdırlar."*[76] Temizlik, düzenlilik ve güvenilirlik Freud'a göre aksine temiz olmayan, altüst edici şeylere karşı bir tepki oluşumuyken inatçılık ve cimrilik dışkılamaya karşı gösterilen dirençle bağlantılıdır. Bebeğin bu dönemde dışkısıyla bir tür 'diyalog' hâlinde olması sebebiyle Freud, bebeğin dışkıya sembolik anlamlar yüklediğini iddia etmiştir. Dışkı anneye sunulan bir hediye ya da kimseye verilmeyecek denli kıymetli narsisist zevk veren bir oyuncak olabilir, saldırganlık aracına dönüşebilir.[77] Freud özellikle cimri ve inatçı kimseler için dışkıyı parayla ilişkilendirir. Paraya sözlü gelenekte atfedilen söylemlerin dışkılamayı sezdirmesi, özellikle cimri kişinin parasını sakınmasıyla anal evredeki çocuğun dışkılama zorluğu ya da isteksizliği, Freud'u hem sözlü kültürde hem de kişiliğin temelinde para ve dışkının eşdeğer oldukları inancına götürmüştür. Anal karakterin özünde dışkıya yönelik gizli bir aşk olması ile ilgili R. Webster'in yorumu şu şekildedir:

"Eğer psikanalizi bizim dinî geleneklerimizin maskelenmiş bir devamı olarak görürsek, Freud'un 'anal' karakteri ile şeytanilik arasında bir benzerlik olması bizi şaşırtmaz. Freud, anal karakteri, şeytana benzeyen bir adam şeklinde tasvir eder;

---

[75] S. Freud, "Kişilik ve Anal Erotizm", içinde *Cinsellik Üzerine*, (Çev. Dr. Emre Kapkın), Payel Yay., İstanbul 2006, s.197-203.
[76] S. Freud, *age., s.197.*
[77] Mustafa Merter, *age.,* s.26.

sınırsızca maddeperest, sadist, mağrur ve şeytan gibi dışkıya özel bir ilgi taşıyan bir karakterdir bu".[78]

Modern insana gönderme yapan yukarıdaki yorum, anal dönem saplantısı içindeki bireylerin korkutucu cimriliği ve maddiyat tutkunluğunun ardındaki sebebi açıklamaktadır.

1.1.3.3. Fallik Evre

Freud'un evre yaklaşımlarından biri olan fallik evre, çocuğun 3-5 yaş dönemleri arasını kapsayan bir evredir. Evrenin bu şekilde adlandırılmasının sebebi erkek çocuğun, sahip olduğu fallusun kızlarda olmadığını kavraması üzerine yaşadığı kastrasyon (hadım edilme) kaygısıdır. Preoidipal evreler olan anal ve oral evrede haz kaynağı bedenin çeşitli kısımları üzerinde yoğunlaşmışken bu evrede haz kaynağı cinsel organlar bölgesine kaymıştır. Evrenin problemi cinsel dürtülerin anne ve babaya yöneltilmesidir. Freud bu problem için Oidipus karmaşasını geliştirmiştir. Dönemsel bir kriz olan Oidipus karmaşası aşıldığında çocuk da bireysel, bencil bir varlık olmaktan sıyrılıp, toplumsal yapının bir parçası olarak yeniden vücut bulur. Freud Oidipus karmaşasının insanlık adına büyük bir başarı olduğunu düşünür.[79]

Odipus karmaşası[80] Freud'un daha çok erkek çocuklar için geliştirdiği bir teoridir. Efsanede olduğu gibi annesiyle cinsel birleşme arzusu içinde olan çocuk annesini, babasıyla paylaşmak istemez ve ona karşı düşmanca duygular besler. Bilinçdışı isteklerinin baba tarafından bilindiğini düşündüğünde ise çocuğu babası

---

[78] Richard Webster'in *Why Freud Was Wrong* isimli eserinden alıntılayan Mustafa Merter, *age.,* s.464.
[79] Sigmund Freud, "Psikanaliz", *Cogito Dergisi, Freud ve Kültür Sayısı*, S.49. 2006, s.63.
[80] Evrenin oidipal dönem olarak anılmasına da neden olan Oidipus karmaşası, Freud'un Sofokles'in *Tiran Oidipus* trajedisinden ilham alarak psikanalize uyarladığı dönemsel bir oluşumdur. Trajediye göre Thebe kralı Laius ve eşi Iokasta'nın Oidipus adında bir oğulları dünyaya gelir. Bebek ile ilgili kehanette bulunan Apollo onun, büyüdüğünde babasını öldürüp annesiyle evleneceğini söyler. Bu kehanet kral ve kraliçeyi endişelendirir ve bebeği bir tepeye atması ve ölüme terk etmesi için bir çobana verirler. Çoban ise ona acıyarak başka bir yerde çocukları olmayan Korint kralı ve kraliçesine onu evlatlık olarak verir. Kral ve kraliçe yanında öz evlatları gibi büyüyen Oidipus, daha sonra evlatlık olduğunu öğrenerek Apollon tapınağına öz anne ve babasının kimler olduğunu öğrenmek için gider. Ancak burada aldığı cevap Apollo'nun ilk defa söylediği kehanetin aynısıdır. Duydukları üzerine anne ve babası sandığı kişileri korumak için yaşadığı şehri terk ederek Thebe'ye gelir. Burada karşısına çıkan sarhoş bir adamı öldürüp Thebe'nin dul kraliçesiyle evlenerek Thebe kralı olur. Kraliçe Iokasta'dan üç çocuğu olan Oidipus daha sonra, şehre geldiğinde öldürdüğü kişinin babası, evlendiği Thebe kraliçesinin de annesi olduğunu öğrendiğinde, kehanetin gerçekleştiğini anlayarak gözlerini kör eder ve bir tepede ölümünü beklemeye koyulur. Bk. Rhona M. Fear, *The Oedipus Complex*, Karnac Books, London 2016, s. 3-7.

tarafından hadım edileceği kaygısı sarar. Bu kaygıdan kurtulmak için anneye olan arzusunu ve babasına olan nefretini bastırmak zorunda kalır.[81] Kız çocuk ise kendisinde bulunmayan çok değerli bir organa sahip olduğu için babasına hayranlıkla yönelirken bu organdan kendisini mahrum ettiğini düşünmesi sebebiyle (annesinin onu bu eksiklikle doğurduğu düşüncesi yüzünden) annesini suçlar: *"Annenin de bir manada 'kötürüm' olması, hadım edilmiş olma kompleksini güçlendirir ve kız çocuğu ikincil olarak babaya yönelir"*.[82]

Fallik evre her birey için başarıyla sonuçlanmayabilir. Evrenin en önemli meselesi olan Oidipus karmaşası aşılamadığında olacakları Freud, ana-baba otoritesini hiçbir zaman aşamamış ya da onlardan duygusal manada bağımsızlaşamamış insanların varlığıyla açıklar.[83] Bu insanlar Freud'a göre kızlardır. Yetişkin olmalarına rağmen küçük bir kız çocuğu gibi ebeveynlerinden çocuksu sevgi talepleri sürer, fakat bu kızlar evliliklerinde genellikle eşlerine yeteri kadar sevgi veremeyen soğuk eşler olarak kalırlar. Fallik evrenin çocuğun gelişimindeki en önemli yansıması erkek çocuk için anneden kopup babayla özdeşleşebilmesi, kız çocuk için de babadan kopup anneyle özdeşleşme içine girmesidir. Evrenin bu şekilde ideal çözüme ulaşmadığı hâllerde çocuk, karşı cins ebeveyninden kopamamış ve bu dönemdeki ideal birlikteliği bozan rakibini ilk eşcinsel sevgi nesnesi olarak kabul etmiş olur. Fallik evrede yaşanan böyle bir saplantılı durum Freud'a göre eşcinselliğin temelini oluşturur.[84] Aşılamamış fallik evrenin yetişkin yaşamdaki diğer aksaklığı, *"bir genç adamın olgun bir kadına ya da bir kızın otorite konumundaki yaşlı bir adama âşık olduğu"*[85] durumlardır. Ayrıca Oidipus karmaşasının bireyin toplumsallaşmasına yönelik en önemli katkısı, çocuğu yasaksevi (ensest) arzularından baba otoritesinden dolayı vazgeçmek zorunda bırakarak süperegonun çekirdeğini oluşturmasıdır.[86] Bu karmaşayı aşamamış bireyler için toplumsal bir tabu olarak varlığını sürdüren yasaksevicilik sorun teşkil etmez;

[81] Patricia H. Miller, *age.*, s.183.
[82] Mustafa Merter, *age.*, s.26.
[83] S. Freud, *Cinsellik Üzerine*, s.142.
[84] Seda Arıkan, *age.*, s.24.
[85] S. Freud, *age.*, s.142-143.
[86] S. Freud, *age.*, s.307.

süperego oluşmadığından ya da eksik/hatalı oluştuğundan toplumla çatışan bireyler yetişebilir.

1.1.3.4. Gizil Evre

Gizil evre, beş-altı yaşlarından erinliğe kadar geçen çocuğun cinsel dürtülerini bastırdığı ve ilk üç evredeki cinsel yönelimleri 'unuttuğu' bir dönemdir. Cinsel enerji bu dönemde aktif olmasına rağmen çocuk yönelimini arkadaşlarına, öğretmenlerine, okul aktivitelerine vb. yönlendirmiş gibidir.[87] Bu dönemde çocuk cinsel arzuları üzerine, iğrenme ve utanç duygularıyla baskı uygular. Cinsel dürtülerin böylece bastırılması ve yoğun baskılamanın neticesi olarak ilk üç döneme ait libidinal isteklerin unutulmuş olması, bu dönemde süperegonun gelişmeye devam ettiğini gösterir.

1.1.3.5. Genital Evre

Ergenliğe denk gelen evre daha önce baskılanan cinsel dürtülerin yeniden özgür kaldığı bir dönemdir. Cinsel dürtüler yetişkin cinselliğine yönelmiştir, fakat sevgi isteği bu dönemde daha baskındır. Kendi hazzıyla daha az ilgilenen ergen kişi, sevgisinde özgecildir.[88]

1.1.4. Lacan ve Psikanaliz

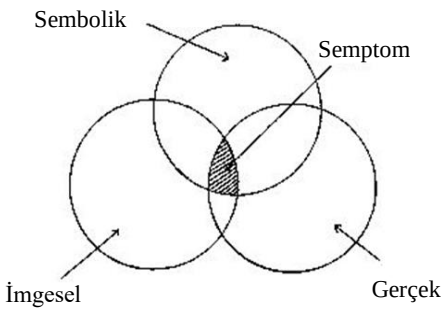
Jacques Lacan 1901-1981 yılları arasında yaşamış Fransız kuramcı ve psikanalisttir. Lacan kendi kuramını oluştururken edebiyat, sanat, dilbilim, felsefe, antropoloji, matematik gibi pek çok farklı alandan beslenmiş; Marksizm, varoluşçuluk, yapısalcılık gibi düşünce akımlarıyla teorilerini zenginleştirmiştir.

Lacan'ın kuramının temelinde üçlü zihinsel yapı vardır. Bunlar Freud'un yapısal modeli olan 'id-ego-süperego'nun incelenmesiyle oluşmuşlardır. Gerçek-İmgesel-Sembolik'ten oluşan üçlü zihinsel yapı kendi içlerinde düzenli ve birbirlerinden bağımsız, ilişkisiz değillerdir. Örneğin İmgesel diğer ikisiyle ayrı ayrı

[87] Patricia H. Miller, *age.*, s.185.
[88] Gös. yer.

bağlantılı olsa da ikisi arasında bir köprü oluşturmaz. Birbiriyle daima ilişki içinde olan Gerçek, İmgesel ve Sembolik durmaksızın birbirlerini sıkıştıran ama aralarında kısa süreli uzlaşmaların dışında tam bir sentezin mümkün olmadığı kavramlardır.[89] Lacan üçlü zihinsel yapısının arasındaki bağlılaşıklık ilişkisini ifade etmek için Borremean düğümü adını verdiği aşağıdaki geometrik şekilden destek alır. Şeklin gösterdiğine göre Gerçek-İmgesel ve Sembolik iç içe geçmiş halkalar gibidirler. Bu halkaların hepsi birbiriyle bağlantılıdır. Lacan'ın bu şemayı vermesindeki başka bir amaç da halkaların aralarındaki olası birleşimlerin düğümünü yapmaktır.[90] Bu yüzden halkalardan birinin çıkarılması diğerlerinin de artık eskisi gibi olmayacağı anlamına gelir:

Lacan'ın Dört Düzeni



Borremean Düğümü

1.1.4.1. Gerçek

Anlatılmaz, söze gelmez şeylerin alanı olan Gerçek, Lacancı ruhsal yapının ilk kavramıdır. Lacan'ın *"ya bütünlüktür ya da yok olup giden andır"*[91] dediği Gerçek'i ifade etmek güçtür. Ancak bir boşluk ve tezat vasıtasıyla ayırt edilebilen Gerçek, yalnızca etkileriyle ve etkileri içinde mevcut olan bir nedendir. O biçimselleştirmeye çalışılsa da başarılı olunamaz; zaten bu başarısızlık Gerçek'in ta kendisidir.[92] Yani Lacancı Gerçek, *"hem simgeselleştirilemeyen şey hem de bu*

[89] Malcom Bowie, *Lacan*, s.98.
[90] Nami Başer, *Lacan*, 2. Baskı, Say Yay., İstanbul 2012, s.158.
[91] J. Lacan, *Baba-nın Adları* (Çev.Murat Erşen), Monokl Yay., İstanbul 2014, s.49.
[92] Slavoj Zizek, *Hiçten Az Hegel ve Diyalektik Materyalizmin Gölgesi* (Çev. Erkal Ünal), 3. Basım, Encore Yay., İstanbul 2016, s.841.

simgeselleştirmeyi önleyen engeldir".[93] Bu yüzden onu, ne olduğunu ve sınırlarını anlatmak için genellikle Sembolik'le olan ilişkisine başvurulur. Gerçek Lacan'a göre Sembolik tarafından içerilemeyen sert bir çekirdektir.[94] Her şeyin zemininde yer alan Gerçek, kişinin amaçlarına göre kullanabildiği ve Sembolik sürece dâhil edilebilen bir şey değildir. Aksine içinde her şeyin bulunduğu Gerçek'i kontrol altına almanın bir yolu yoktur. Sembolik'in kendisine ulaşamaması demek olan Gerçek, onun kendisini bütünüyle gerçekleştirebilmesinin önündeki engeldir. Sembolik'te baba işlevi (Oidipus karmaşasında ortaya çıkan yasa/yasak) yüzünden engellenerek oluşan özne de aslında Lacan'a göre Gerçek'in bir cevabıdır. Bir şey söylemek isteyen özne, söylemek istediğini dillendiremeyip başarısız olur, bu başarısızlık öznenin kendisidir.[95] Gerçeğe ulaşmanın yolu ona tam dokunduğumuzu düşünürken başarısız olmaktan geçer.

Gerçek, Sembolik'in dışındadır ama bununla birlikte hem zihinsel dünyada hem maddi dünyada bulunabilir.[96] Gerçek aynı zamanda dilin de dışındadır. Çünkü dil Sembolik'te, simgeleştirme yeteneğinin kazanılmasıyla birlikte çocuk tarafından öğrenilen bir araçtır. Bu bakımdan Gerçek, hem dilin hem simgeler dünyasının dışında kalarak aslında insan öncesi bir konuma yerleşir. Gerçek Sembolik'in dışında olduğundan simgeselleştirmeye direnç gösterir. Bu anlamda ölüm deneyimi, aktarılamayan simgeselleştirilemeyen bir deneyim olduğu için Gerçek'tir.

Ölüm dışında rüya ve travma da Gerçek'in alanındadır.[97] Lacan, Freud'un *Düşlerin Yorumu*'nda anlattığı 'yanan çocuk' rüyası[98] üzerinden Gerçek'in ne olduğunu tanımlamaya çalışır. Rüyada bir baba henüz ölmüş çocuğunu, başında birinin beklemesi koşuluyla odasında bırakır ve biraz uyumak için kendi odasına gider. Bu esnada baba, çocuğunu rüyasında kendisini uyandırmaya çalışırken ve o meşhur 'baba görmüyor musun yanıyorum' sözünü söylerken görerek dehşet içinde uyanır. Baba çocuğun odasına gittiğinde başında bekleyen adamın uyuyakaldığını, yatağın

---

[93] Gös. yer.
[94] Slavoj Zizek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi* (Çev. Tuncay Birkan), 5. Basım, Metis Yay., İstanbul 2015, s.246.
[95] Slavoj Zizek, *Hiçten Az Hegel ve Diyalektik Materyalizmin Gölgesi*, s. 959.
[96] Malcolm Bowie, *age.*, s.95.
[97] J. Lacan, *Psikanalizin Dört Temel Kavramı Seminer 11. Kitap* (Çev. Nilüfer Erdem), Metis Yay., İstanbul 2014, s. 59-72.
[98] Sigmund Freud, *Düşlerin Yorumu II*, s. 233-235.

başucundaki mumun devrilerek çocuğun kolunu yakmaya başladığını görür. Lacan'a göre bu rüyadaki tek Gerçek, artık hiçbir zaman 'gerçeklik alanına' giremeyecek olan çocuktur.[99] Rüyanın bıraktığı etkinin de ortaya serdiği gibi "*Gerçek, özne için aşılamaz bir eşiktir*".[100]

Gerçek'le psikanaliz tarihinde dikkat çekici biçimde ilk karşılaşıldığı yer travmalardır.[101] *"Yoğunluğu, öznenin buna uygun tepki vermedeki yetersizliği, psişik örgütlenmenin getirdiği karışıklık ve uzun süreli etkiler tarafından öznenin hayatında tanımlanan olgu*"[102] şeklinde ifade edilen travmanın ayırt edici özelliği kendisinde içkin olan tekrarlamadır. Lacan'a göre travmanın özellikle rüyada tekrar tekrar ortaya çıkan yapısı onun Gerçek'le buluştuğu andır. Gerçek tam da bu tekrar edilen ve azap verici olan şeydir. Rüyanın travmayı tekrar etmesi rüyanın 'bir isteğin gerçekleştirilmesi' için görüldüğü şeklindeki düstura aykırı görünür. Bu noktada, travmadaki Gerçek'in temel parçası olan bir şey haz ilkesinin ağlarında esir kalmıştır.[103] Gerçek'in bir parçası haz ilkesinde esir kalarak gösterenlerin de ağına yakalanmıştır ki bu da onların gösterenlerle ifade edilemeyecek travmatik kalıntılar içermesinden kaynaklanır.[104] Çünkü rüyada kendini tekrar eden travma –genellikle rüyanın yaptığının aksine- üstü örtülü ya da anlamca yoğun ve muğlak ifadeler kullanmadan azap verici gerçeği tüm gerçekliği ve sertliğiyle tekrar tekrar yaşatır. Travmadaki Gerçek'le yaşanan karşılaşmalar, öznenin gerçekliği 'azapta ve beklemede'[105] olarak algılamasına yol açar. Travmada ortaya çıkan Gerçek, sert gerçekliğiyle azap vericidir ve özneyi aynı azap verici durumda beklemede bırakır.

Son olarak Lacan'ın Gerçek kavramı, Freud'un bahsettiği 'gerçeklik'ten farklıdır. Freud'un geliştirdiği bir kavram olan gerçeklik, insan zihninin dışındaki dünya demekken 'gerçeklik ilkesi', bireyin isteklerini gerçekleştirmesi sırasında bu dünyanın koyduğu sınırlara uymak zorunda olmasıdır. Gerçek ise sembolik düzenin

---

[99] J. Lacan, *age.*, s.67.
[100] Malcolm Bowie, *age.*, s.105.
[101] J. Lacan, *age.*, s.63.
[102] J. Laplanche- J.B. Pontalis, *The Language of Psychoanalysis*, s. 464.
[103] J. Lacan, *age.*, s.63.
[104] Malcolm Bowie, *age.*, s.104.
[105] Lacan'ın travmadaki gerçekliği ifade etmek için bulduğu Fransızca karşılık olan *souffrance* 'en souffrance' şeklinde (Lacan'ın kullandığı gibi) kullanıldığında hem 'azapta' hem de 'askıda/beklemede' anlamlarına gelir. Bk. J. Lacan, *Psikanalizin Dört Temel Kavramı Seminer 11. Kitap*, s.62.

dışında kalan dünyayı gösterir. [106] Gerçek'in simgeselleştirilebilen kısmı gerçekliktir. Bununla birlikte dilin alanına çekilip simgeleştirilemeyen bir kısım muhakkak vardır. Lacan'ın bahsettiği Gerçek de bu, bilim ve felsefenin simgeselleştiremediği artık/fazlalık kısımdır.[107]

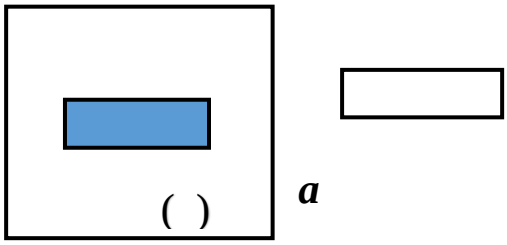
1.1.4.1.1. a nesnesi (Arzu Nesnesi)

Kuramındaki her kavramın temellerini Freud'a dönüş okumaları çerçevesinde edindiğini söyleyen Lacan'ın kendi icadı olan tek kavramı *a* nesnesi (*objet petit a*) dir. Lacan'ın, arzunun tatmin edilemez yapısını izah etmek için bulduğu bu kavram, gerçekte nesnesi olmayan arzunun nesnesidir. Ancak *a* nesnesi yapısı itibariyle öznenin yöneldiği diğer nesnelerden daha farklı bir konuma sahiptir.

a nesnesi'ndeki *a,* bir sembol ya da alfabenin ilk harfi değil, Fransızca *autre* (*öteki*) sözcüğünün ilk harfi olup *ötekin*e işaret eder. Bu harfi küçük *a* harfiyle göstermekle de onun küçük *öteki* olarak kendi *öteki* benimize (alter ego) gönderme yaptığı anlaşılır[108]. *a* nesnesi oluşumu itibariyle bebeğin ilk dünyaya geldiği ana dayanan bir kavramdır. Bebeğin dünyaya geldikten sonraki ilk 6 ay kendisinin dışarıda olduğunu bile anlamayan bir hâlde olması, daha önce belirtildiği gibi Gerçek'in mükemmelliğinde olduğu içindir. Daha sonra sütten kesme ya da belli bir neden dolayısıyla anneden ayrılma durumu ortaya çıktığında, bebek kendi vücudunu algılamaya başlar. Ne var ki bu algılamaya kayıp (memeden/anneden ayrılma) damgasını vurmuştur. Sonraki oral-anal dönemlerde çocuk dışkılama vs. şeylerde kaybı yaşamaya devam eder. Nihayet geldiği fallik dönemde, Odipus karmaşasının eşiğindeki çocuk erkeklik organının kopacağını düşünür, kızlarda ise erkek çocuklarını görüp kendisini yetersiz ve eksik hissetme duyguları hâkimdir. Tüm bu dönemlerde hâkim olan duygu çocuğun hissettiği kayıp ve eksiklik hisleridir. Çocuğun kendi tarihindeki kayıplar ve yok oluşlar, kurucu vasıflara sahip olarak onu başkalaştırır.[109] Her kayıpla Gerçek'teki mükemmelliğinden biraz daha uzaklaşan çocuk –ve sonra

[106] Malcolm Bowie, *age.*, s.95.
[107] Slavoj Zizek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi,* s.246.
[108] J.-D. Nasio, *Jacques Lacan'ın Kuramı Üzerine Beş Ders* (Çev. Özge Erşen-Murat Erşen), İmge Kitabevi, Ankara 2007, s.117-118.
[109] Nami Başer, *age.*, s.170-171.

özne için- kaybettiklerini yeniden elde edebilmek arzuya dönüşür. Bu yüzden özne her yöneldiği nesnede kendisini başkalaştıran bu *a* nesnesine ulaşmayı ister. Gerçekte somut bir nesne olarak gösterilemeyen *a* nesnesi fantazmatik bir nesnedir. Lacan, *a* nesnesine ulaşma arzusuna karşın onun gerçekte var olmadığını bilen öznenin durumunu "*Je sais bien mais quand meme...*" - "*Aslında çok iyi biliyorum, ama gene de...*" deyişiyle ifade eder.[110]



a nesnesinin özne üzerindeki etkisini yukarıdaki gibi bir şemayla açıklamak mümkündür. Bu şemaya göre, kare kutu öznenin Gerçek döneminde bahsedilen bütünlük ve mükemmellik algısını temsil eder. Aynı zamanda bu temsil, tamlığa olan vurgusuyla bebeğin bilinçdışında yaşadığını ima eder; kare yüzey bu bakımdan bilinçdışının da temsilidir. Bu kare kutudan içinde gösterilen taralı bölgeyi çıkardığımızda ise hemen yanda gösterilen dikdörtgen bölge elde edilmiş olur. İlk şekilden kopan bu parça *a* nesnesidir. Kare yüzey, kenarları *a* nesnesinin açtığı delikle çerçevelenmiş yeni görüntüsüyle öznenin durumunu simgeler. Yüzeyin ortasında oluşan bu deliği çevreleyen duvar *a* nesnesinin duvarlarıdır. Bu yüzden oluşan şekildeki delik de *a* nesnesini temsil eder. Ancak Nasio, bu deliğin *a* nesnesi olabilmesi için onun durağan bir delik değil etrafındaki her şeyi soğuran yapıda bir delik olması şartını koyar. Öyle ki deliğin temsil ettiği *a* nesnesi gerçekte gösterenleri çeker, onları canlandırır ve gösterge zincirine istikrar verir.[111]

a nesnesi sonsuza kadar kayıp olan bir nesnedir. Yeri hiçbir zaman dolmayacak olan bu nesnenin yeri bu yüzden sürekli olarak başka nesnelerle doldurulmaya çalışılır. Hem arzuya neden olan hem onu doyuran *a* nesnesi yalnızca

[110] Slavoj Zizek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, s.249.
[111] J.-D. Nasio, *age.*, s.123.

fantezi ve rüyalarda doyurulabilir.[112] Çünkü özne yalnızca arzulamaya devam etmeyi ister. Hatta görünürdeki arzu nesnesine gereğinden fazla yakın olmak öznede endişeye neden olur.

a nesnesi birçok farklı kılığa bürünebilir. Bunlar sesin tınısı, tenin beyazlığı, kokusu, gözün rengi, konuşurken sergilenen tutum veya birinin bakışı olabilir. Lacan uzayıp giden bu örnekler içinde *a* nesnesi olarak en fazla bakışın üzerinde durmuştur.[113] Bakış kavranılamazlığıyla öznenin arzusunu yönelttiği tüm nesnelerden farklılaşır. Bakış öznenin alanına girdiği anda dağılıp gider. Öznenin onu yakalamasına imkân yoktur. *Öteki*nin kendisine baktığını hisseden özne bunu fark eder etmez büyü kaybolur, bakış ortadan kalkar. Aynı zamanda haz organı olan göz ve bakış yüzünden özne, yanılsamalı bir yargı geliştirir. Lacan öznenin mahrumiyet ve yanılgısını şöyle dile getirir:

"*Dikizcinin aradığı ve bulduğu bir gölgeden ibarettir, perdenin arkasındaki bir gölge. Arkasında kim bilir hangi sihirli mevcudiyeti hayal edecektir, orada kıllı bir atlet olsa dahi o genç kızların en güzelini hayal edecekti*r".[114]

Öznenin burada aradığı, nesnede (baktığı görüntüde) kendi bakışını görmek ya da bakılan görüntüde kendisini bakarken görmesi gibi fantastik bir büyülenme mantığıdır.[115] Ne var ki bakışın yakalanabilmesi de *a* nesnesinde geçerli olduğu gibi yalnız rüya ve fantezilerde mümkün olur.

1.1.4.1.2. Jouissance

Gerçek'in imkânsızlığı içinde yer alan bir diğer kavram *jouissance*'dır. Başka dillere çevrilmesinin güçlüğü sebebiyle olduğu gibi bırakılan kavram, Lacan'ın çalışmalarının ilk yıllarında kabaca haz anlamında kullanılmıştır. Ancak haz Lacan'da çoğunlukla cinsel hazza gönderme yapar. Sonraki yıllarda Lacan, Freud okumaları sırasında onun haz ve gerçeklik ilkeleri ile ilgili görüşlerinden yola çıkarak *jouissance*'ı 'haz ilkesinin ötesine' yerleştirir.[116]

---

[112] Mutluhan İzmir, *age.,* s.264.
[113] Bruce Fink, *Lacancı Psikanalize Bir Giriş*, s.90-91.
[114] Jacques Lacan, *Psikanalizin Dört Temel Kavramı Seminer 11. Kitap,* s. 192.
[115] Slavoj Zizek, *Yamuk Bakmak Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş,* s. 155.
[116] Slavoj Zizek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, s.248.

Haz, Freud'da bedensel ve ruhsal gerilimin boşalmasını ifade etmek için kullanılmıştır. Bu sayede bir tatmin ve rahatlama duygusu hazzı takip eder. Lacan ise özellikle sonraki dönemlerinde hazzın kendi kuramındaki kapsamını genişletir. *Jouissance* dediği bu geniş kapsamlı haz tarifinde, yalnızca bedensel ve ruhsal boşalım söz konusu olmaz, *jouissance* aynı zamanda bir dürtü tatminidir. Dürtü, *a* nesnesinin etrafında dönüp duran ve bu dönmeden keyif alan bir oluşumdur. Ulaştığı kısmi nesnelerde anlık doyumlar elde etse de yeniden üretilerek hiç durmadan olası nesneler etrafında döner. Bu yüzden de dürtünün tam bir tatmini söz konusu olamaz. *Jouissance* da bu sebeple imkânsızdır.[117] Çünkü böyle bir tatmin yalnızca psikotik durumlarda tam olarak gerçekleşebilir. *Jouissance, a* nesnesini yönlendiren bu ilksel nesne eksikliğinin giderildiğine dair bir senaryo oluşturarak fantezide bunu mümkün kılar. Yine de hazda ve fantezinin oluşumunda benliği içsel ve dışsal etkenlere karşı koruma amacı varken *jouissance* bu noktada aşırılığı gözetir. Onun amacı hazzın ötesine geçebilmektir. Dolayısıyla *jouissance*'ı aşırı ve paradoksal durumlarda aramak gerekir. Bilinçdışı mazoşistik bir yanı olan *jouissance* örneğin, yoğun fiziksel/ruhsal acılara maruz kalan öznenin tüm bu acılardan aldığı haz ya da aşırı memnuniyetin/hazzın sonundaki acı için söylenebilir.[118]

1.1.4.2. İmgesel

Lacan'ın Gerçek-İmgesel ve Sembolik olarak isimlendirdiği üçlü düzenden ortadaki aşamadır. Lacan'ın kendi kuramını oluştururken ilk geliştirdiği teori olan 'ayna evresi' de İmgesel'de yer alır. Çocuğun altı-on sekiz aylık arası dönemini kapsayan İmgesel'de, çocuk ilk kez benliğinin çekirdeğini oluşturmaya başlar. Çocuğun benlik oluşumunu sağlayan şey aynada gördüğü kendi imgesidir. Çocuk kendi imgesini görene kadar Gerçek'in alanında, benlik ve *öteki* arasında hiçbir ayrımın olmadığı, annesiyle ideal özdeşleşmenin olduğu bir dünyadadır.[119] Ayna imgesi çocuğu Gerçek'in alanından çıkartarak İmgesel'in dünyasına götürür. Bu imge, çocuğun kendi bedensel bütünlüğünü görmesini ve ilk özdeşleştirmeleri sağlar.

[117] Gös. yer.
[118] Elizabeth Wright, *age.*, s.83-84.
[119] Nasrullah Mambrol, "Lacanyen Psikanaliz", (Çev. İsmail Ege Yaylım,), *Libido İki Aylık Psikanaliz Dergisi*, Şubat-Mart 2018, S.30, s.22.

Gerçek'in alanından çıkmak zorunda kalan çocuk, Gerçek'i imgelere hapsederek onunla başa çıkmaya çalışır. Ancak çocuk henüz dilin alanına girmediğinden gördüğü imgeleri isimlendiremez. Böylece 'ya o ya bu' şeklindeki ikiliklerin, kategorilerin alanına da henüz girmemiş olur.[120]

İmgesel, ayna imgelerinin, özdeşleşimlerin ve karşılıklılıkların alanıdır. Çocuk da Gerçek'in alanından çıkarıldığından kendi kaybettiği bütünlüğünü, içselleştirdiği imgelerle sağlamaya çalışır. Lacan burada ego ve özne arasında kesin bir ayrım yaparak ego ve onun kurduğu özdeşleşimleri İmgesel düzene, özneyi ise Sembolik düzene yerleştirir.[121] İdeal ego, yansıtmayla ilgilidir. Ayna imgesiyle yakından ilişkili olan bu yansıtmada çocuk, kendisini aynada gördüğü ikizine yansıtarak Gerçek'teki idealleştirilmiş bütünlüğün aynada gördüğü ikiziyle temsil edilmesini, böylece de Gerçek'in narsisistik algısını yaşatmayı ister.[122] Ancak Gerçek'te olduğunun aksine bu sefer çocuğun egosu dışarıdan görülebilmektedir. Bu yüzden çocuk kendisine yabancılaşarak ego oluşumuna girişir. Benliği oluşturan şey çocuğun ***öteki*** konumunda olan aynadaki imgesine yatırım yapmasıdır. Böylelikle *öteki*yi ilk içselleştirme süreci başlamış ve çocuk aynada gördüğü ikizinde kendisini yaşatmaya eğilimli olduğu bir döneme girmiştir. Ancak imgenin optik yanılsamalı algılanması hiçbir zaman çocuğun kendi egosunu ona doğru şekilde vermez. Bu yüzden *öteki*yle yanılsamalı bir özdeşleşim başlarken çocuk da kendi benliğine ötekileştiği/yabancılaştığı bir sürecin içine girer. Çocuk bu 'hayal' yüzünden kendisiyle hiçbir zaman tamamlanmayacak eksik ve uyumsuz bir ilişkiye başlamış olur.

İmgesel düzen görülene, görsel olana dayandığından[123] Lacan'ın kuramında metonimik (parça-bütün ilişkisi içinde) ifadelerle kendisine yer bulur. Simgesel'in metaforik ve sembolik üslubundan bu yönüyle de ayrılır.

---

[120] Slavoj Zizek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, s.247.
[121] Seda Arıkan, *Lacancı Psikanalitik Yöntem Işığında Iris Murdoch'un Romanları,* s.70.
[122] Mutluhan İzmir, *Öznenin Diyalektiği Hegel, Sartre ve Lacan,* s. 194.
[123] Slavoj Zizek, *Hiçten Az Hegel ve Diyalektik Materyalizmin Gölgesi*, s.691.

1.1.4.2.1. Ayna Evresi

Ayna evresi, bebeğin kendi vücudunu kendi görüntüsünde gitgide ayırt edebilme deneyimidir.[124] Lacancı anlamda ayna evresi ise, çocuğun o güne kadar farkında olmadığı kendi imgesini aynada ilk kez gördüğü an yaşadığı şaşkınlığa işaret eder. Çocuğun altı aylıkla on sekiz aylık arasında aynada kendisini görmesiyle oluşan ayna imgesi, "*Lacan'a göre […] çocuğa gelişimsel olarak henüz başarılmamış bir şeyin ötesine geçen kendi bütünlüğünün ve tutarlılığının bir imgesini sunar*".[125] İmgesel'deki çocuk, kendisini ve çevresini parçalar hâlinde ve rastgele bir şekilde algılar. Lacan'ın 'parçalanmış beden' (*corps morcelé*) dediği bu fantezinin, ayna evresindeki yabancılaştırıcı etkisiyle de bağlantısı vardır. Ayna evresi bu anlamda çocuk için çok şey ifade eder; çünkü o zamana kadar parçalar hâlinde bulunan benlik algısına bütünlük kazandırılmış olur.[126] Ancak benlik algısı dışarıdan gelen tehditlerle geriye dönük olarak tekrar darmadağın ve parçalı hâle gelebilir.[127]

Çocuk aynada gördüğü imgeyi içselleştirerek benlik oluşumunun çekirdeğini oluşturmuş olur. Daha sonraki aile, öğretmen ve başkalarının 'öz-imge'yi geri yansıtmalarıyla çocuğun öz-kimlik algısı gelişmeye devam eder.[128] Aynada görülen imgeye şaşkınlık ve ilgiyle tepki veren çocuk, ebeveynlerinden bu tepkisini onaylayıcı ya da takdir edici davranışlar görür. Bu sebeple ayna imgesini içselleştirerek ona libido yatırımı yapar. Ayna imgesinin sahip olduğu büyük önem de buradan gelir. *"[A]yna imgesi, […] çocuk için önemli biri tarafından tasdik edilmedikçe benliğin, bir benlik hissinin kurucusu haline gelmez"*.[129]

Lacan ayna evresine, sonuçları dolayısıyla her zaman olumlu bakmaz. Çünkü çocuğun ilk defa kendi imgesiyle karşılaşmış olması o âna kadar kendisine dair bütünlüklü algısını bozar. Çocuk, aynada karşılaştığı imgesiyle hem özdeşleşir hem de ona yabancılaşır. İki durumun aynı anda yaşandığı bu evrede çocuk, ebeveynlerinden

---

[124] Elisabeth Roudinesco, *Her şeye ve Herkese Karşı Lacan* (Çev. Nami Başer), Metis Yay., İstanbul 2012, s.25.
[125] Bruce Fink, *Lacancı Psikanalize Bir Giriş* (Çev. Özgür Öğütcen), 1. Basım, Encore Yay., İstanbul 2016, s.136.
[126] Michel Shneider, *Okumak ve Anlamak Edebiyatta Psikanaliz: Freud, James, Nabokov, Proust, Rancé, Shnitzler* (Çev. Nazlı Ceyhan Sümter), Kolektif Kitap, İstanbul 2016, s.13.
[127] Malcolm Bowie, *age.*, s.33.
[128] Bruce Fink, *age.*, s.136.
[129] Bruce Fink, *age.*, s.137.

gelen tepkilere göre kendi imgesini içselleştirip onunla özdeşleşirken, onun anneyle olan Freud'un birincil narsisizm[130] dediği dönemin bütünlüğünü bozduğu için de kendisine yabancılaşır. Çocuğun yansıyan bedeni, etrafındaki ortam ve ayna üçlüsü, onun üzerinde bir hile ve aldatma olarak işlev görür.[131] Temelinde yalan ve hilekârlık olduğu için de Lacan, egonun dürüst bir şey olmadığını düşünür. Öncelikle kendi imgesini *öteki* olarak içselleştirmekle, sonra çekirdeğini oluşturduğu egosunu hayalî bütünlük ve hâkimiyet üzerine temellendirmekle çocuk büyük bir yanılgı içindedir. Vücut koordinasyonunu tam olarak sağlayamamış olmasına rağmen çocuk, hâlâ parçalı olan bedeni üzerinde hâkimiyet kurmak istemekle yanılmaktadır. Bu kifayetsizliğe karşın ego, hâkimiyet ve bütünlük kurma işlevi konusunda ısrarcıdır.[132] Yani ego daha en baştan bir aldanma üzerine kurulmuştur.

Lacan'ın ayna evresi, görsel bir temele dayanması ve sonra izah edilecek olan *öteki*nin, ilk oluştuğu ve içselleştirildiği yer olmasıyla film ve kültür çalışmalarında önemli bir rol oynamaktadır.[133]

1.1.4.3. Sembolik Düzen

Çocuğu, Gerçek'in alanında anneyle bütünleşik bir varlık olmaktan ayırıp aynadaki imgesiyle benlik sahibi yapan *öteki*, bu sefer yanılsamalı da olsa benlik algısı içinde olan çocuğu, dil oluşumuyla başka bir düzenin ve âlemin içine atar. Bu âlem *büyük Öteki*'nin âlemi olan Sembolik düzendir. Lacan'ın dilin ve bilinçdışının alanı olarak belirlediği Sembolik düzen, içine giren her şeyin göründüğünden daha başka bir anlam kazandığı bir alandır. İmgesel'de şeylerin görüntüsüyle yer alması söz konusuyken burada yalnızca görüntü yetmez. Görünenin ötesinde, görünmeyenin bilgisi Sembolik düzende bulunabilmek için şarttır. Freud'da neredeyse her zaman iki boyutlu olan Sembolik Lacan'da derin anlamlara sahip bir oluşumdur.[134]

---

[130] Birincil narsisizm, Oidipal dönkeem öncesinde bebeğin dışsal bir nesne seçmeden önce sevgi nesnesi olarak yalnızca kendisine yöneldiği evreyi işaret etmek için kullanılır. Freud'un çalışmalarında; nesnesiz, özne ile dış dünya arasında hiçbir farklılaşmanın yaşanmadığı hayatın en erken dönemini belirtir. Ayrıntılı bilgi için bk. J. Laplanche- J.B. Pontalis, *The Language of Psychoanalysis*, s. 336-337.
[131] Malcolm Bowie, *age.*, s. 31.
[132] Nasrullah Mambrol, *agm.*, s.22.
[133] Nasrullah Mambrol, *agm.*, s.23.
[134] Malcolm Bowie, *age.*, s.62.

Sembolik sürecin başlama noktasını Lacan'ın işaret ettiği gibi dil öğrenimi oluşturur. Ancak sembolik, Lacan'ın antropolojiden ve dilbilim alanındaki çalışmalardan destek alarak oluşturduğu karmaşık bir süreçtir. Dil öğrenimiyle birlikte çocuğun hayatına belli kurallar da dâhil olur. Çocuk konuşmaya başladıkça iplerin başkasının elinde olduğunu fark ettiği bir alana girmiş olduğunu da kavramaya başlar; çocuk bu sayede ister istemez sembolik bir sürecin içine girmiş olur. Bu sembolik süreçte çocuk, yasak ve kurallara göre çevresini kendisi yapılandırdığı için Sembolik, doğal bir düzen değildir.[135]

Çocuk yasa koyucuyla tanıştığı bu evrede, zihninde kendi ideal egosunu oluşturmaya yarayan *öteki*den farklı bir başkası olduğunu fark eder. Bu, Lacan'ın büyük Ö (Fransızcada *Autre* ile yazıldığı için büyük A) harfiyle gösterdiği *Öteki*'dir. *Büyük Öteki* çocuğun karşısına kural koyucu olarak çıktığında arzusunun da kendisinden dolayımlandığı bir varlığa dönüşür. Çünkü *Öteki*'nin koyduğu kurallar ve/veya *Öteki*'nin yasası çocuğu biçimlendirir.

1.1.4.3.1. Oidipus Kompleksi- Babanın Adı- Fallus

Çocuğun dil öğrenimiyle beraber yasakları ve kuralları öğrenmesiyle başlayan evrenin en önemli dönüştürücüsü Freud'un meşhur Oidipus karmaşasıdır. Lacan'ın da önemsediği bu karmaşa burada, Freud'un kuramında olduğu gibi imgesel boyutta değil tamamen simgesel düzeydedir. Lacan'a göre 'insani gerçekliği kurmak' üzere simgeleştirilen Oidipus karmaşası gibi anlatılar gerçeklikten tamamen uzaktır, insani boyutu yaratmak için Sembolik'te yer alırlar.[136]

Oidipus karmaşası üç aşamadan oluşur. İlkinde çocuk gerçek bir nesnenin (meme) eksikliğini yaşar ve bu onda krize neden olur. İkinci aşamada eksikliğini duyduğu sembolik nesne yüzünden anneye yönelen çocuk, fallik evrede babayla karşılaşır. Çocuk bu aşamada anneyi kontrol edebilmek için babaya rekabet duyguları beslemeye başlar.[137] Çünkü baba, özne (çocuk) tarafından annenin arzuladığı bir nesne olarak tasarlanmıştır. Çocuğun annesinin arzusunu tatmin etme isteği (annenin fallusu olma/annenin arzusunun nesnesi olma) baba tarafından engellenir. Özne bu engeli

[135] Nami Başer, *age.*, s.132.
[136] J. Lacan, *Baba-nın Adları*, s.50.
[137] Nami Başer, *age.*, s.66.

gerçek olmaktan daha çok imgesel baba yüzünden yaşar. Babanın getirdiği yasak yüzünden onu yenemeyeceğini anlayan özne, son olarak onunla özdeşleşme yoluna gider.[138]

Oidipus karmaşasının üçüncü unsuru olan 'baba', Lacan'ın yakından ilgilendiği bir dönüştürücüdür. Lacan Sembolik'teki 'baba metaforu'nu oluştururken Freud'un 'babanın katli' anlatısına gönderme yapar. Freud'un *Totem ve Tabu*[139]'daki 'babanın katli' öyküsünde anlattığı baba, bir tabunun oluşturucusu ve başlatıcısı olarak kendine ait bir yasayı da var eder. Freud'un, totemizmin ve dinin başlangıcı olarak gördüğü anlatıda ilkel baba, kabilesinin tüm kadınlarını kendi için saklayan ve oğullarına onları yasak eden bir babadır. Kadınlardan uzaklaştırılan kardeşler ise bir gün bir araya gelerek babayı öldürüp yerler. Öldürülen babayı yiyerek onu içselleştiren kardeşler, hem kıskanılan hem de hayran olunan babayla özdeşleşmiş olurlar. Cinayet işlenip kadınlar için uygulanan yasak ortadan kaldırılmış olsa da kardeşlerin yaşadığı suçluluk duygusu yasağı çiğnemelerine engel olur. Bunun nedeni Freud'un 'ertelenmiş itaat' dediği durumdur; ilkel babaya karşı sağlığında gösterilmeyen itaat onun ölümünden sonra gecikmeli olarak sergilenmeye başlar. Böylece *"[ö]lü baba yaşarken olduğundan daha güçlü hâle gel[ir]"*.[140] Freud ensest yasağının kökeninde de 'baba katli'nin olduğuna inanır. *"Freud'un […] oğulların birleşerek öldürdükleri Tanrı-Kral-Baba öyküsü, Yasa düzeninin tam da bu yolla yürürlüğe girdiğini, mitik, simgesel Baba'nın ölümsüzlüğe ancak gerçek babanın öldürülmesiyle ulaştığını vurgular"*.[141] Başka şekilde ifade edilirse öldürülmüş olan babanın yerine Babanın-Adı/Yasası geçmiş olur.

Lacan'ın Oidipus karmaşasıyla birleştirdiği 'baba yasası' annesinin arzu nesnesi olmayı isteyen çocuğun (öznenin) babaya yönelmesiyle oluşur. Çocuğu bu dönemde babaya yönelten esas, babanın varlığı olduğu kadar aynı zamanda annenin söylemidir. Onun, babayı işaret eden konuşmaları böyle bir baba olsun olmasın çocuğu yasa koyucu bir baba figürüne doğru yöneltir.

---

[138] Jean- Pierre Cléro*, Lacan Sözlüğü*, s.89-90.
[139] S. Freud, "Totem ve Tabu", içinde *Dinin Kökenleri* (Çev. Ayşen Tekşen), 2. Basım, Payel Yay., İstanbul 2012, s. 41-213.
[140] S. Freud, *age.*, s. 194.
[141] Slavoj Zizek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi,* s.246.

Babanın-Adı, çocuk için otorite güçlerinin simgeselleştirilmesi demektir. Tanrı, devlet, yasaklayıcı ve yasa koyucu her otorite gücünü içine alan 'Babanın-Adı' kavramı, gerçek babanın kimliğinden bağımsız olarak oluşur. Hatta böyle bir babanın var ya da yok olması da 'Babanın-Adı' için gerekli değildir. Gerçek bir babaya sahip olan bir çocukta baba işlevi oluşmayabileceği gibi, türlü sebeplerle babasını kaybetmiş bir çocuk için bu durum baba işlevinin oluşmasına engel değildir. Lacan bu yüzden Babanın-Adı ile mevcudiyetinin önemli olmadığı baba arasında bağlantı kurmak için 'baba metaforu' deyimini kullanır.[142] Lacan'ın terminolojisinde sıkça karşılaşılan engellenmiş/üstü çizilmiş özne ($), Baba'nın-Adı'nın özneyi yasak ve engellemeyle daha baştan imkânsızlıkla hadım etmesi sonucu oluşur.[143]

Baba yalnızca yasak koyan ve öznenin her talebini geri çeviren bir figür değildir. O koyduğu yasaklarla özneyi koruma altına alır: *"[Ç]ocuğu anneye kapılmaktan ya da onun içine çekilmekten, anneyi de çocuğunu içine çekmekten kurtaran"*[144] babadır. Annesinin arzu nesnesi olmaktan başka bir amacı olmayan çocuğun –ki bu durumda çocuk anneden ayrı bir varlık olarak gelişemeyeceğinden anne yutan anneye dönüşür- veya başka bir yerden alamadığı doyumu çocuğundan almak isteyen annenin, bu tehlikeli isteklerinin önüne geçme kudreti yalnızca babadadır. Bu yüzden çocuğu arzulayan ve arzulanan olarak anneden koruyan baba, nevroz ve psikoz tanılarının konulmasında ilk başvurulacak ölçüttür.[145] Çünkü "*[s]embolik olanın ışığına çıkmamış şey gerçekte ortaya çıkar*".[146] Babanın-Adı, 'yasa'yı başlatan ve çocuğu hadım etme cezasıyla arzularını kısıtlamaya sevk eden bir ölçüt ve gösteren zincirini hareketlendiren temel gösteren olduğu için, bu unsurun çocuğun zihninde hiç oluşmaması bütün Sembolik düzenin alt üst olması demektir.

Özne için temel dayanak noktası olan baba işlevinin eksikliği Sembolik düzende bir delik açar. İmgesel'den Sembolik düzene geçmek isteyen tüm düşünce ve oluşumlar bu delik yüzünden sembolleşemez, böylece İmgesel'den Sembolik'e geçemeyen her şey Gerçek olur. Dil oluşumu ve gösterenlerin dünyası olan Sembolik bu büyük eksiklik yüzünden öznede ciddi konuşma bozukluklarına neden olur.

---

[142] Jacqueline Rose, *age.*, s.75.
[143] Gös. yer.
[144] Bruce Fink, *age.* s.125.
[145] Gös. yer.
[146] Lacan'dan alıntılayan Malcolm Bowie, *age.*, s.107.

Göstergeler sistemi kurucu baba metaforu oluşmadığı için öznede hiç oluşmadığından özne konuşurken metafor kullanmada ciddi sorunlar yaşar. Bu yüzden psikotik, *"dil tarafından yaşanır ya da ele geçirilmiştir".*[147] Aynı zamanda *Öteki*'nin oluştuğu yer olan Sembolik'te, *Öteki*'nin de en başından yanlış konumlandığı demek olan baba işlevinin eksikliği büyük bir kargaşaya neden olur. Bu eksiklik sebebiyle Sembolik'te değil Gerçek'te var olan *Öteki*, burada yasa koyucu özelliğinden sıyrılıp akıl almaz katılıkta bir tirana dönüşür. Özne bu yüzden sürekli Gerçek'le karşılaşır ama karşılaştığı şeye yabancı kalmıştır.[148]

Yasa koyucu baba işlevi, yalnız anne-çocuk arasındaki ilişkiler için değil hayatın başka alanlarına da genellenebilir. Bruce Fink baba işlevini açıklarken bir otorite figürü olarak bilimsel/akademik yayınlarda başvurulan, o işin uzmanlarına yapılan atfın da baba işlevi taşıdığını belirtir.[149] Örneğin bu çalışmada alanın kurucu isimleri olmaları bakımından Freud ve Lacan isimlerine yönelik her gönderme böyle bir baba işlevine işaret eder.

Oidipus karmaşasında anne ve çocuğun arzusunun nesnesi olarak karşılaşılan *fallus*, Sembolik düzenin pek çok şeyi simgeleyen bir gösterenidir. Sembolik düzenin bir kuralı olarak burada simge ve gösterenlerden başka bir şey gerçekte oldukları şekliyle bulunamazlar. Bu yüzden fallus da ancak simgeselleştirilerek Sembolik'te yer alabilir.

Freud'un kuramında da fallus, özellikle fallik evreyi ifade ederken geçer ve Lacan'ın kullandığı anlamdan çok başka biçimde kullanılır. Lacan'da *fallus*'un simgelediği organla ilişkisi, diğer her şeyle olan ilişkisinden çok daha azdır:[150] Fallus'un, embriyolojide erkek ve kadın cinsiyet organlarını, süreç içinde oluşturacak ilkel yapının adı olması Lacan'ın bu kavramla ilgili amaçlarına hizmet eder. Çünkü Lacan'ın fallus kavramı erkek ve kadından yalnız birine gönderme yapmaz.

Ne Oidipus karmaşasında ne de Sembolik düzende fallus tek başına anlam ifade etmez. Onu önemli hâle getiren yok olma tehlikesi altında bulunmasıdır. Freud'un kuramında, hadım edilme tehlikesi içinde olduğunu düşünen çocuğun

---

[147] Lacan'dan alıntılayan Bruce Fink, *age.* s.134.
[148] Malcolm Bowie, *age.*, s.108.
[149] Bruce Fink, *age.* s.126.
[150] Jacques Lacan, *Fallus'un Anlamı* (Çev. Saffet Murat Tura), Altıkırkbeş Yay., İstanbul 2013, s.72.

yaşadığı kastrasyon endişesi, Lacan'da sembolik bir boyuta dönüşür. Yok edilme tehlikesiyle bir varyokluk ve yokvarlığa dönüştüğünde, temsil ettiği şeyi sınırsız açıklayıcılık gücüne erişen fallus, bu noktadan sonra önem kazanır. Çünkü kastrasyon sadece bir cezalandırılma tehdidi değil, simgesel düzeyde bir yoksunluğu da ifade eder.[151] Fallus'un Sembolik'te ifade edilmesini sağlayan da simgesel hadımdır.

Sembolik düzende temsil edilecek kadar önemli olan ve ancak yok olma tehlikesindeyken bir anlam ifade eden fallus ve simgesel hadım'ın aslında neye karşılık geldiğiyle ilgili Slavoj Zizek'in yorumu şöyledir:

"[E]ğer kralın elinde asa, başında da taç varsa, zikredeceği sözler bir kralın sözleri olarak alımlanacaktır. Bu tür rütbe işaretleri dışsaldır, kendi doğamın parçası değildir: Onları takarım, iktidarı icra etmek için onları giyerim. Böylece beni "hadım" ederler: Dolayımsız halim ile yerine getirdiğim işlev arasına bir boşluk sokarlar (asla büsbütün kendi işlevimin düzeyinde değilimdir). […] Hadım, dolayımsız halim ile bana simgesel vekâleti veren bu "otorite" arasındaki boşluktur. Tam bu anlamda, iktidarın karşıtı olmak şöyle dursun, iktidarla eşanlamlıdır; bana iktidar veren şeydir. İşte fallusu da varlığımın hayati kuvvetini, erkekliğimi dolayımsızca ifade eden organ vb. olarak değil, tam böyle bir rütbe işareti, kralın ya da yargıcın rütbe işareti takması gibi taktığım bir maske olarak düşünmek gerekir".[152]

Fallus hayat içinde üstlenilen sosyal kimlikler gibi bir maske olması yönüyle hem erkek hem de kadında bulunan bir iktidar simgesidir. Bu yüzden öznenin, *Öteki* konumundaki annenin arzusunun nesnesi olan fallusa yönelmesi böyle sembolik bir anlam taşır. Kadının istediği şey fallustur. Bu isteğini elde etmek ve eksiğini gidermek için kadın doğum yaparak tersine bir süreçle eksiği telafi etme yoluna gider.[153] Doğum, kadını 'sahip olan biri' yapıp onun, eksikliğini hasıraltı etmesini[154] sağlar. Doğu toplumlarında doğumla gelen itibar ve ilerleyen zamanlarda özellikle erkek çocuğun evlenmesiyle annenin (kayınvalide) elde ettiği güç ve otorite, kadının çocuktan dolayımlanarak edindiği fallusun yansımalarıdır.

---

[151] Jacques Lacan*, Fallus'un Anlamı,* s.59.
[152] Slavoj Zizek, *age.*, s.596.
[153] Malcolm Bowie, *age.,* s.126.
[154] Slavoj Zizek, *age.*, s.594.

1.1.4.3.2. Öteki

Öteki, Lacan'ın kuramı için en önemli kavramlardan biridir. Öznenin açıklanması gerektiği her durumda zorunlu olarak *öteki*ne de gönderme yapılır. Onun varlığı olmadan özneyi ve toplumsalı anlatabilmek mümkün değildir. Bu önemli kavram sosyal antropolojinin ve diğer kültürel incelemelerin de kullandığı bir kavramdır; ancak *öteki* diğer sosyal bilimlerde doğrudan bir kişiye veya gruba gönderme yaparken Lacan'ın onunla kastettiği, bir kişiden çok daha başka bir şeydir.[155]

Lacan'da *öteki,* Hegel felsefesinden esinlenilerek kurama dâhil edilmiş bir yapıdır. Özellikle 1955 ve daha sonraki yıllarda kaleme aldığı çalışmalarda Lacan'ın *öteki*yi iki ayrı unsur olarak tanıttığı ve kullandığı görülür. *Öteki*nin kendi içinde farklılaştığını göstermek için Lacan, bazı durumlarda *öteki*yi 'küçük ö' bazen de 'büyük Ö' harfiyle yazar ve ikisi arasında işlevsel farklılıkların olduğunu vurgular.[156] Gerçek bir *öteki* olmayan küçük *öteki*, Lacan'a göre egonun yansımasıdır ve tamamıyla imgesel bir yapıdadır. Küçük *öteki* bu hâliyle Lacan'ın 'küçük a nesnesi' (*objet pétit a*) dediği kavramla bağlantılıdır. Çocuğun hayatına küçük *öteki* ilk olarak 'ayna evresi'nde girer. Aynada gördüğü kendi yansıması ve çevresinin bunun üzerine verdiği tepkiler, çocuğun aynadaki yansımayı *öteki* olarak kabul edip içselleştirmesine neden olur. Bundan sonra İmgesel'de yeni *öteki*lerin etkisiyle çocuğun benliğindeki parçalanmalar devam edecek, Sembolik'e gelindiğinde çocuğun tamlık yanılsamasını bozan parçalanmaların nihai sonucu olarak bölünmüş/ayrılmış/parçalanmış özne oluşacaktır. Ama çocuk hiçbir zaman ilk bölünmeye neden olan aynadaki mükemmel yansıması ilk *öteki*yi unutmaz. Bu, onda Lacan'ın kuramında *'nesne a (objet petit a)'* şeklinde, ulaşılamamış mükemmelliğin hasreti, bir olamamışlık olarak yaşam boyu varlığını sürdürecektir.

Öznenin biçimlenmesine asıl sebep olan ise Lacan'ın *büyük Öteki* dediği oluşumdur. *Büyük Öteki*, öznenin İmgesel'den çıkıp simgesel düzene dâhil olmasını sağlayan ve özneyi tüm hayatı boyunca çevreleyen sembolik bir evrendir ve ancak

---

[155] Elizabeth Wright, *Lacan ve Postfeminizm* (Çev. Ebru Kılıç), Everest Yay., İstanbul 2002, s.42.
[156] Dylan Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, Routledge, New York 2006,, s.135.

Sembolik düzen içinde var olur. Lacan'a göre *büyük Öteki,* bir muhataptan çok Sembolik düzenin kendisidir, tamamen sanal ve öznenin önvarsayımında bulunan bir yapıdır.[157] *Büyük Öteki* simgesel düzeni, koyduğu kural ve yasaklarla belirleyen simgesel bir hükümdar gibidir. En önemli özelliği de kurallarına koşulsuz şartsız itaat beklemesi ve bu sayede egonun, 'kendi-için-varlık' anlayışından 'başkası-için-varlık' durumundaki özneye dönüşmesini sağlamasıdır. Tüm *öteki*lerin eksiğinin olduğu bilinse de *büyük Öteki*'nin eksiğinin olmadığı varsayılır. Bu yüzden o, öznenin yönelmesi gereken mükemmel bir oluşum olarak yüce bir konumda bulunur.

Çocuğun hayatında *büyük Öteki* yerini ilk işgal eden annedir. Çünkü anne, çocuğun ilksel ağlamalarını geriye dönük belirli bir mesaj olarak alan kişidir.[158] *Büyük Öteki,* simgesel düzenin eşiğindeki çocuğa yönelerek onda bilinçdışı oluşmasını sağlar. *Büyük Öteki*'nin çocuğa yönelmesi, onu denetlemesi ve koyduğu yasaklarla olur. Konulan kuralların fazlalığı ise çocukta süperego gibi bir içsel denetim mekanizmasının oluşmasıyla sonuçlanır. İşte tam da bu noktada Lacan'ın ünlü "*Bilinçdışı büyük Öteki'nin söylemidir*" sözü anlaşılmış olur.[159] Bilinçdışı, *büyük Öteki* tarafından araç olarak kullanılan bir unsurdur. Neyin bastırılacağına karar veren de *büyük Öteki* ve onun söylemidir. *Öteki*'nin söylemi olan bilinçdışı, aynı zamanda *büyük Öteki*'nin arzuladığı şeylerle doludur. Zaman zaman birey tarafından da hissedilen bu durum, kişinin aslında gerçekten istemediği bir şeyin peşinde koşması şeklinde su yüzüne çıkar. Bilinçdışı, diğer insanların konuşmaları, fikirleri, arzuları ve fantezileriyle doludur. [160]

Öznenin, simgesel ve gerçeğin bir karışımı olan baba figürü için sergilediği tavır –onu yenemediği için ona boyun eğme/onunla özdeşleşme- diğer *büyük Öteki*'ler için de tekrarlanır. Özne hayat boyu kendi arzuladıklarında –en özel olarak saydıklarında bile- *büyük Öteki'*nin izlerini bulacaktır. Bu yüzden öznenin arzusu, o farketmese de "*daima Öteki'nin arzusudur, Öteki (mümkün arzuların senaryosunu temin eden simgesel doku) tarafından dolayımlanmıştır*".[161] Lacan bu noktada

[157] Slavoj Zizek, *Hiçten Az Hegel ve Diyalektik Materyalizmin Gölgesi,* s.185.
[158] Dylan Evans, *age.,* s.135.
[159] Nami Başer, *age.,* s.43.
[160] Bruce Fink, *The Lacanian Subject Between Language and Jouissance,* Princeton Universty Press, New Jersey, 1995, s. 9-10.
[161] Slavoj Zizek, *Hiçten Az Hegel ve Diyalektik Materyalizmin Gölgesi,* s.578.

öznenin, kendi arzusu sandığı şeyin *büyük Öteki*'nden dolayımlanarak özneye geri gelmesinde bir tür yabancılaşma olduğunu söyler. Bu yabancılaşma öznenin kendi kendisine yabancılaşmasıdır. Öznenin arzusu kendi kendisini hiçbir zaman tanıyamayacağı bir noktadadır.[162] Örneğin belirli bir şey üzerinde (evlilik, diploma gibi) sabitlenmiş görünen arzular da aslında bunları arzulamaya neden olan *Öteki* üzerinde sabitlenmiştir.[163]

Lacan'a göre, öznenin yitip gitmesine neden olan arzu, aslında *büyük Öteki*'ne yönelik arzudur. *Büyük Öteki* tarafından görülmek ve onaylanmak istemek arzunun esas nedenidir.[164] Bu yüzden *büyük Öteki* tarafından istenilen her şey öznenin başlıca arzusu olarak geri döner. Kendi isteğinin *büyük Öteki* tarafından istenmesi özneyi hep aradığı tamlığa ulaştıracak yoldur. Bireyde kaygı uyandıran en büyük gerekçe de öznenin arzusunun *büyük Öteki* tarafından tanınmaması endişesidir. Özne, *büyük Öteki*'nin kendi arzusunu tanıdığı ve onayladığından hiçbir zaman kesin olarak emin olamaz, bu şüpheli durum yüzünden de kaygıya düşer.[165] *Büyük Öteki*'nin temsil ettiği toplum, özneyi toplumun bir parçası hâline gelmeye zorlar. Öznenin davranışlarının kabul görüp görmediği ise onun yaşadığı kaygı vasıtasıyla anlaşılır. Askerî psikiyatrinin yapmış olduğu çalışmalar, *büyük Öteki*'nin bir savaştan sonra topluma karışmaya çalışan gaziler üzerindeki etkisini ortaya koyan kanıtlar sunmaktadır. Örneğin Vietnam Savaşı'nda esir düşmüş askerleri ayakta tutan şey daha çok, geri döndüklerinde ailelerinin bakışlarında görecekleri takdir edici ifadedir. Tersi olarak, esaret altındayken kendi orduları aleyhine çözülen askerler geri döndüklerinde aileleri ve toplum tarafından ne gözle görüleceklerini düşünüp kaygılanmışlardır.[166] Kimi zaman travmatik bir hâl alan bu sorgulamaların olumsuz neticelerinden biri intiharlardır. Bazen intihar, *büyük Öteki*'ni kışkırtıcı bir araç olarak kullanılabilir ve bu yolla *büyük Öteki*'de bir anlam ifade etme ihtiyacı giderilmiş olabilir. *Büyük Öteki*'ne karşı inançları hâlâ sağlam olan gaziler, intihar notu bıraktıktan sonra eylemlerini gerçekleştirerek nihayet *büyük Öteki* tarafından takdir edileceklerini

---

[162] Jacques Lacan, *Psikanalizin Dört Temel Kavramı Seminer 11. Kitap,* s. 249.
[163] Bruce Fink, *Lacancı Psikanalize Bir Giriş*, s.338.
[164] Jacques Lacan, *age.,* s.123.
[165] Renata Salecl, *Kaygı Üzerine* (Çev. Barış Engin Aksoy), İkinci Basım, Metis Yay., İstanbul 2014, s.32.
[166] Renata Salecl, *age.,* s.34.

umarlar.[167] Özellikle başkalarının gözleri önünde gerçekleşen –pencereden atlama, kendini toplum önünde yakarak yok etme gibi- intihar vakalarında *büyük Öteki*'ni kışkırtma ve bu sayede onun dikkatini çekip takdirini kazanma arzusu hâkimdir. Özne, *büyük Öteki* tarafından talep edilmek ister. Talebin yokluğunda ise bahsi geçen facialar yaşanır, çünkü özne yaşamak için gereken arzuyu duyumsayamaz. *Büyük Öteki*'nin arzusunun arzusu olamamıştır.

Bazen özne kendisini tümel şekilde kabul edecek *büyük Öteki*'nden (toplumdan) yoksun olabilir. Böyle bir özne, *büyük Öteki*'nde bulamayacağı kayıp arzu nesnesini, diğer eşya ve nesnelere yönelerek bulmaya çalışır. Ancak bu beyhude bir çabadır. Özne Hegel'in tanımıyla 'şeyci nesne'ye dönüşerek aradığı tatmini, tüketim bağımlılığı, marka saplantısı, aşırı cinsel yönelim gibi takıntılı hazcı tavırlarda bulmak ister. Bulduğu tek şey ise kendine dönememiş, dahası dönüş yolunu kaybetmiş, kendisinin dışında yaşayan bir varlık olduğu gerçeğidir.[168]

Büyük Öteki bireyin hayatının her ânına işlemiştir. Lacan'ın işaret ettiği gibi, dil de *büyük Öteki* olarak öznenin kendisine uymasını bekler. Dil ve göstergelerden kurulu anlam dünyası özneyi bir fanus içine alınmış gibi hapsetmiştir. Buna en yalın örnek, *öteki*lere gönderme yapan gösterenler biçiminde düzenlenmiş olan kişinin adı ve soyadıdır. Ad, kişinin ideal egosuna işaret ederken, soyadı 'Babanın-Adı' olması sebebiyle yasaya ve toplumsal düzene, dolayısıyla *büyük Öteki*'ye gönderme yapar. Ad, imgesel özdeşleşme noktamızdır ve bizim olmayı istediğimiz *öteki*ni temsil eder. Soyadı ise, taklit etmenin mümkün olmadığı *büyük Öteki*'nin gösterenidir. Onunla özdeşleşmek ancak, onun taklit edilemez olduğunu kabul edip benzerlikten kaçındığımız noktada mümkün olabilir.[169]

Kitleler üzerinde mutlak güce sahip olmalarından dolayı dinî inançlar ve ideolojik oluşumların da *büyük Öteki* olarak çalıştıkları görülür. Bunlar tebaa konumundaki öznelere boyun eğdiren, Hegel'in ifadesiyle mutlak efendilerdir. Efendilerin köleleri olan özneler yalnız koşulsuz itaatle sorumludurlar. Zizek *büyük Öteki*'nin kitlesel gücüne örnek olarak Hristiyanlıktaki Kutsal Tin anlayışını verir. Bu anlayışın içine girmiş olan özne başkalaşır, biyolojik hayatı dışında sanki başka bir

[167] Renata Salecl, *age.*, s. 40.
[168] Mutluhan İzmir, *age.*, s.146-147.
[169] Slavoj Zizek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, s.125.

hayata adım atmıştır.[170] İnsanlık tarihi boyunca dinî inançlar doğrultusunda kişilerin kendi yaratıcılarına insan-hayvan kurbanları sunmalarında da *büyük Öteki*'nin etkisi vardır. Yine, kendi ideolojik sistemi içinde yaşayan ve bunun mutlak doğru olduğunu düşünen her birey kendi *büyük Öteki*'sinin büyüsüne kapılmış denebilir. Ancak *büyük Öteki*'nin yarattığı etki, yalnızca kendisine inanan insanların varlığıyla sürdürülebilir. Kişide saygı ve sevgi uyandıran *büyük Öteki*, sorgulanmaya başladığı anda kendisindeki büyüleyici güzellik kaybolur ve yerine içi boş, yüce niteliğinden tamamen yoksun bir nesne kalır. Bu yüzden *büyük Öteki*'nin büyüleyici etkisi fantezi mekânında var olur.[171] *Büyük Öteki*'nin yokluğu, her şeyin –kendi yaşamımız da dâhil- anlamını yitirmesine neden olur. Anlamın yitirilmesine en çarpıcı örnek, toplama kamplarında yaşayanların durumlarıdır. Kamptakileri özne olarak tanıyıp alımlayacak bir *büyük Öteki*'den yoksun olmalarından dolayı, burada hayatta kalmanın kendisi bile anlamsız hâle gelmiştir.[172] Anlamı belirleyen *büyük Öteki*'dir. Kişi konuştuğunun nasıl anlaşılacağını belirlemekten yoksundur. Anlam yalnızca diğer insanlar tarafından, *büyük Öteki* tarafından belirlenir. Bir bebeğe ağladığı her zamanda yiyecek verilmesi o bebeğin ağlamasına sebep olan bütün nedenlerin yiyeceğe dönüştürülmesi ve yanlış yorumlanması demektir. Böylece anlam bebek tarafından değil onun ağlamalarına başka bir anlam veren anne (*büyük Öteki*) tarafından belirlenmiş olur.[173] *Büyük Öteki*'nin anlamlandırma özelliğinde tahakküm edici bir yan bulunur. *Büyük Öteki* öznenin ne dediğini bilen özneyi kendi uygun bulduğu şekilde düşünmeye sevk eden güçtür.[174] Bu şekilde, özne kendini *büyük Öteki*'nin gözlerinden görmeye başlar ve nesne konumuna geriler. Özne artık kendi varlığına aykırı bir düşünceyi bile içselleştirip kabul edecek hâle gelir. Siyahların dışlandığı hâkim beyaz söyleminin, siyahlar tarafından da kabul edilmesi böylesi aykırı bir kabul örneğidir. Hâkim erkek söyleminde, dışlanan kadının bu söylemi kabul etmesi de yine kendi benliğine muhalefet bir düşünceyi benimsemesi ve bu sebeple kadının, kendisine ve *büyük*

---

[170] Slavoj Zizek, *Hiçten Az Hegel ve Diyalektik Materyalizmin Gölgesi,* s.86.
[171] Slavoj Zizek, *Yamuk Bakmak Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş (Çev. Tuncay Birkan),* 7. Basım, Metis Yay., İstanbul 2016, s.117.
[172] Slavoj Zizek, *Hiçten Az Hegel ve Diyalektik Materyalizmin Gölgesi,* s.29.
[173] Bruce Fink, *Lacancı Psikanalize Bir Giriş*, s.335.
[174] Michel Shneider, *age.*, s.20-23.

Öteki'nin itaat edilmesini buyurduğu söyleme karşı da kökten bir sahtelik içinde olması demektir.[175]

[175] Josephine Donovan, *Feminist Teori* (Çev. Aksu Bora-Meltem Ağduk Gevrek-Fevziye Sayılan), 10. Baskı, İletişim Yay., İstanbul 2015, s.255.

1.1.4.3.3. Özne

Öznenin oluşumunda Lacan'ın merkeze aldığı düşünce çocuğun daha doğmadan evvel kendisi için hazırlanmış dilsel bir evrenin içinde dünyaya geldiği gerçeğidir. Çocuğun kendisini, içinde hazır olarak bulduğu bu söylemsel dünya *Öteki*'nin söylemiyle şekillenmiştir. Dil *Öteki*'nin söylemidir ve *Öteki* toplumsal kuralların mecazi kabulünün ibrazı noktasında ilk kez Sembolik düzende, Babanın Yasası'yla kazanılmaya başlar. Özneyi var eden de dil ve dilsel söylemdir. Ancak Sembolik düzene ait bir kavram olan öznenin kaynağı Lacan'ın İmgesel dönemde sözünü ettiği ego kavramına kadar uzanır. 'Ego'nun Lacan'da nesne olarak ele alınması sayesinde egoyu öznenin önüne koyarak tanımlamak mümkün olur.[176]

Öznenin temellerinin atılmasına neden olan şey, Lacan'ın 'mitik hipotezi' ayna evresi dediği olaydır.[177] Bebek bu evrede kendi beden koordinasyonunu henüz kazanamamışken aynadaki imgesi ona, daha çok güçlü anne ve babasına benzeyen, güçlü ve koordineli bütün bir görünüş sunar.[178] Aynadaki bütünlüklü imge, çocuğun anneyle yaşadığı, Gerçek'in sınırlarında kalmış olan ideal bütünlüğe tekrar ulaşabileceği gibi bir umuda kapılmasına neden olur. 'Ayna evresi' aynı zamanda öznenin kendisine yabancılaştığı, kendisini muhatabına dönüştürdüğü yerdir. Bu yabancılaşma yapısal olarak paranoyaya benzediğinden Lacan, egonun paranoyak bir yapısı olduğunu söyler. Ego bu yüzden öznenin merkezinde yer alan ayrıcalıklı bir semptom gibi iş görür.[179]

Egonun anne-bebek birlikteliğinden dolayı iki boyutlu yapısı, bu evrede her şeyin çok iyi ya da çok kötü şeklinde algılanmasına neden olur. Ancak Sembolik düzenin başlamasıyla birlikte durum değişir. İlk kez düzenlenmiş bir yasanın varlığıyla karşılaşan çocuk *Öteki*'yi de hayatına dâhil etmek zorunda kalarak üçlü bir yapı oluşturur.

Lacan'ın çalışmalarında özne, daima bölünmüş/yarılmış/yasaklı gibi tanımlamalarla kendine yer bulur. Lacan'ın özneyi, metin içinde temsil etmesi amacıyla kullandığı üzeri çizili '$' sembolü ise öznenin bahsedilen niteliklerini

---

[176] Mutluhan İzmir, *Öznenin Diyalektiği Hegel, Sartre ve Lacan,* s. 198.
[177] R. Coward-J. Ellis, *Dil ve Maddecilik* (Çev. Esen Tarım), İletişim Yay., İstanbul 1985, s.177.
[178] Bruce Fink, *The Lacanian Subject Between Language and Jouissance,* s. 36.
[179] Dylan Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis,* p.52.

barındıran bir gösterendir. Bu anlayış, ego psikolojisinin ve hümanizmin bütüncül özne anlayışından oldukça farklıdır. Yukarıda belirtildiği gibi yanılsamalarla kurulmuş olan ego, bencilce dünyaya kök salan yanımızdır, hâlbuki özne "*Öteki için yapılan koşulsuz sorumluluk çağrısı*"yla[180] biçimlenen ve ancak bu koşul altında oluşan bir yapıdır. Lacan'ın bölünmüş özne için en büyük ispatı, İmgesel'e bağlı 'ego' ile Sembolik'te dille birlikte varolmuş 'özne'nin yapısal farklılığıdır. Ego mükemmel olduğunu düşünen ve tamlık yanılsaması içinde bulunan bir yapıyken özne bağımlı ve parçalanmıştır. Bu farklılık dil kullanımına da yansır. Dilden önce oluşan 'ego' kendini her türlü konuşmaya tam olarak verdiğini düşünür. Özne ise eksikliği her fırsatta hisseder. Bu yüzden öznenin söyledikleri ile söylemek istediği asla birbirine uymaz.[181]

Lacan'a göre Sembolik düzende öznenin oluşmasına neden olan 'Babanın-Yasası' aynı zamanda bilinçdışının da oluşmasını sağlar. Bilinçdışı, öznenin toplumsallıkta üretilmesinin bedelidir.[182] Bilinçdışı da özneyi böler. "*Özne, ego ve bilinçdışı arasında, bilinç ve bilinçdışı arasında, kendiliğin kaçınılmaz biçimde yanılsamalı olan kısmı ve bilinçdışında dilin otomatik işleyişi (anlamlandırma zinciri) arasında bölünmüştür*".[183] Öznenin bilinçdışı ve ego arasında bölünmüş olması Bruce Fink'e göre iki taraflı bir yüzeyin meydana çıkmasına yol açar. Bir tarafı meydanda diğeri gizli olan bu yüzey, aynı malzemeden yapılmamış olsalar da aynı Lacan'ın 'Mobius şeridi' durumunda olduğu gibi birbirlerinden ayrılmaz niteliktedirler. Bu yüzden bir taraf üzerinde yeterince gidildiğinde diğer taraf da görülmüş olacaktır.[184] Mobius şeridi örneği bilinç ve bilinçdışının ayrılmaz bütünlüğüne işaret eden bir misal olmasının yanında aralarında özne için gerekli bir ayrımın yine de söz konusu olduğunu vurgulamaktadır.

Bölünme, öznenin sağlıklı bir zihinsel yaşamı olduğunun en büyük ispatıdır. Lacan bölünmemişliğin tehlikeli durumuna örnek olarak psikozu göstererek burada sorunun, öznenin bölünme/ayrılmayı yeterince gerçekleştirmemesi ve bilinçdışı

[180] Slavoj Zizek, *Hiçten Az Hegel ve Diyalektik Materyalizmin Gölgesi*, s.829.
[181] Elizabeth Wright, *age.*, s.86.
[182] R. Coward-J. Ellis, *age.*, s.166.
[183] Bruce Fink, *age.*, s.45.
[184] Gös. yer.

benliğin, tam tersine herkesin görebileceği kadar berrak olmasından kaynaklandığını ifade eder.[185]

Özne dil kullanımıyla birlikte başlar. Dil kazanımı ise, bütünlük yanılsaması içindeki 'ego'nun yaşadığı ilk ayrılık/kaybın ardından hissettiği eksiklik duygusunu kapatmak için sözcük kullanımına geçmesiyle mümkün olur. Çünkü sözcükler nesnelerin yerine geçerek eksikliği gidermeye yardımcı olur.[186] Lacan'ın deyişiyle konuşmanın öznesi (*parle-être)* olan özne, böylece *Öteki*'nin etkisiyle konuşmaya başlar. *Öteki*'nin müdahalesiyle gerçekleşen konuşma öznede bilinçdışı olarak gerçekleşir ve bu konuşmada gösterenler zincirinde yer alan düzdeğişmece (metonimi), eğretileme (metafor) gibi işlemler gerçekleşir. Lacan, dilin ve bilinçdışının işleyiş biçimlerinin bu şekilde benzer olması yüzünden bilinçdışı dil gibi yapılanmıştır demektedir.[187]

Bireyin toplumsal bir varlığa dönüşmesinde önemli bir unsur olan *Öteki* ile ilişki içinde olması Hegelci ifadeyle 'Efendi-Köle' diyalektiğinin içinde bulunması da demektir.[188] Efendi konumundaki *Öteki*, öznenin bir parçası olan 'ego'yu tutsak almıştır. Ancak tutsak edilen 'ego' *Öteki*'nin (efendi) de beğendiği ve tanıdığı bir kendiliktir. Özne daima *Öteki*'nin arzusu doğrultusunda hareket eden bir uydu gibidir. Öznenin kendini bulmak istemesi *Öteki*'nin varlığı ve müdahalesi olmadan mümkün olmaz; 'ego'yu toplumsal talepler doğrultusunda dönüştüren *Öteki*'dir. Bu yüzden özne çaresiz bir köle, *Öteki* ise mutlak güç sahibi olan bir efendi konumunda olduğu hâlde bireyin kişilik yapısı toplumsallaşıp gelişmeye devam eder.[189]

Lacan öznenin köleliğini daha ileri bir boyuta taşıyarak onu, dilbilimci Saussure'un çalışmalarından yararlanarak gösteren-gösterilen zincirine dâhil etmenin mümkün olduğunu ifade eder. Buna göre gösteren, özneyi bir başka gösteren için temsil eden bir şeydir. Özne Sembolik'e giriş yaptığı andan itibaren başkası-için-varlık konumuna geçtiğinden diğer gösterenler için bir gösterilene dönüşür. Gösterenin simgeselde özneyi temsil etmesi, öznenin bir maske ardına saklanması anlamına da

---

[185] Gös. yer.
[186] Jacqueline Rose, *Görme ve Cinsellik*, (Çev. Ayşe Deniz Temiz), Metis Yay., İstanbul 2010, s.67.
[187] Dursun Balkaya, *Özerk Dil Dizgesinden Lacan'ın Simgesel Düzenine*, Çizgi Kitabevi, Konya 2013, s.71.
[188] Mutluhan İzmir, *age.*, s.82.
[189] Mutluhan İzmir, *age.*, s.218.

gelir. Ama öznenin simgesel düzen içinde var olmasının başka bir yolu yoktur. Öznenin ihtiyaçlarını gidermek için gösterene boyun eğmekten başka çaresi yoktur.[190] Çünkü dili temsil eden gösteren bireyin dünyaya gelmesinden çok önce oluşmuş bir düzendir.

Son olarak, *Öteki*'ne boyun eğen özne, gösterenin arkasına gizlenerek kendisinin *Öteki* karşısında temsil edilmesini sağlar. $\frac{\text{Öteki}}{\text{çocuk}}$ şeklinde formüle edilen süreçte çocuk, kendi yerine göstereni bırakarak onun arkasında yok olur. Formül, öznenin bölünmesinden sonra $\frac{S}{\$}$ şekline dönüşür.[191] Formülde S göstereni ifade ederken, $ bölünmüş öznesi gösterileni temsil eder. Öznenin bir gösterenin arkasında yok olacak kadar silikleşmesi onun toplum içinde kendince anlam kazanmayı başarmış diğer gösterenler arasında yer bulmaya çalışmasından ve toplumun içinde olduğu simgesel düzende artık bir gösteren olarak biçimlenmesinin gerekliliğinden kaynaklanır.

1.1.4.3.4. Hakikat

Gerçek-İmgesel-Sembolik üçlüsünden hiçbirine dâhil edilmemesine rağmen Hakikat'in Sembolik'e yakın durduğunu söylemek mümkündür. Çünkü Hakikat'in dünyası konuşan öznenin dünyasıdır. Bilinçdışı da Hakikat ve Sembolik'i birbirine yakınlaştırır. Hakikat'in ait olduğu bir yer varsa o da bilinçdışıdır. Sembolik de bilinçdışının düzenidir. Bu yüzden Hakikat oluşmak için Sembolik'e muhtaçtır. Bir gösterenler dizisini hakiki kılan da bilinçdışının dil üzerindeki etkisidir.[192] Hakikat bilinçdışının himayesinde olduğu için öznenin konuşma esnasında kaçınılmaz yazgısı hâline gelir.[193] Hakikat, her türlü yanlış anlamada, saçmalık ve söz oyunlarında, anlamın rüyalardaki yolculuğunda bulunan bir kavramdır.[194]

Hakikat iletişimin olmazsa olmazıdır. Onun varlığı sayesinde gerçekte olan şeyler kastedilenden daha farklı ama nihai hâllerine varırlar. İletişimde kendine ait bir gerçek meydana getiren Hakikat'in, şeylerin kendi içlerindeki gerçek hâlleriyle işi

[190] R. Coward-J. Ellis, *age.*, s.204.
[191] Bruce Fink, *age.*, s.49.
[192] Malcolm Bowie, *age.*, s.112.
[193] Malcolm Bowie, *age.*, s.116.
[194] Malcolm Bowie, *age.*, s.112.

yoktur. Sadece dilin içinde mevcut olan Hakikat, henüz söylenmemiş sözlerle ilgilenmez. Onun alanı söylenmiş olan üzerinden yapılan yorumdur. Yorum Hakikat'i bulmaz ya da ortaya çıkarmaz, onu yaratır.[195] Bruce Fink, Hakikat'in yorum içinde nasıl işlediğini şu örnekle izah eder:

"Bir tür "samimi iletişimi" ya da en azından adını temize çıkarmayı sağlamak umuduyla yanlış anlamaları ortadan kaldırmaya çalışan siyasetçi, açıklamalarını basının ve kamuoyunun "yanlış yorumlamaya" ve "tersinden anlamaya" devam ettiğini fark eder. Politikacı, bu suretle Lacan'ın bize öğrettiği yenilir-yutulur-gibi olmayan hakikati öğrenir: iletişimin özü yanlış iletişimdir. *Lacan'ın kendi sözleriyle, "İnsanlararası söylemin temeli yanlış anlamadır [malentendu]" (III. Seminer, 184)"*[196]

Hakikat'in iletişimde yaptığı şey, bir tür yolculuktur. Bu yolculukta özne, geçmişte değiştirmek istediği bir sahneyle karşılaşarak ona müdahale eder. Bu müdahale sayesinde o sahne her zaman olduğu şekline girer. Özne, geçmişteki sahneyle ilgili bazı şeyleri eksik ya da yanlış bildiğinden müdahalesini de kendi kusurlu bilgisi üzerinden yapar. Hakikat'i var eden de öznenin bu kusurlu bilgisi üzerinden geçmişe yaptığı katkıda saklıdır. Bu sebeple yanlış-tanıma Hakikat'i var etmiş olur. Yani Hakikat "*yanlış tanımadan doğar*".[197]

Oidipus kompleksi de böyle bir yanlış tanımanın ürünüdür. En başta Oidipus, kendisiyle ilgili kehanetten haberi olmadan evlatlık verildiği ailenin yanında öz çocukları gibi büyütülmektedir. Ancak sonra evlatlık olduğunu ve kendisiyle ilgili kehaneti öğrenir. Ailesine zarar vermemek için onların yanından ayrılır. Thebe'ye öz ailesinin yaşadığı şehre gelerek burada bir kavga esnasında babasını öldürüp annesiyle evlenir. Bu ünlü trajedide Hakikat'i ortaya çıkaran Oidipus'un kehaneti öğrenip yanlış yorumlamasıdır. Geçmişte söylenmiş bir söze müdahale eden Oidipus en baştan evlatlık verildiği ailenin yanından ayrılmayı düşünmemiş olsa kehanet hiç yaşanmayacak, trajedideki Hakikat ortaya çıkmayacaktır.

---

[195] Bruce Fink, *Lacancı Psikanalize Bir Giriş.*, s.234.
[196] Fink, *age.*, s.334.
[197] Slavoj Zizek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi,* s.72-73.

1.1.4.3.5. Dil

Lacan dil oluşumuna dair ilk işaretlerin yine Freud'un çalışmalarında gizli olduğunu söyler. Freud'un kendi torunu üzerinden gözlemlerini anlattığı ve psikanalize '*fort-da oyunu'* olarak kaydedilmiş olay, çocuğun dili ilk defa kullanmaya başladığının işaretidir. Oyunda, annesi tarafından terk edilen bebek, bu kaybın meydana getirdiği acının önüne geçebilmek için bir nesneyi saklayıp sonra ortaya çıkarır ve bu esnada '*fort-da*' (*gitti-burada*) sözlerini tekrar eder. Kurguladığı sembolik canlandırma ve ilk sözcük kullanımları, çocuğun simgesele geçtiğinin Freud tarafından sezinlendiğini gösterir. Özne konusu ele alındığında belirtildiği gibi çocuk, sözcükleri elde edemediği sevgi nesnesinin yerine kullanmıştır. Nitekim *"[b]ütün diller o nesneye sahip olmak yerine kendilerini o nesnenin yerine koydukları için metaforiktirler*".[198] Dilsel gösterenler olan sözcükler, anlamlandırma sürecinde arzunun değişik yansımaları olarak iş görürler. Ancak yine de çocuğun arzusunu dille tamamen ifade edebilmesi mümkün olmaz. Çünkü örnekteki bebeğin durumunda olduğu gibi özne, henüz simgesel düzenin öznesi değilken bu arzu ve kayıp yaşanmıştır. Gerçek'in alanında oluşan arzunun/ilk kaybın ise Sembolik düzende ifade edilebilmesi hep bir eksikle mümkün olur. Çünkü ilksel arzu ve kayıp bastırılma sonucunda bilinçdışına itilmiştir. Bilinçdışı bir duygu asla bilinçteki sözcüklerle ifade edilemez. Lacan bu yüzden öznenin konuşurken ne dediğini bilmediğini söyler.[199] Özne hiçbir zaman gerçekten söylemek istediğini söyleyemez. Söylenenlerden geriye hep bir şey kalır.

Arzu tam olarak dile getirilemez. Dile getirilemeyen arzu ne kadar fazlalaşırsa öznedeki eksiklik de o kadar büyür. Arzunun yığılarak ifade edilememesinin sebebi olan 'Babanın-Adı' yasası, ne kadar çok arzunun ifade edilmesini engellerse dil de o nispette gelişir. Çünkü yasaklanan ve yığıldıkları için öznede baskı oluşturan arzuların dil yoluyla olsun tatmin edilmesi gerekir. Bunun için

[198] Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı* (Çev. Tuncay Birkan), 4. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014, s.175-176.
[199] Mutluhan İzmir, *age.*, s.244.

dil, metafor ve metonimilerle zenginleşip söylenemeyen bilinçdışı gösterenlerini bilinçli söyleme uygun duruma getirir.[200]

Dildeki tüm gösterenler daha önce başkaları tarafından anlamlandırılmıştır. Özne de daha önce kendisi için başkalarının belirlediği sözcükleri seçerek konuşur, ancak bu seçimi kendisinin yaptığı yanılgısına düşer. Metafor kullanımlarında bile aynı durum söz konusudur. Eğer özne metaforik bir kullanıma kendince yeni bir anlam vermeye teşebbüs ederse, bu sefer de anlaşılmazlığın tuzağına düşmüş olur. Anlaşılmazlık da özneyi hiçliğe sürükler. Bu yüzden özne, kendisini *öteki*lerden oluşan toplumsal yapı içinde konumlandıramaz. Hâlbuki öznenin amacı, kendi arzusunu *öteki*lere kabul ettirebilmek, talep ve ihtiyaca dönüştürdüğü arzularının tatminini sağlamaktır. Özne bundan dolayı bilinçli söylemindeki tüm metafor, metonimi gibi unsurlarla gösterenleri *Öteki*'nin onaylayabileceği bir şekle sokar.[201] Öznenin bölünüp yasaklanmışlığının bir sebebi de bu bakımdan dildir. Dil, özneyi simgesel bir kimlik var etmeğe zorlayıp o kimliği taşımak zorunda olan bedeni arasında bölerek Lacan'ın bahsettiği gizemli yasak öznenin oluşmasına neden olur.[202]

Lacan'ın dil ve dil kullanımı konusuna bu kadar önem vermesinin sebebi, psikanalitiğin en önemli malzemeleri olan rüya ve semptomların Lacan tarafından ayrı birer dil olarak kabul edilmeleridir. Rüya ve semptomların psikanalitik bir malzemeye dönüşmesi dille mümkün olur. Rüya ve semptomlar bilinçdışı anlamlandırma pratiğinin meyveleridir. Bilinçdışı anlamlandırma süreçleri birincil süreçlerin[203] düzenlemesine tabi tutulurlar. Hâlbuki dil bilincin alanına dâhil olduğundan onda ikincil süreçler etkili olur. Bu sebeple dil daima ikincildir. Dilbilimin kuralları yerine kendi mantıksal biçimlerini kullanan rüyada, birkaç düşünce bir simgede

---

[200] Mutluhan İzmir, *age.*, s.247-248.
[201] Mutluhan İzmir, *age.*, s.246-247.
[202] Elizabeth Wright, *age.*, s.20-21.
[203] *"Birincil ve ikincil süreç; Freud tarafından belirlenmiş, zihinsel aygıtın işleyişinin iki modu. Topoğrafik bakış açısına göre birincil süreç, bilinçdışının karakteristik bir özelliğiyken ikincil süreç daha çok bilinçöncesi-bilinç sistemlerine aittir. Ekonomik-dinamik bakış açısına göre; birincil süreç durumunda fiziksel enerji serbestçe akar, yoğunlaştırma ve yer değiştirme mekanizmaları vasıtasıyla engellenmeden geçer, bilinçdışı isteklerin kökenindeki bu tatmin edici deneyimlerle ilgili fikirleri birinden diğerine tamamen tekrarlama eğilimindedir (ilksel halüsinasyon); ikincil süreç durumunda, enerji önce bağlanır ve daha sonra kontrollü bir şekilde akar: Tatmin ertelenirken fikirler daha istikrarlı bir şekilde görüntülenir, böylelikle zihinsel olarak memnuniyete yol açan çeşitli olası yolları test eden deneyimlere izin verilir."* (J. Laplanche- J.B. Pontalis, *The Language of Psychoanalysis*, s.338.)

yoğunlaşabilir ya da bilinçdışı arzu sansüre takıldığı için başka bir simgeyle yer değiştirebilir. Yine de rüyanın simgeci olduğunu söylemek mümkün değildir. Tüm bu gerekçeler rüyanın dille ifade edilen bilinçdışı bir oluşum olduğunun değil, kendine ait kuralları ve mantığı olan bir dil olduğunu gösterir.[204]

Bilinçdışı Lacan'a göre tamamen dilin içinde oluşur. Sembolik düzene girişle birlikte kazanılan dil, geriye dönük olarak bilinçdışını yapılandırır. Çünkü orada bulunan tüm eski gerçeklikler –öznenin hatırlamak istemeyeceği ya da buna mecbur kaldığı tüm yaşanmışlıklar bastırılır ve eski gerçeklik olarak bilinçdışındaki yerini alır- dilin düzeni tarafından biçimlendirilip yeniden okunur. Bilinçdışı dilin simgeleriyle birlikte yeniden kodlanmış olur.[205] Dolayısıyla bilinçdışını oluşturanın dil olduğu anlaşılmış olur. Bilinçdışına bastırılanlar temsil edilenlerin temsilcisi olarak gösterenlerdir.[206] Lacan'ın sözünü ettiği ve kuramını öğrenecekleri bir slogan olarak karşılayan 'bilinçdışı dil gibi yapılanmıştır' ifadesiyle kastedilen, dille bilinçdışı arasındaki bu yapıcı ilişkidir.

1.1.4.3.5.1. Gösteren-Gösterilen

Gösteren ve gösterilen kavramları Lacan'ın Saussure'ün çalışmalarından etkilenerek kullandığı terimlerdir. Dilin anlamlandırma araçları olan bu terimlerin Saussure'ün dilbilim anlayışında ne ifade ettiğini bilmek Lacan'ı anlamak için gereklidir. Saussure geleneksel dilbilimin dışında bir bakış açısı geliştirerek daha önce dilde bulunmayan gösterge kavramını dile yerleştirmekle işe başlar. Gösterge anlamlandırma zincirinin genel adıdır ve burada bulunan gösteren ve gösterilen gibi unsurların birleşmesiyle anlam üretme işini gerçekleştirir. Ancak Saussure tek bir göstergenin anlam üretmek için yeterli olamayacağını söyleyip bunun için birden fazla göstergenin iletişim ve etkileşim içinde olmalarının gerekliliğini belirtir. Göstergenin unsurları olan gösteren bir işitim imgesini kastederken, gösterilen bu işitim imgesinin karşılığı olan başka bir imgedir. Dilin bir nesneye gönderme yapabilmesi yalnız edimle olur.[207]

---

[204] R. Coward-J. Ellis, *age.*, s.233.
[205] Mutluhan İzmir, *age.*, s.169.
[206] Mutluhan İzmir, *age.*, s.293.
[207] Dursun Balkaya, *age.*, s.10-11.

Saussure'ün gösterge kavramını kullanan Lacan, Freud'un rüya çözümlemelerinden hareketle dili bir gösterenler zinciri olarak algılar. Ancak gösterenler zincirine simgesel anlamını verme noktasında Lacan, Lévi-Strauss'un yapısalcı düşünme biçimini de kullanır. Strauss'a göre toplumsal düzenin başlangıcı biyolojik bir aile yapısına dayanmaz. Aksine toplumsal düzen aile içi cinsel birliktelik yasağına ve bunun sonucunda gelişen kadın değiş-tokuşuna dayanır. Dolayısıyla ortada doğa-kültür karşıtlığı meydana gelir. Lacan da bu karşıtlıktan beslenip, Saussure'ün göstergelerden oluşan dil sisteminin içine bu düşünce biçimini ekleyerek simgesel bir düzen oluşturur.[208] Bu yüzden, baba yasasıyla başlayan simgesel düzen öznenin temeli olmakla birlikte, Lacan'da gösterenler zincirinin anlamlandırılmasının da ön koşulu olur. Özellikle ileride bahsedilecek olan metafor kullanımlarından haz alınabilmesi, simgesel düzenin kusursuz şekilde işlemesine bağlıdır. Metaforun konuşan özneye haz verebilmesi için, öznenin Oidipus karmaşasına dâhil olmuş ve bu süreçten başarıyla geçmiş olması gerekir. Oidipus'tan geçmiş olan özne aynı zamanda baba yasasından da geçmiş demektir. Lacan bu sebeple her göstergenin anlam oluşturabilmesinde 'Babanın-Adı'nın mutlaka kilit bir kavram olarak yer almasının zorunluluğundan bahseder. Öznede tüm bunlar gerçekleşmediğinde –ki bu takdirde öznenin oluşumundan söz etmek bile yanlış olur- anlam metafordan kayar. Gösteren ve gösterilen arasındaki denge bozulmuş, özne kullandığı dille toplumsal düzenin bir parçası olmaktan uzaklaşmış, ani duygu patlamaları sebebiyle çözünüp giden bir dil ortaya çıkmış olur.[209]

İki ismin çalışmalarını kendi kuramında birleştirip değiştirerek kullanan Lacan'ın psikanalitik dil anlayışında yaptığı diğer bir yenilik Saussure'ün aksine gösterene verdiği kıymettir. Saussure oluşturduğu dil sisteminde göstergeye önem vererek kendi algoritmasında $\frac{g}{G}$ (g: gösterilen G: gösteren) şeklinde bir düzen kurmuş, böylelikle gösterilenin (anlam) gösterenden (sessel imge) daha önemli ve baskın olduğunu belirtmiştir. Lacan ise bu algoritmayı tamamen tersine çevirerek $\frac{G}{g}$ şeklinde ifade eder. Lacan böyle yapmakla göstereni gösterilenden daha fazla önemsemiş, ikisi

[208] Dursun Balkaya, *age.*, s.34, 36.
[209] Julia Kristeva, *Korkunun Güçleri İğrençlik Üzerine Deneme* (Çev. Nilgün Tutal), İkinci Basım, Ayrıntı Yay., İstanbul 2014, s.70.

arasındaki görünmez bağın ters çevirmekle ortadan kalktığını ortaya koymuştur.[210] Nitekim Lacan'a göre önemli olan gösterge değil, gösterendir. Bu yüzden gösterenle gösterilen Saussure'de olduğu gibi bütünlük oluşturmaz. Lacan'a göre dilde anlamı belirleyen göstergelerin birbirleriyle kurdukları ilişki değil, gösterenlerin birbirleriyle olan karşılıklı iletişim ve etkileşimidir. Örneğin ikisi de aynı iki tuvaleti gösteren 'Kadınlar' ve 'Erkekler' şeklindeki iki tabela gösterenler arasındaki ilişkinin ispatı niteliğindedir. Aynı gösterenin farklı gösterilenlere işaret ettiği örnekte anlam yalnızca gösterenler arasındaki etkileşim sayesinde açığa çıkar.[211]

Gösteren Lacan'a göre bir özneyi başka bir gösteren için temsil eden şeydir.[212] Gösteren başka gösterenlerde özneyi temsil edebilmek için simgesel düzene ihtiyaç duyar. Örneğin 'onun oğlu' göstereniyle temsil edilen özne başka bir gösterene sunulmuş bir temsil olur. Ancak bu temsilin anlamlı kılınması gösterenler arasındaki ilişkiye bağlıdır. Gösteren bu temsil sayesinde özneyi kendi içine hapsetmiş olur.[213] Kişi zamirleri de özneyi dilde temsil eden gösteren vazifesi görürler. 'Ben okula gidiyorum' cümlesindeki 'ben', özneye işaret eden bir yapıdır. Burada iki ayrı öznenin konuşma esnasında bütünleştiği görülür. İlki, yazan ve konuşan gerçek kişi olarak sözceleyişin öznesi, diğeri cümledeki söylemin öznesidir. Ancak 'ben' zamiri yazan ve konuşan gerçek kişiyi tam olarak temsil etmekte her zaman yetersiz kalır.[214] Bu da cümlede doğrudan özneyi temsil eden kişi zamirleri de dâhil hiçbir gösterenin yeterli düzeyde özneyi temsil edemediği gerçeğini ortaya koyar. Yetersizliğine karşın gösteren, özneyi yöneten bir güç olarak dilsel sistemde yerini alır. Bunun en güzel örneğini Lacan, Edgar Allan Poe'nun *Çalınan Mektup* isimli öyküsünden hareketle yazdığı incelemesinde verir. Tüm anlatının, içinde çok gizli bilgilerin bulunduğu bir mektubun geri alınması üzerine kurgulandığı öyküdeki mektup, Lacan için anlatı kişilerini kontrol eden bir gösterendir. Herkes bulunduğu konumu mektuba göre alır. Gösterenin (mektubun) gölgesinin altına girdikleri takdirde karakterler birer yansıma hâline gelirler.[215] Ancak mektup (gösteren) yoktur, bununla beraber kişiler üzerindeki

[210] Dursun Balkaya, *age.,* s.28-29.
[211] Nasrullah Mambrol, *agm.,* s.21.
[212] Jacques Lacan, *Psikanalizin Dört Temel Kavramı Seminer 11. Kitap,* s. 210.
[213] Mutluhan İzmir, *age.,* s.230.
[214] Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı,* s.178.
[215] J. Lacan, "Çalınan Mektup Üzerine Seminer" içinde *Çalınan Poe Lacan ve Derrida-Psikanalitik Devekuşu Diyalektiği-* (Çev. Mukadder Erkan-Ali Utku), Birey Yay., İstanbul 2005, s.56-57.

etkisi tüm gücüyle devam eder. Lacan mektubun yokluğunu gösterenin de aslında yokluğa dayalı bir yapı olmasına benzetir. Gösteren yokluğun simgesidir: *"Bu yüzden, çalınan mektubun diğer nesneler gibi, belirli yerde olması ya da olmaması gerektiğini değil, nereye giderse gitsin, diğer nesnelerden farklı olarak nerede olacağını ve olmayacağını söyleyebiliriz*".[216] Bir nesne ortadan kalktığı zaman gösteren olur. Gösteren silinebilendir. Nasio gösterenin yok olduğu/silindiği yerde oluştuğunu ıssız adaya düşen Cuma karakteriyle açıklar. Cuma'nın ayağının bıraktığı iz silinmiştir. Ancak tam da silinmede özne kendi izini bırakır ve bu silinmiş iz gösteren olur. Göstereni oluşturan bu örnekte iz, izin silinmesi ve silinmenin damgasıdır. Sonunda özneyi oluşturan bu sistemde silinen iz kaybolmaz. Yerine geçecek gösterenler yoğunlaşarak metaforu oluşturur.[217]

Gösteren kavramı, işitimsel bir imge olmakla birlikte yalnızca dilin sınırlarına hapsedilemeyecek kadar kapsamlı bir alana hükmeder. Gösteren, toplumsal iletişimi sağlayan jestler, yüz ifadeleri, işaretler, amblemler gibi bütün simgesel unsurları içine alır. Gösterilen ise, gösterenin simgesel oluşunun aksine bir imgedir. Bir şeyin anlamı olarak düşünülen gösterilen ancak gösterenle birleştiği takdirde anlam ağına dâhil olmuş ve bu şekilde bir şey ifade edebilmiş olur. Gösterilenin anlamlandırma zincirinde yaptığı şey gösterene eşlik etmektir. Ancak gösterilen gösterenin nedenini, gösterenin gösterilenin nedenini verdiği şekilde veremez.[218] Bir şeyin anlamının tamamını gösterilene atfetmek mümkün görünse de bu bir yanılsamadır. Gösterilen gösterene nazaran hep bir eksikle devam eder. Bu yüzden gösteren gösterilenle birleştiğinde ondan daha fazlasını kastetse de anlam ağından çıkan mana daima yetersizdir. Zizek, *Hiçten Az*'da bu konuyu bir örnekle açıklar:

"*Kendi dilimizde az çok akıcı konuşabilen biri, X teriminin anlamını bilmeyip bizden bu özgül terimi açıklamamızı istediğinde, belki de sonunu hiç getiremezmişcesine, bir sürü eş anlamlı sözcükten bahseder, açımlamalar yapar ya da terimi kullanmanın uygun olacağı durumları tasvir ederiz. Böylece, çabamızın başarısızlığa uğramasıyla, boş bir yerin, doğru sözcüğün, yani açıklamaya çalıştığımız sözcüğün yerinin sınırlarını çizeriz. Demek ki bir noktada,*

[216] J. Lacan, *age.*, s.50.
[217] J.-D. Nasio, *age.*, s.232.
[218] Jean- Pierre Cléro, *Lacan Sözlüğü*, s.59.

açımlamalarımız boşa çıktıktan sonra, yapabileceğimiz tek şey bıkkınlıkla şu sonuca varmaktır: "Kısacası, o X'tir!" Bu hal, başarısızlığın düpedüz kabul edilmesi olarak işlev görmek şöyle dursun, bir içgörü doğurabilir aslında - eğer, başarısızlığa uğrayan açımlamalarımızın sonucunda izah edilmesi istenen terimin yerini başarıyla tanımlarsak".[219]

Lacan bu durumu 'gösterenin gösterilenin içine düşmesi' olarak yorumlar. Çünkü verilen örnekte de görüldüğü üzere terim kendi tanımının bir parçasına dönüşmüştür. Terimin kastettiği her zaman tanımdan daha fazlasıdır. Gösteren adlandırdığı nesne/şeyi kastetmez, onu oluşturur, açığa çıkarır. Bu yüzden gösterenin arkasında hiçbir şey yoktur, boştur. Kendisinde anlamın bütünüyle görünmesini sağlar.

Gösteren Lacan'ın kuramında Saussure'de olduğunun aksine bağımsızdır. Onu belli bir anlamla sürekli olarak sabitlemek mümkün değildir. Bir gösterilenle bağlanmış bir gösteren daha sonra başka bir gösterilenle de anlam oluşturma sürecine girebilir. Dolayısıyla gösterende hiçbir kesinlik yoktur. Bu da kesin bilgiye ulaşmanın imkânsızlığını gösterir.[220] Bu yüzden bir gösteren betimleyici olmaz, yalnızca biçimsel bir ulamdır. Her gösteren anlamdan yoksun olarak dil sahasına çıkar.[221] Psikanaliz de bu sebeple anlamlara işaret eden gösterilenle ilgilenmek yerine gösterene yönelmiştir. Çünkü gösterenler her an başka anlamlara kapılarını açabilecek yapıda unsurlardır. Buna örnek olarak rüya çözümlemelerindeki anlamsızlık durumu verilebilir. Örneğin rüyada görülen diş simgesi yalnızca dişi ima etmeyebilir. Bu, o gösteren altında rüya görenin kişiliği ile de bağlantılı sınırsız sayıda gösterilenle bütünleşebilecek bir simgedir. Her gösteren bu yüzden bilinçdışı hareketlerle sürekli değişebilir, gösterenlerin gerçek gösterilenlere ulaşmasının ise imkânı yoktur, çünkü bunlar bilinçdışına bastırılmışlardır. Bu örnekten de anlaşılacağı üzere gösterilen gösterenin altından sürekli kaymaktadır. Ancak bilinçli faaliyetlerde böylesi bir anlam kaymasının sürekli olması iletişimi olanaksızlaştırır. Bazen dil sürçmeleri vs. durumlarla gösterilenin, bilinçdışından gelen böyle bir etkiyle gösterenden kaydığı görülür, yine de bu durum sürekli değildir. Konuşma sırasında geçici de olsa

[219] Slavoj Zizek, *Hiçten Az Hegel ve Diyalektik Materyalizmin Gölgesi*, s.537.
[220] Elizabeth Wright, *age.*, s.54.
[221] J.-D. Nasio, *age.*, s.21-22.

gösterilenler gösterenlere sabitlenerek anlam oluştururlar.[222] Lacan buna kapiton noktası (*point de capitone*) der. Kapiton noktası gösterenlerin karışık işlevini durdurmak için kısa süreliğine onları gösterilenlere raptiyeleyen, bağlayan noktadır. Ancak burada, kapiton noktasının başka bir özelliği de ortaya çıkar. Gösteren, gösterenler zincirindeki kapiton noktası tarafından bir gösterilene sabitlendiğinde gösteren olmaktan çıkarak göstergeye dönüşür. Saussure'ün kuramında belirttiği gibi sabit bir anlam temsilcisi olur. Gösteren başka bir gösteren için yorumlanmış göstergeye dönüşmüştür.

1.1.4.3.5.2. Metafor-Metonimi

Dilin anlamlandırma zincirinde metaforların özel bir yeri vardır. Konuşma dilini geliştiren ve zenginleştiren metaforik ve metonimik yapılar Lacan'ın dikkatini çekmiş ve üzerinde düşünmesine sebep olmuştur. Lacan bu yapıları oluşturan nedenleri yine Freud okumaları sırasında keşfeder. Freud'un *Düşlerin Yorumu* isimli eserinde rüyaların oluşumunda etkili iki bilinçdışı savunma mekanizmasını vurguladığını görür. Bunlar yoğunlaştırma ve yer değiştirme işlemleridir. Rüyanın buradaki mantığı Freud'a göre, uyanık bilinci rahatsız edecek içerikten –yasak arzular, şiddet, kötü anılar vs.- korumak için bu içeriğin çeşitli kılıflara girerek kabul edilebilir bir biçime sokulmasını sağlamaktır. Yoğunlaştırma birden fazla içeriğin bir rüya simgesi üzerinde birleşmesiyken yer değiştirme, kabul edilemez içeriğe sahip bir simgenin, sansür mekanizmasının onayından geçebilecek başka bir simgeyle yer değişmesidir. Bu düzenlemeler sayesinde rüya görülür ve uyanık bilinç tarafından kısmen de olsa hatırlanabilir.

Lacan'ın gösterenler zincirine taşıdığı yoğunlaştırma ve yer değiştirme dilsel anlamlandırmanın yönünü belirler. Anlama tekabül eden gösterilen bu etkilerle üretilir. Türk edebiyatındaki karşılıkları kısmen düzdeğişmece (mecaz-ı mürsel) ve eğretileme (istiare) olan metonimi ve metafor anlamlandırma sürecinde etkin rol oynarlar. Bunlardan metonimi kelimeye karşı kelime hareketi olduğundan parçanın bütüne, özelin genele, somut bir adın soyut bir kavrama denk ve onun yerine kullanıldığı durumlarda varlık gösterir. 'Sobayı yak' örneğinde kastedilenin sobanın

[222] Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı,* s.178.

içindeki odun/kömür gibi malzemenin olması, parça-bütün ilişkisi üzerinden gerçekleşen metonimik bir yapıdır. 'Namazdan çıktı' örneğinde esas belirtilen şeyin namazın bitirilmesi değil cami/mescidden ayrılma faaliyetinin gerçekleşmesi olduğundan burada da durum söylenerek yer kastedilmiştir. Metonimi bu özellikleriyle bilinçdışı mekanizmalarından yer değiştirmeyle eşdeğer olarak görülür. Bilinçli konuşmada metonimi dilbiliminin kurallarını izler ve dilbilimsel bir anlam oluşturur. Artzamanlı gösterenler zincirinin biçimlendirdiği bilinçli metoniminin aksine bilinçdışı metonimi parçalanmıştır ve daha çok metafor tarafından yönlendirilir. Bilinçdışı metonimi de dilbilimsel yapıyı takip eder ancak o, dilbiliminin kurallarına bağlanmak yerine daha çok bilinçdışı süreçlere bağlıdır. Yine de bilinçdışı metonimiyi bilinçli konuşmaya belirli bir noktada bağlayan şey metaforik ikamedir.[223] Lacan'a göre metafor; *"başka bir gösterenin gösterenler zincirinde yerine geçtiği gösterenin gösterilen durumuna düşmesi yoluyla uygulanması ve gizli gösterenin üzerinde başka bir gösterenler zincirinin kullanılabileceği arayı devam ettirmesi olarak tanımlanmalıdır" (Lacan, La Psychanalyse, cilt IV, s. 12).*[224]

Kendi içinde devam eden herhangi bir gösterenler zincirinin arasında yeniden oluşan başka bir gösterenler zinciri metaforu oluşturur. Örnek olarak 'bu çakal bu kadar basit numaraları yutmaz' dediğimizde çakal sözcüğü mecazi anlamını ancak diğer gösterenlerle olan ilişkisi sayesinde verebilir. Zoolojiye ait bir hayvan ismi olan çakalın anlam ağına hilekâr, düzenbaz gibi gizli gösterenlerle dâhil olabilmesi için bu süreç gereklidir. Başka bir gösterenler zincirinin parçası olan hayvan ismi olarak çakal, verilen cümledeki zincire girmiş ve gizli gösteren olarak hilekâr, düzenbaz anlamlarını anlamlandırma sürecine katmıştır.[225] Metaforun gösterenler zincirindeki hareketi diğer gösterenler arasındaki metonimik hareketle sağlanır. Gösterenlerin üst üste yığılmasından dolayı bu süreç yoğunlaştırma sürecine eşittir.[226]

Lacan'a göre yasa ve bastırma olmadan metafor da olmaz. Çünkü dilin edinilmesini sağlayan yokluk (anneden ayrılma) ve ardından gelen 'Babanın-Adı'

---

[223] Beth Anne Thomas, *Complicating Metaphor: Exploring Writing About Artistic Through Lacanian Psychoanalytic Theory and Conceptual Metaphor Theory*, (The Ohio State University The Department of Philosophy, Doctoral Dissertation), Ohio 2010. s.43-44.
[224] R. Coward-J. Ellis, *age.*, s.186.
[225] Dursun Balkaya, *age.*, s. 42-43.
[226] R. Coward-J. Ellis, *age.*, s.175-176.

metaforu iletişimin ve öznenin temellerini oluşturduğundan bu olmazsa bütün yapı çöker. Özne kendisine hiçbir yasak konulmadığı bir düzen içinde metaforik ifadeye gerek duymaz.[227] Her istediğini elde eden bir kişinin, gösterenlerin üst üste dizilerek gizlendiği böyle karmaşık bir yapıya ihtiyacı yoktur. Baba işlevinin olmadığı kişilerde metaforik yapı bozuktur. Sınır kişilikli hastaların konuşmalarına anlamsızlık hâkimdir. Bu yüzden anlam olmayan, burada anlamın ve göstergelerin üstünü çizer, nadiren beliren metafor ise çok yoğun ve çok anlamlı şekilde anlamı oluşturma sürecini (yoğunlaştırmayı) dinleyiciye bırakır.[228]

1.1.4.4. Arzu

Lacan'ın çalışmalarında bahsedilen arzu daima bilinçdışı bir arzudur. Bilinçdışı arzu ise tamamen cinsellikle bağlantılıdır. Bundan başka büyük bir arzu olan 'açlık' ise gösterenler zincirinde temsil edilmediği için 'cinsel arzu'dan ayrılır. Arzunun cinsel yönelimli bir güç olma özelliği, Freud'un çalışmalarında da ana çıkış noktasıdır. Freud'un insan hayatında en etkili yönlendirici güçler olarak gördüğü 'istek' ve 'libido'sunun birleşerek Lacancı psikanalizde arzu şeklini aldığı söylenebilir. Ancak Freud'un 'istek'i, rüyalar ve semptomlar aracılığıyla tatmin edilebilirken Lacan'ın 'arzu'su hiçbir zaman tam olarak tatmin olmaz. [229]

Lacancı arzu, öznenin de *Öteki*'nin de yegâne yönlendiricisi olarak daima ortadadır. Bilindiği gibi öznenin var olmasını sağlayan şey de ilksel bir arzudur. Yine de arzu, arzulayan öznenin alanına ait olması gerekirken gösteren yeri olarak *Öteki*'ye aittir. Kaybettiği bütünlük algısına geri dönmek isteyen özne, hep başka şeyler peşinde koşarak o kusursuz olduğunu düşündüğü zaman dilimine dönmenin yollarını arar. Ancak insanın tamlığı arayışı hiçbir zaman sona ermez. Bu da arzunun ayırt edici bir özelliğidir. Aynı zamanda 'eksiklik'le yakından ilişkili olan arzu sebebiyle özne, hâlihazırda sahibi olduğu ya da ulaşmasının kolaylıkla mümkün olabileceği nesneleri arzulamaz. Bu sebeple arzu bir nesneden diğerine kayarken neredeyse elde edeceğimiz nesneleri reddetmemize yol açabilir. Lacan arzunun değişken yapısını bir roman

---

[227] Mutluhan İzmir, *age.,* s.295.
[228] Julia Kristeva, *Korkunun Güçleri İğrençlik Üzerine Deneme,* s. 67.
[229] Ehsan Azari, *Lacan and the Destiny of Literature: Desire, Jouissance and the Sinthome in Shakespeare, Donne, Joyce and Ashbery*, s. 17.

kahramanı olan Don Juan karakteriyle örneklendirir. Don Juan'ın bir yataktan diğerine aradığı 'şey' bu ele geçmez arzudur.[230] Onun, eksikliğini gidereceğini düşündüğü tüm birliktelikleri birer istekten ibarettir. Arzu ise istekten çekinir ve kaçar çünkü arzu istekte kolaylıkla ifade edilemeyendir. Her istediğine hemen kavuşan insan ise arzusunu 'toprağın altına gömmüş' insandır. Zaten arzu tatmin edilemez ve tatmin aramaz. Onun tek derdi arzulamaya devam edebilmektir.

Arzu Gerçek'in alanında oluşmasına rağmen ifade edilmesi için dil gereklidir. Bu, onun konuşma içinde tamamen açığa çıkacağı anlamına gelmemelidir. Arzu konuşma içinde belli bir dereceye kadar anlaşılabilir. Her zaman arzu ile ilgili söylenmemiş gerçekler, söylenenden daha fazlasını barındıran bir geriye kalan vardır.[231] Asıl arzulanan şey tam olarak söylenemediği için tabuya dönüşür. Lacan'a göre, özne söylem içinde kendisinin bir temsilcisinden başka bir şey değildir. Arzu da bu sebeple temsilciyle ifade edildiğinden özne ve arzu daima eksiklik duygusu içindedir. Kendini dille tam olarak ifade edemeyen arzu, temsilciler yoluyla ifade edilebilmek için talebe dönüşür. Ancak hiçbir talep arzunun gerçek nesnesi değildir. Talep ise arzunun o ulaşılmaz nesnesine dayandığından her zaman doyumun dışında başka bir şey ister. Bu başka bir şey arzuyu işaret eden bir gösterendir. Arzu özneyi, ihtiyacı daha başka nesneler üzerine kaydırarak imkânsız bir arayışa sürükler. Böylelikle arzu, öznenin ihtiyaç-talep diyalektiğine girmesini sağlayan kurucu bir unsur olurken kendi yerini hiçbir zaman dolduramamasıyla boş bir yere sahip olur.[232]

Arzunun doyumsuz olması insanın her zaman arayış içinde olmasına neden olur. Bu yüzden Freud arzunun insanı cehenneme götüreceğini iddia etmiştir. Onun doymak bilmeyen ihtirasını dizginlemek ise yasanın vazifesidir. Hatta yasanın bu sebeple var olduğunu söylemek de mümkündür. Ne var ki arzunun yasa/yasak ile olan ilişkisi doğru orantılıdır. Birinin varlığını artırdığı yerde diğeri de daha etkin bir şekilde kendini gösterir. Yasanın yasakladığı her ne ise arzunun aradığı da odur. Çünkü arzunun amacı sınırı aşmaktır. Ancak sınırları belirleyen *büyük Öteki*'dir ve arzu bu sebeple hiçbir zaman kendisini *büyük Öteki*'nden soyutlayamaz, ona bağımlı

[230] Ehsan Azari, *age.*, s.12.
[231] Dylan Evans, *age.*, s.37.
[232] Jacqueline Rose, *age.*, s.67-68.

durumdadır.[233] Yasa olmazsa arzu aşırılığını gösteremez, çünkü her şeye dilediğince sahip olma imkânı bulur. Bu ise dile getirilemeyen eksikliğin giderilebilirliği gibi bir yanılsamaya sebebiyet verir. Hiçbir kısıtlamanın olmadığı yerde de arzu sönerek ortadan kalkar. Freud bunu bildiğinden kültürel yasağın olmadığı toplumlarda arzuların canlı tutulması için yasaklar icat edildiğini söyler. Lacan da Freud'un düşüncesinden hareketle simgesel yasağın önemini vurgulamıştır. Yasağın olmadığı yerde özne hiçbir zaman yüce bir Şey'e sahip olmak istemeyecektir. Reneta Salecl yasanın arzuyu harekete geçiren cezbedici durumuna örnek olarak, pahalı tüketim mallarının insanlar için her zaman daha cazip olduğu gerçeğine işaret eder.[234] Arzu yasaları ihlal etmekle aslında işlevini yerine getirerek sonunda yasaları yeniden onaylamış olur.[235]

Toplumsal kabulün bir aracı olan süperegonun, arzu ve yasakla dikkate değer bir ilişkisi vardır. Oidipus karmaşasının içselleştirilmesinden sonra toplumsal ve kültürel kontrol mekanizması olarak zihnimizde oluşan süperego, kendi zorba ve baskıcı yasasında, öznenin Oidipus karmaşasıyla oluşan 'baba yasası'nı aşması için teşvik eder. Bu teşvikle arzunun yasası geçilip özne yasak olan ne varsa onun peşinden koştuğunda ise bu sefer, tam tersi bir harekette bulunarak özneyi yargılamaya koyulur. Bu bağlamda süperego, yasanın hem koruyucusu hem de ortadan kaldırıcısı olarak çift taraflı iş görür. Süperego yasanın yanında olduğunda aslında aynı zamanda arzunun da yanında yer alır, kendi zorbacı yasasının yanında yer aldığında ise ileride bahsedeceğimiz *jouissance*'ın yanında yer almış demektir.[236] Toplumsal hezeyanları anlamada süperegonun yasa ve arzuyla olan ilişkisi açıklayıcı bir niteliktedir.

Arzu ve dürtü kavramlarının eş anlamlı oldukları düşünülse de aralarında ince farklar vardır. Dürtü, Lacan'a göre, hedefi olmayıp amacı olan bir yapıdır. Lacan bu ifadeyle dürtünün, kendisini yeniden üretmek gibi bir amacı olan ve bu yüzden her ulaştığı hedefte kendini başa döndürerek aynı şeyi tekrar isteyen yönüne dikkat çeker. Dürtü gittiği yol ile varış yeri arasındaki bu döngüden, yolun sonunda elde ettiği

---

[233] Bruce Fink, *Lacancı Psikanalize Bir Giriş*, s.300.
[234] Renata Salecl, *age.*, s.61.
[235] Frederic Jameson, *Siyasal Bilinçdışı* (Çev. Yavuz Alogan- Mesut Varlık), Birinci Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2011, s.60.
[236] Ehsan Azari, *age.*,s.16-17.

nesneye nispetle çok daha fazla keyif almaktadır. Bu bağlamda dürtü için esas olan yolun kendisidir.

Arzunun belirli bir nesnesi yokken –ya da sonsuz sayıda nesnesi varken- dürtünün nesnesi her zaman belirlidir ve dürtü bu nesneye ulaşmada sonuna kadar ısrarcı davranır. Zizek *Yamuk Bakmak*'ta dürtü ve arzu arasındaki farkı bir sinema fenomeni olan 'robokop' üzerinden izah eder. Robokop'un hedefe kilitlenerek istediğini elde etmeye yönelik her hareketi dürtü olurken, kahramanın zaman içinde eski insan hayatına dair parçalar hatırlamasıyla yeniden-özneleşmeye başlaması ve buna dair özlemleri arzu olarak izleyicinin karşısına çıkar.[237] Nesnesi etrafında dönüp duran dürtü bütüne değil kısmi bir nesneye müptela olmuştur. Ancak edindiği nesne onu geçici olarak doyuma ulaştırsa da yeniden arayışa çıkmasına mani olamaz. Dürtü, metonimik ve metaforik özellikler barındıran herhangi bir nesneyle de kendi isteğini tatmin edebilir. Bu yüzden dürtü kısmi nesnelerle ya da nesne benzeriyle uyanabilir, hedefe kilitlenebilir.

İfade edilebilmesi için simgeselleşmeye muhtaç olan arzu, toplumsal düzenin kurallarına da uymak zorundadır. Yasaya ve her türlü engele başkaldıran arzunun toplum tarafından kabullenilmesi ise yalnızca onun başka biçimlere dönüşmesiyle mümkün olur. İhtiyaç ve istek/talep arzunun herkesçe onaylanmış biçimleridir. Ancak Lacan arzu, ihtiyaç ve istek/talep arasında yine de belirgin farklar olduğu görüşündedir. İhtiyaç, yaşamsal bir içgüdü olarak organizmanın gereksinimlerinden kaynaklanır ve geçici bile olsa tatmin edildiğinde tamamen yatışır. Kendi ihtiyaçlarını kendi başına karşılayamayacak kadar aciz şekilde dünyaya gelen insan yavrusu için yaşamsal ihtiyaçlarını giderebilmek ancak *Öteki* sayesinde mümkün olur. İhtiyacın dile getirilmesi ve sevilme isteğinin toplamı olan istekte ise *Öteki*, öznenin söyleminden dolayı onun ihtiyacını karşılasa da sevilme talebini karşılıksız bırakabilir ya da yeterli düzeyde tatmin edemeyebilir.[238] "*Öyleyse arzu ne tatmin iştahı, ne de sevgi talebidir ama ilkinin ikincisinden çıkartılmasından doğan ayrım, hatta bu ikisinin yarılması (Spaltung) fenomenidir*".[239]

---

[237] Slavoj Zizek, *Yamuk Bakmak Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş,* s.39.
[238] Dylan Evans, *age.*, s.38.
[239] Jacques Lacan*, Fallus'un Anlamı,* s.76.

İstek ihtiyacın gösterenler zincirinde ifade edilmesini sağlayarak onun dilin düzenine eklemlenmesini sağlar. Dile eklemlendikleri için bu istekler toplumun kabul edeceği biçimlere dönüşmüşlerdir. İstek ve ihtiyacın temelinde arzu olduğu için böyle bir başkalaşım arzunun yabancılaşarak özneye geri dönmesi anlamına gelir.

Arzu öznenin toplumsal gerçeklikle bitiştiği çizginin tam üstünde bulunan bir yapısal dinamik olduğundan insanlar üzerinde sosyal ve siyasal etkileri vardır. Bu yüzden arzu ile ilgili ideolojik ve toplumsal okumalar yapmak mümkündür. 'Arzu/istek' ikilisi Marksist bir okumayla 'çalışma/emek' ikilisine denk düşebileceği gibi, kullanım değeri ve değer üretimi gibi ifadeler tatmin kavramıyla örtüşürler.[240] Metaların arzu uyandırma gücü edinmeleri, onların insanın ihtiyaçlarını karşılayan basit birer nesne oldukları gerçeğinden sıyrılmalarına neden olur. Para da meta-özne ilişkisinde arzuyu bir nesneden diğerine sevk eden ve eksik görünen tatmin nesnesinin peşinden koşturan soyut bir tikellik olarak varlık gösterir.[241] Öznenin oluşumundan bu yana yerini bir türlü dolduramadığı 'eksiklik' böylece paranın dolayımıyla elde edilen metaların doldurabileceği bir boşluk hâlini alır. Ancak kapitalizm, bilinçdışı arzuyu kendisine efendi olarak seçtiğinden bu efendinin her daim canlılığını koruması ve aldatıcı bir nesnenin gölgesinde sönmemesi gerekir.

1.2.4.4.1. Fantazi

Freud'un kuramında merkezî bir yeri olan fantezi kavramı, gerçekliğe aykırı, hayal gücünün bütünüyle aldatıcı bir ürünü olarak başlarda kullanılıyorken sonra bu kavramın kapsamı, bilinçdışı arzunun sahnelendiği ve hayal gücüne sunulan bir sahneyi simgeleyecek şekilde genişletilmiştir. Lacan için fantazi, *a* nesnesinin başka herhangi bir nesneyle yakalanabileceğinin düşlenmesidir. Fantazi bir tür sahnedir ve bu sahnede arzunun gerçekleşmesi düşü sahnelenmektedir.[242] Lacan kendi kuramında fantazinin ne ifade ettiğini anlatabilmek için sinemadan yararlanır. Buna göre fantazi sahnesi, sinemadaki donmuş bir ekran gibidir. Bir filmde, görüntüyü belirli bir noktada durdurmak daha sonra gelecek travmatik sahnenin gösterilmesinden kaçınmak için

[240] Samo Tomsic, *Kapitalist Bilinçdışı* (Çev. Barış Engin Aksoy), Birinci Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2017, s.131-132.
[241] Samo Tomsic, *age.*, s.211.
[242] Dursun Balkaya, *age.*, s.101.

gereklidir. Fantazi de böyle bir sahne vazifesi görerek kastrasyonun/kaybın varlığını örter.[243] Fantazi kaybın varlığını örtmekle öznenin varlığını koruyan bir tür savunma işlevi görmektedir. Eğer arzu nesnesi travmatik nesneye (öznenin kopuş/ayrılık/kayıp olarak özlemini çektiği meme/anne/fallus vs.) göndermede bulunursa bu öznede tiksintiye sebep olur. Doğrudan travmatik nesneye yapılan göndermelerde fantazi unsuru yok olur. Bu yüzden fantazi varlığıyla arzu ve travmatik nesne arasındaki mesafeyi-bağı koruma altına alarak *Öteki*'deki eksikliği gizler.[244] Fantaziden elde edilen tatmin hem iç hem dış gerçekliğe karşı bir savunmadır. Dış gerçeklikteki yoksunluğu arzunun hayalî tatminiyle gideren fantezi, iç gerçeklikte özneyi rahatsız eden bilinçdışı oluşumlara karşı da bir kalkandır. İçte yatan şiddet, saldırganlık ve dehşete meyledici fanteziler idealleştirilmiş kendilik fantezileri sayesinde bastırılabilir. Dolayısıyla fantezi, özneyi başka bir fanteziden korumuş olur.[245]

Yasaklar arzuyu üretir. Arzunun olduğu yerde ise bu arzunun doyurulması için kurgulanmış hayali bir fantazi sahnesi vardır. Zizek, fantazinin iş görme biçimine örnek olarak 'karanlık ev' metaforunu verir. 'Karanlık ev', içinde kimsenin yaşamadığı ve yıllar önce terk edilmiş bir yerdir. Ancak bu evle ilgili türetilmiş pek çok hikâye vardır. Kimi erkekler bu evle ilgili korkutucu hikâyeler anlatırken kimileri ilk gençlik arzularının sahnesi olarak bu mekânı kullanırlar. Nostaljik arzuların, çarpık anıların mekânı olan 'karanlık ev' ise tüm erkeklere yasaktır, oraya hiçbir erkek giremez. Tüm anlatılanları dinlemiş olan genç bir mühendis bir gün cesaret edip 'karanlık ev'e girdiğinde ise evin eski bir harabeden başka bir şey olmadığını görüp diğerlerine anlatır. Mühendisin alenen söylediği bu gerçek, diğer erkeklerin fantazi mekânını günlük sıradan gerçekliğin sınırına çekerek var olan fantastik oluşumu yerle bir eder. Gerçeklikle fantazi mekânı arasındaki sınırın kalkmasıyla erkekler, arzularını dile getirebilecekleri yerden yoksun bırakılmış olurlar.[246] Yasağın olduğu her yerde böyle bir fantazi üretimi söz konusudur.

---

[243] Dylan Evans, *age.*, s.61.
[244] Serhat Yenisan, "Türk Sinemasında 'İyi' Aile Semptomu", *Libido İki Aylık Psikanaliz Dergisi*, S.29, Aralık 2017-Ocak 2018, s.39.
[245] Özden Terbaş, *Rüyalardan Gerçekliğe Psikanaliz ve Sanat*, Birinci Baskı, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2016, s.39.
[246] Slavoj Zizek, *Yamuk Bakmak Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş,* s. 23.

1.1.5. Psikanalitik Kuramın Diğer İsimleri

1.1.5.1. Melanie Klein

Analiz edilebilme yaşını iki-üçlere kadar düşüren, kendi de aynı zamanda çocuk psikanalisti olan Klein'in kuramında en dikkati çeken unsur, Freud'un (oral, anal, genital, fallik) gelişim dönemlerini, kendi iki ana 'konum' terimiyle yer değiştirmesidir. Klein'in gelişim dönemleri; paranoid-şizoid konum ve depresif konum olarak ikiye ayrılır.

1.1.5.1.1. Paranoid-Şizoid Konum

Bebeğin dünyaya geldiği ilk aylarda (ilk 3 ay) ortaya çıkan bu konum Klein'e göre bebeğin zıt duyguları deneyimleyip dışa vurduğu bir gelişimsel konumdur.[247] Bu dönemdeki bebeğin benliği 'erken benlik' olarak tanımlanır. Erken benliğin özelliği bebekte tam ve bütünlüklü bir benlik algısının gelişmemesi, kendisini parçalı olarak tanımlamasıdır.[248] Kendisini görebildiği kadarıyla parçalı olarak tanımlayan bebek bu evrede karşısındakileri de parçalı olarak yüz, meme şeklinde tanımlar ve algılar. Lacan'ın ayna evresinden önceki parçalı kendilik algısına benzeyen bu dönem büyük bir kaygıyı da barındırır. Kaygının sebebi bebekte yaşam ve ölüm içgüdülerinin baş göstermesidir. Freud'un oral dönemine denk gelen bu konumda içgüdülerin temel kaynağı dışarıyla kaynaşmış haz kaynağı olarak libido ve saldırganlık duygularıdır.[249] Bebeğin zıt duygulara esir olması kendisinde ortaya çıkan içgüdülerin etkisiyledir. Bu dönemde bebek beslenip sevildiği için yaşam içgüdüsüyle; doğum travması, dış gerçeklikler ve bakım esnasında yaşanan aksaklık/gecikme/memenin yeteri kadar besleyememesinden dolayı ölüm içgüdüsü arasında gider gelir. Yaşam içgüdüsü bebekte sevgi ve haz gibi iyi duygular uyandırırken ölüm içgüdüsü onda nefret, yıkım gibi kötü duyguları meydana getirir. Bu yüzden bebek paranoid kaygılar içindeyken kendi 'erken benlik'ini koruyup bütünlüklü bir benliğe ulaşmak için şizoid

[247] Helen Hayes, "Melanie Klein ve Nesne İlişkileri Teorisine Giriş" (Çev. Sevilcan B. Ünal-Hazal Murat), *Libido İki aylık Psikanaliz Dergisi*, S.20 Nisan-Mayıs 2016, s.8.
[248] Özden Terbaş, "Kleinci Kuramın İki Temel Yapı Taşı: Paranoid-Şizoid Konum ve Depresif Konum", içinde *Rüyalardan Gerçekliğe Psikanaliz ve Sanat*, s.106.
[249] J. Laplanche- J.B. Pontalis, *age.*, s. 297.

savunmalara girişir.[250] Beslediği kötü duygular da bebekte kaygıya neden olur. Bebek kötü duygularının yıkıcılığından korktuğu için nesneleri bölerek bir çeşit savunmaya girişir. Bebeğe yönelik ilgisi ve sevgisiyle anne iyi nesne olarak içe atılırken bebeğin bakımını geciktirmesi, kötü davranması vs. yönleriyle anne kötü nesne olarak bölümlenip dışa yansıtılır. Bebeğin saldırgan duyguları bazen iyi nesne olarak gördükleri üzerine de yansıtılır. Bu durumda bebek memeden elde ettiği besinin hepsine hırsla sahip olmak isteyebilir. Oral-sadistik bir fantezi kurgulayan bebek memenin hepsini boşaltmak, onu kurutmak gibi sadistik fantezilerle iyi memeye yönelir. Klein'in açgözlülük olarak isimlendirdiği bu durum yıkıcı içe yansıtmadır. Açgözlülüğü hasetten ayıran Klein'e göre haset, bebeğin kendisinin kötülükle dolu olduğunu hissetmesine karşın anne/memenin iyilikle dopdolu olmasına imrenmesi ve bu kıskanmayla ona kendi kötülüğünü bulaştırmak istemesi duygusudur. Anneye ve memesine kötülük koyarak kötü dışkıları ve benliğin kötü parçalarını anneye/memesine yerleştirme fantezileriyle bebek, annenin yaratıcılığını bozmak ister. Sonuç olarak açgözlülüğün içe yansıtmayla yani iyi memenin içselleştirilmesiyle hasetin ise yansıtmayla yani kötü memenin bebekten uzaklaştırılmasıyla ilgisi vardır.[251]

Klein açgözlülük, haset gibi duygulara ek olarak bebeğin bu dönemde yaşayabileceği muhtemel kıskançlık duygusuna da değinir. Kıskançlık, temelde bebeğin kendisine ait olduğunu düşündüğü bir iyi nesnenin başkası tarafından alınmasıyla ortaya çıkan duygudur. Paranoid-şizoid konumda temelleri atılan bu duygular ömür boyu kişide görülebilir. Klein, ilerleyen dönemlerde bu duyguların dönüşümünü de takip ederek yorumlarda bulunur. Buna göre kıskanç kişi elindekini kaybetmekten korkar. Hasetli kişi ise başkalarının haz ve memnuniyetlerinden rahatsız olur, başkalarının sefaletinden mutluluk duyar:

"*Çok hasetli insanın tatmin edilmesi imkânsızdır; hiçbir zaman tatmin olamaz, çünkü haseti kendi içinden kaynaklanmakta ve böylece her zaman yönelecek*

[250] Melanie Klein, *Haset ve Şükran* (Çev. Orhan Koçak-Yavuz Erten), Metis Yay., İstanbul 2014, s.35.
[251] Melanie Klein, *age.*, s.23.

bir nesne bulmaktadır. […] İnsanın aklına, 'kişinin kendini besleyen eli ısırması' deyimi geliyor – memeyi ısırma, tahrip etme ve bozmanın eşanlamlısı…"[252]

Haset toplumsal birlikteliğe zarar verir, iyi olan her şeyi yok edip çirkinleştirme fantezileriyle nesnelere yaklaşması ve ardından hissedilen şeytani haz, hasetin kıskançlık ve açgözlülüğe benzemeyen daha kötü bir his olduğunu gösterir. Hasetin yıkıcı etkileri düşünüldüğünde onun pek çok değişik kültürel yapıda kendine yer bulmuş olan nazar, 'kötü göz' kavramıyla da ilişkili olduğunu düşünmek mümkündür.

Paranoid-şizoid konumda bebek içe atma, yansıtma dışında başka yollar takip ederek kendi içindeki iyi-kötü çatışmasından kurtulmaya çabalar. İdealleştirme bu yollardan biridir. Çoğunlukla iyi nesneyi yeterince içselleştirememiş, sevgi ve ilgiden yeterli tatmini sağlayamamış bebeklerde idealleştirme gözlenir. Bu bebeğe sınırsız, dolaysız ve ebedî bir memnuniyet sağlayabilir.[253] Bir nesnenin aşırı idealleştirilmesi zulmedilme kaygılarının çok yüksek olduğunu gösterir.[254] İdealleştirme Klein'e göre haset ve nefretin üzerini örter.[255] İdealleştirme yansıtmalı özdeşleşmeyle birleştiğinde tehlike kaynağını kontrol etmek ve ondan korunmak için ideal bir nesneyle özdeşleşme söz konusu olabilir.

Diğer bir savunma biçimi yansıtmalı özdeşleşmedir. Bebek benliğinin içsel kısımlarını bir dış nesneye yansıtarak onlarla özdeşleşir. Aslında yansıtılan kısım bebeğin kendiliğindeki içsel nesneler olmasına rağmen özdeşleşmeden sonra bu inkâr edilir. Dışsal nesneyle kurulan ilişki ise narsistik tipte bir ilişkidir. Narkissos mitinde kendi suya yansımasını fark etmeyerek başka bir gence âşık olduğunu düşünen Narkissos'un durumu yansıtmalı özdeşleşmedir.[256]

1.1.5.1.2. Depresif Konum

Bebeğin dördüncü ayıyla beraber içinde bulunduğu konum depresif konumdur. Depresif konuma ismini veren şey, bebeğin memeden ayrılma gibi çeşitli

[252] Melanie Klein, *age.*, s.24-25.
[253] J. Laplanche- J.B. Pontalis, *age.*, s. 298.
[254] Melanie Klein, *age.*, s.37.
[255] Melanie Klein, *age.*, s.73.
[256] Özden Terbaş, *agm.*, s.109.

ayrılık ve kayıplar yüzünden hissettiği derin üzüntü ve endişedir. Çocuğun saldırganlığının kısmen yatıştığı bu dönemde hasret duygusu ön plana çıkar ve çocuk ayrıldığı memeyle birlikte sevgi, şefkat, iyilik, güven gibi duygularının da yasını tutma sürecine girer.[257]

Depresif konumun en önemli gelişmesi, bebeğin daha önce iyi-kötü diye bölümlediği nesne/annenin aslında tek bir kişi olduğunu fark etmesidir. Ancak çocuk bu sefer de kötü meme olarak gördüğü nesneye olan davranışından dolayı iyi memenin de zarar göreceği endişesine kapılır. Hissettiği korku ve suçluluk duyguları bebeğin bu dönemdeki hâkim duygusu olarak onun depresif duruma girmesine neden olur.[258] Depresif konuma ulaşabilen çocuk, sorumluluk bilinci kazanır, insanları ayrı bireyler olarak kabul etme ve sevme kapasitesi kazanır.[259]

Klein'in insanın erken dönem ilişkilerine dayanarak oluşturduğu paranoid-şizoid ve depresif konumlar insan hayatında yalnızca yaşamın ilk yıllarında görülen bir gelişimsel evreden daha fazlasıdır. Stresli dönemlerde birey paranoid-şizoid döneme dönebilir, insanları ya da çatışmaları tamamen iyi ya da kötü olarak değerlendirebilir. İnsan kendisindeki kötü özellikleri karşıya yansıtıp bu kötülükleri onlara mâl edebilir. Özellikle psikozdan mustarip hastalarda çeşitli sebepler yüzünden yaşamın bu en erken evresine gitme durumu söz konusudur.[260]

[257] Özden Terbaş, *agm.,* s.111.
[258] Helen Hayes, *agm.,* s.9.
[259] Özden Terbaş, *agm.,* s.113.
[260] Helen Hayes, *agm.,* s.9.

1.1.5.2. Heinz Kohut

Kohut, kendilik kavramını ortaya atarak insandaki temel yapının kendilik ve eksikleri şeklinde zihinde yer aldığını belirtir. Kendilik veya benlik Kohut'a göre, kişinin iç dünyasına baktığı zaman kendisini nasıl gördüğü anlamına gelir.[261] Kohut belli noktalarda aynen Klein'de olduğu gibi Freud'dan ayrılarak kuramını şekillendirir. Freud'un kuramının temel taşı olan Oidipus karmaşası ona göre psikonevrozların oluşumunda etkendir. Oysa Kohut'un kendilik gelişiminde psikonevrozların nedeni preoidipal döneme bağlanmakta çocuğun anneyle olan ilksel ilişkilerinin bu rahatsızlığa sebep olabileceği söylenmektedir.[262]

Kohut'un kendilik psikolojisini diğer kuramlardan ayıran bir yön, terapi sırasında ve sonrasında en fazla önemsenen şeyin 'biz' duygusu olmasıdır. Kendilik sakin huzurlu deneyimlere kucak açar, klasik yaklaşımdaki gibi şiddetli duygusal gerilimlerin/çatışmaların altından çözülmemiş komplekslerin izlerini bulmaya odaklanmaz. Çünkü Kohut'a göre sağlam bir kendilik ancak sakin, huzurlu bir 'biz' deneyiminin yaşandığı bir ortamda gelişebilir.[263] Huzur Kohut'un kuramında ön plandadır ve onun araştırdığı şey insanın çok özel bir nefs hâli olan 'temel huzursuzluk'tur.[264] Kohut temel huzursuzluğun neden kaynaklandığı hususunda 'gerilim yayı (arkı)' benzetmesini kullanır. Gerilim yayı (arkı) Kohut'a göre kendiliğin iki kutbu olan kişinin ihtirasları tarafından sürüklenmesi ve/veya temel idealleri tarafından yönlendirilmesi neticesinde açığa çıkan kalıcı nitelikte gerçek psikolojik etkinlik akışıdır.[265] İnsan hayatı boyunca ihtirasları ve idealleri arasında sürekli gidip gelen enerji akışıyla varlığını sürdürür.

Kohut sağlam ve tutarlı bir kendilik yapılanmasını izah edebilmek için insanı doğumdan itibaren ele alır. Buna göre yeni doğan bebek benliğin özü denebilecek Kohut'un çekirdek kendilik adını verdiği bir yapıyla dünyaya gelir. Çekirdek kendilik, bağımsız bir birey olabilmenin temelidir ve biyolojik olarak belirlenmiş psikolojik bir

---

[261] Mustafa Merter, *age.*, s.163.
[262] Saffet Murat Tura, "Kendilik Psikolojisinin Psikanaliz Tarihindeki Yeri", içinde Heinz Kohut, *Kendiliğin Çözümlenmesi* (Çev. C. Atbaşoğlu-B. Büyyükkal-C.İşcan), Metis Yay., İstanbul 2015, s.7.
[263] Saffet Murat Tura, *agm.*, s.10.
[264] Mustafa Merter, *age.*, s.163.
[265] Heinz Kohut, *Kendiliğin Yeniden Yapılanması*, (Çev. Oğuz Cebeci), 3. Basım, Metis Yay., İstanbul 2013, s.147.

bütünlüktür. Çevredeki kendilik nesneleri ve bebek arasındaki iletişim ve etkileşimler bebek tarafından seçilerek içselleştirilir ya da dışarı atılır. Özellikle çocukluk sürecinde çok etkili olan bu kendilik nesneleri 'kendimizden bir parça' bulduğumuz insanlardır.[266]

Bebeğin temel kendilik nesnesi olan anne, bebeğe kendi zihninde oluşturduğu kavramlar dünyasından bakar. Annenin kendi zihnindeki mefhumlarla bebeğe yönelmesi Kohut'un 'sanal kendilik' dediği bir oluşumdur. Annenin kendi sanal kendiliğiyle bebekle ilgilenmesi, ona karşı sevgisi, bebek için yeterli gelmezse bebek kendisine her şeyin mükemmel olduğu yanılsamasını veren bir 'muhteşem kendilik' oluşturur. Muhteşem kendilik fantezisi içindeki bebek kendisini muhteşem bir kendilik içinde hissederken kendi muhteşemliğini annesinden yansıyarak görür. Anne burada bebeğin mükemmelliğini yansıtmakla görevli bir ayna vazifesi görmektedir. İnsanın, bir ömür boyu kendisine o muhteşem kendiliği yaşatacak idealize bir ayna arayışında olması, Kohut'a göre yaşadığı huzursuzluğun temel sebebidir. İnsanı yaşam boyu ayakta tutan temel kendilik saygısı ve kendine güven için gerekli olan şey, çocuğun narsisistik gereksinimlerinin yerinde ve yeterince tatmin edilmesidir.[267]

Gereksinimleri, kendilik nesneleri tarafından karşılanamayan çocuk bu acıyı dindirmek niyetiyle arayışa girer. Alter ego (bana alternatif bir başka ben) ihtiyacı ve arayışı, 'muhteşemliği' sergileme ihtiyaçları ve idealize edilmiş kendilik nesnesi arayışlarına girişebilir.[268] Çocuk kendilik nesnesi arayışında ve idealize edilmiş kendilikte de aynı sorunları yaşadığında kendilik bozukluğu yaşamaya başlar. Bu patolojik durum yaşamın ilerleyen zamanlarında ortaya çıkabilen tedavi edilmesi gereken bir bozukluktur. Kimi durumlarda kendilik bozukluklarının yaşanması kaçınılmaz hâle gelebilir. Örneğin tüm toplumu ilgilendiren savaş durumları, endüstrileşmeyle birlikte çalışan kadın sayısında yaşanan artış, babanın savaş-iş dolayısıyla aileden uzak olması gibi sosyolojik durumlar, kaçınılmaz olarak aynalanma ihtiyacındaki çocuğun kendilik yapılanmasında izler bırakır.

Yaşamın ilk yıllarındaki kendilik yapılanması sağlam ve sağlıklı bir şekilde gerçekleşmiş olsa bile insanın aynalanma, kendisini başkasının gözlerinde görme

---

[266] Duane P. Schultz -Sydney Ellen Schultz, *age.*, s.639.
[267] Heinz Kohut, *age.*, s.153.
[268] Mustafa Merter, *age.*, s.165.

ihtiyacı hiçbir zaman sona ermez. Kişinin kendine saygısını doğrudan etkileyen kendilik yapılanması birçok patolojik hastalığın sebebidir. Yetersiz eşduyumdan kendini korumaya çalışan bedenin rahatsızlıkları olarak düşünülebilecek bu patolojik durumlar Kohut tarafından iki koldan incelenir. Bunlar, birincil ve ikincil kendilik bozukluklarıdır ki ikincil bozukluk ifadesiyle kastedilen yaşamın herhangi bir evresinde yaşam deneyimindeki değişikliklere gösterilen tepkilerdir. Kohut'a göre birincil bozukluklar; kendiliğin sürekli ya da uzun süreli parçalandığı psikozlar, sürekli ya da uzun süreli parçalanan kendiliğin savunma yapılarıyla kapatılmaya çalışıldığı sınır durumlar, duygusal soğukluk ve sığlık ya da düşmanlık/kuşku gibi yollarla kişilerin kendilerini diğerlerinden koruduğu şizoid ve paranoid kişilikler olarak ifade edilebilir. Kohut'a göre bu üç kendilik bozukluğunun tedaviyle tamamen düzeltilebilme ihtimali yoktur. Tedavi edilebilir nitelikte olan bozukluklar ise narsisistik kişilik ve davranış bozukluklarıdır. İlkinde, geçici olarak parçalanan ya da bozulan kendilik algısı, genelde hastalık hastalığı veya depresyon gibi kendine yönelik belirtilerle ortaya çıkar. İkincisinde de kendilik geçici olarak parçalanmış ya da güçsüzleşmiştir. Ancak bu durumdaki kişi sapıklık, suç işleme, madde bağımlılığı gibi dışa yönelik davranışlarla bu bozukluğu başkalarına da yansıtmaya girişir.[269]

Kohut narsisistik kişilik bozukluğu olan kişilerin, sapkın fantezileriyle tatmin sağlamalarına karşın davranış bozukluğu durumlarında eylemleriyle tatmin elde ettiklerini vurgular. Kişi, bu eylem ve fanteziler aracılığıyla kendine saygıyı artırmaya çalışır. Kimi durumlarda narsisistik kişiler yaşadıklarını hissetmek kendi varlıklarını kendilerine ispat etmek için zarar verdikleri, birlikte oldukları vs. kişilere dair tüm bilgileri (isim listesi, onlara ait birtakım eşyaların saklanması gibi) saklama yoluna giderler.[270] Yine çocuğun kendilik nesneleri olan aile üyeleri tarafından aşırı yüklenmesi de çocuğun narsistik kişilik ya da davranış bozukluğu göstermesine neden olur. Aileler bu durumda çocuklarını kendi narsisistik gereksinimleri için kullanmışlar, bu esnada çocuğun narsisistik gereksinimlerini fark edip karşılayamamışlardır.[271] Kohut'a göre sanat eserlerinde de kendiliğin tüm parçalanmışlığını, bütünlük arayışını

[269] Kendilik bozukluklarına ilişkin bu kısım için bk. Heinz Kohut, *Kendiliğin Yeniden Yapılanması*, s.156-157.
[270] Heinz Kohut, *age.*, s. 160.
[271] Heinz Kohut, *age.*, s. 213.

ve güçsüzlüğünü görmek mümkündür. Bazı durumlarda parçalanmış kendilik, anlaşılması oldukça zor ama sanat değeri çok yüksek eserlerin ortaya çıkmasına neden olurken bazen de Kafka'nın *Dönüşüm*'ü ve diğer eserlerinde görebileceğimiz yalınlıkta çalışmaların vücut bulmasına sebep olabilir.

1.1.6. Psikanaliz ve Edebiyat

1.1.6.1. Sanat-Psikanaliz İlişkisi

Psikanaliz ve edebiyat arasındaki bağlantıyı ilk kuran isim psikanalitik kuramın da kurucusu olan Freud'dur. Goethe, Schiller, Shakespeare gibi Avrupa edebiyatının önemli isimleri, onun eserlerinde sık sık başvurduğu alıntıların sahiplerindendir.[272] Ayrıca Freud'un etkileri günümüze kadar ulaşmış ünlü kuramı Oidipus karmaşasının esin kaynağı da Sofokles'in *Tiran Oidipus* isimli trajedisidir. Bağımlı ve bireysel bir canlıdan toplumsal normlara göre hareket eden bir varlığa dönüşmenin eşiğinde olan çocuğun yaşadığı sorunsalı, Antik Çağda kaleme alınmış bir edebî metinle izah etme yoluna giden Freud, bu sayede psikanalizin kimi kavramlarını anlaşılır ve akılda kalıcı hâle getirmiştir. O, edebiyatı psikanalizin ufkunu genişletmek onun kavramsal hazinesine katkıda bulunmak[273] için bir araç olarak kullanmıştır.

Freud psikanalize yaptığı katkılardan dolayı edebiyatın hakkını teslim etmek istercesine, 1926'da yazdığı makalesinde[274] edebiyat çalışmalarının muhtemel psikanalist eğitiminin bir parçasını oluşturması gerektiğinden söz eder. Bu tavsiyeye kendisi de uyarak sanat ve edebiyatın çok çeşitli unsurları hakkında değerlendirmelerde bulunur. Sanatın neyi ifade ettiği, sanatçının eser yaratma süreci,

---

[272] Freud'un edebiyat ve kültürle olan ilişkisini edebiyat eleştirisi bağlamında sorgulayan bir çalışma mevcuttur. Bu çalışma için bk. Graham Frakland, *Freud's Literary Culture*, Cambridge University Press, Cambridge 2000.

[273] Psikanalizin edebiyat metinlerini daha anlaşılır kılmak için gerekli bir araç olarak görüldüğü yaygın kanaatin aksine Bülent Somay, asıl edebiyatın psikanalizi daha iyi anlamaya yarayan bir alan olduğunu psikanaliz-edebiyat ilişkisine tersinden bakarak izah etmeye girişmiştir. Bk. Bülent Somay, "Psikanalizi Edebiyatla Anlamak", *Pasaj Edebiyat Eleştirisi Dergisi*, S:4-5, 2006-2007, s.14-21.

[274] İngilizcede "The Question of Lay Analysis" adıyla yayımlanan makale Türkçeye "Meslekdışı Çözümleme Sorunu" şeklinde çevrilmiştir. Makale için bk. S. Freud, "Meslekdışı Çözümleme Sorunu", içinde *Ruh Çözümlemesinin Tarihi* (Çev. Emre Kapkın-Ayşen Tekşen Kapkın), Birinci Basım, Payel Yay., İstanbul 2000, s.277-355.

yaratıcılık, Freud'un psikanalitik açıdan edebî eser değerlendirmelerinin yanı sıra cevap aradığı bazı sorulardandır.

Sanat Freud için daha karmaşık bir sisteme sahip olan ve temelleri ilkel toplumlara kadar giden bir araçtır. *Totem ve Tabu*'da ilkel kabilelerin yaşam biçimleri üzerinde psikanalitik yorumlar yapan Freud, onların 'düşüncelerin her şeye gücü yeterliği' şeklinde ifade bulan mistik inançlarını narsisizmin temeli olarak görür. Günümüzde bu derin düşünme biçimi kendini yalnız sanatta ifade etme imkânı bulur:

"Arzuların tükettiği bir insanın bu arzuların gerçekleşmesine benzer bir şey yapması ve oyunda yaptığı şeyin –sanatsal yanılsama sayesinde- tıpkı gerçek bir şeymiş gibi duygusal etkiler yaratması günümüzde yalnızca sanatta söz konusudur. İnsanlar haklı olarak büyü sanatından söz eder ve sanatçıları büyücülerle karşılaştırırlar. Ama belki de karşılaştırma iddia edildiğinden daha önemlidir."[275]

Jung da sanatın büyüleyici etkisinin farkında olan ve bu etkiyi yorumlayan isimlerdendir. Ona göre sanat neredeyse canlı bir varlık hükmünde olan kendi başına bir gücü ve amacı olduğu hâlde kendi kendini biçimlendiren bir yapılanmadır. İnsanı sadece 'onu besleyen bir ortam olarak' kullanan sanat eseri, Jung'a göre sahip olduğu kudret sebebiyle adeta kendisini yazarının elinden tutarak yazdırmaya çalışır.[276] Böylesi kusursuz eserler yazarlarını yönlendirir, kendileriyle ilgili kararları yine yazara bırakmadan kendileri alırlar. Eserin sanatçıyı var etmesi durumunun örneklerine çeşitli milletlerin edebiyatlarında olduğu kadar Türk edebiyatında da rastlanılır. Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'sı, Goethe'nin *Faust*'u, Flaubert'in *Madam Bovary'*siyle birlikte Yaşar Kemal'in *İnce Memed'*i ve Mehmet Akif'in *İstiklal Marşı* şiiri de yarattıkları etkiler düşünüldüğünde Jung'un dediği gibi yazarlarını yaratmış büyük eserlerdir. Yine de Jung için her edebiyat ürünü böylesi bir yolla yazarını/şairini kendi yaratım süreci için bir araç olarak kullanmaz. Jung bu hususta, sanatçının eserini oluştururken bilinçdışının hangi kısmına başvurmuş olduğunu o eserin sanat değeri için bir ölçüt olarak kabul eder. Ona göre kaynağını ortak bilinçdışından almış eserler yaratılıştan gelen fikirleri bünyesinde barındırır. Bu eserler incelendiğinde onlarda ilksel imgelerin yani arketiplerin yer aldığı görülür. Arketipin bireyi ırka çevirebilme

[275] S. Freud, *Metapsikoloji*, s.141-142.
[276] C. G. Jung, *Analitik Psikoloji*, s.315.

gücü Jung'a göre 'büyük sanat'ın üzerimizdeki etkisini de açıklar. Arketipi bugüne uyarlayan sanat bu sayede çağın ruhunu eğitir, o çağda en çok eksik kalmış veya en gerekli gördüğü biçimleri ortaya çıkarır.[277] Topluluğun genel gidişatında bir sapma olmadıkça sanatta veya rüyada belirmeyen arketip, aksi bir durumda eserde uyanarak o ırkın kaybettiği yolu bulmada fertlere yardımcı olur.[278]

Sanatın insan için önemi konusunda farklı bir bakış açısına sahip olan Otto Rank ise sanat, din ve mitoloji gibi yollarla insanın daima özlemini duyduğu 'doğum öncesi' ana kısmi dönüş sağladığını belirtir. Çünkü anneyle daima bütünleşik olunan en mutlu zaman dilimi doğum öncesi andır. Bu ilksel durumun bir taklidini sanat vb. alanlarla gerçekleştiren insan, bu tarz 'topluma uyumlu fantezi ürünleriyle' büyük ölçüde haz sağlayarak elde etmek istediği ilksel dönüşü sembolik olarak gerçekleştirmiş olur.[279] Rank'a göre ilksel hazzı yeniden yaşayabilmek için sanata yönelenler çoğunlukla erkeklerdir. Çünkü kadın, ilksel hazzı doğum yapabilmesi sayesinde neredeyse yeniden yaşar. Erkeğin ise bu duyguyu dolaylı yoldan yaşaması ancak kültürel ve sanatsal etkinlikler vasıtasıyla mümkün olur.

Birincil ve ikincil süreçlerin ikisine de tamamen itaat etmemesi, sanat eserini ve eserin meydana çıkmasını sağlayan yaratıcılığı üçüncül süreç denen bir yaratıcı sıçrama alanına ait kılar. Bir bilinç düzeyinden çok başka bir bilinç düzeyine sıçramayı ifade eden durumu gerçekleştiren sanatçı, bu sayede bilinçdışında bastırılmış olarak varlığını sürdüren gölge kişiliklerini eserlerine yansıtarak istediğini elde eder. Ayrıca toplumun kabulleneceği şekilde ifade ettiği karakterler okurun da bilinçdışı arzularının tatminini sağlayarak çift taraflı bir mutluluğa dönüşür.

Yazarı /sanatçıyı sanat eseri oluşturmaya götüren sebepler üzerinde düşünen Freud, sanatçının yaratım sürecini çocukların oyun oynamaları esnasında takındıkları tavırla eşleştirir. Çocuğun oyun oynama sürecinde kendisini gerçeklikten soyutlaması ve yaptığı işi çok ciddiye alarak bir düşlem dünyası yaratması Freud'a göre, yaratıcı yazarın bir eser kaleme alırken yaşadığı süreçle aynıdır. Yaratılan düşlem, gerçek

[277] Gös. Yer.
[278] C. G. Jung, *age.*, s.342.
[279] Otto Rank, *Doğum Travması*, (Çev. Sabir Yücesoy), 2. Basım, Metis Yay., İstanbul 2014, s.44.

olması hâlinde sıkıcı olsa da bir yazarın eseri içinde okuyucu ve izleyiciler için son derece heyecan verici olabilir.[280]

Edebiyat ve sanatta yaratıcılık sürecini bir ilişki sorunsalı olarak gören Saydam'a göre özne bir nesne (muhatap) tarafından kendi benliğinin yok edilmesi/yutulması/kapsanması[281] hadisesiyle karşılaştığında benliğini nesne karşısında yitirmesinden dolayı kendisine ve çevresine karşı yabancılaşır. Aynı zamanda *"kişinin kullanageldiği ve bütünlüğünü sağlamada yararlandığı ilişki kanallarının mevcut olmaması"*[282] durumunda benlik, yeni bilinçlilik hâliyle kendine alternatif çıkış yolları bulmak zorundadır. Öznenin kendisine yeni çıkış yolları aradığı noktada yaratıcı benlik devreye girer. İlişki kanalları tıkandığından özne kendisini ifade etmek için yaratıcı benliğini sanat ve edebiyat ürünleri ortaya koyarak yansıtmaya çalışır.

Psikanalizin Freud'dan bu yana üzerinde fazlaca durduğu diğer husus sanatçının durumudur. Sanatçının başarılı olmasındaki temel etmen haz ve gerçeklik ilkelerinin uzlaşmasını sağlamış olmasıdır. Haz ilkesi ruhsal enerji ya da libidonun haz kaynaklı tüm arzu ve isteklerinin hemen ve hiç düşünmeden tatminini sağlamaya yönelikken gerçeklik ilkesi süperegoyla (vicdanı da oluşturan toplum normlarıyla) uzlaşmayı sağlar, bu arzu tatmininin geciktirilerek ve azaltılarak toplum tarafından tepki çekmeyecek bir hüviyete bürünmesini temin etmek onun işidir.

Kohut'a göre ise narsisistik benliğini yansıtma ihtiyacı hisseden sanatçı, başkasının beğenisi ve dikkatiyle yankılanmak için eser vücuda getirir. Sanatçının beğenisini kazanmak istediği kişi onun idealleştirilmiş kişisidir ve sanatçı onun onayına bağlı olarak 'etkin ve yaratıcı kendiliğini' geliştirme yoluna gidecektir. Büyük sanatçılar daima eserlerini adadıkları ve onların onayına sundukları bir muhataba sahiptirler. Muhatapla narsisistik kaynaşmaya duyulan yoğun gereksinim, sanatçıyı narsisistik kişilerle benzer yapar. Narsisistik kişinin ilgisini yönelttiği sanat sayesinde muhataptan gördüğü ilgi ve destek onun kendilik saygısı oluşturmasına hizmet eder.[283]

---

[280] S. Freud, *Sanat ve Edebiyat*, (Çev. Dr. Emre Kapkın-Ayşen Tekşen Kapkın), 1. Basım, Payel Yay., İstanbul 1999, s.126.
[281] M. Bilgin Saydam, *age.*, s.203.
[282] M. Bilgin Saydam, *age.*, s.208.
[283] Heinz Kohut, *Kendiliğin Çözümlenmesi*, s.263.

Söz konusu araştırmaların edebiyat eleştirisine yansımasıyla ortaya çıkan psikanalitik edebiyat eleştirisi tüm dünyada yıllardır kullanılan bir yöntemdir. Freud'un 1900'lerin başında bilinçdışını keşfetmesiyle başlayan süreç, yapılan her yeni araştırmayla insanın bilinmezliğine ilişkin yeni bulguları ortaya koymuş ve meraklı bir kitleyi de beraberinde getirmiştir. Ancak Türkiye'de böylesi bir merak ve heyecan ortamı neticesinde psikanalizin yaygınlık kazandığı söylenemez. Marksisizmden kaynaklanan toplumcu ve toplumcu gerçekçi çizginin, 1970'li yılların anlayışını genel olarak etkilemesi edebiyatta da sanatçıların bu anlayış doğrultusunda incelenip değerlendirilmesine yol açmıştır. Önemini 1980'lere gelindiğinde kaybetmeye başlayan bu anlayışın yerini psikolojinin alması ise Sinan Kadir Çelik'in işaret ettiği gibi 12 Eylül 1980 darbesi sonrasında gerçekleşir. Bu tarihten sonra toplumculuktan vazgeçip sinmek zorunda kalan geniş halk kitleleri, kurtuluşu kendi içlerine yönelmekte bulurlar. Öyle ki psikoloji bir moda hâline gelir ve toplumcu gerçekçilik, yerini büyük ölçüde bireyciliğe ama derin psikolojik temelleri olan bir bireysellik anlayışına bırakmak zorunda kalır.[284] 80'lerde başlayıp 90'lı yıllarda yaygınlık kazanan psikanaliz ve psikanalitik edebiyat eleştirisi başlarda psikanalize ait terminolojinin bir kısmının öğrenilmesi ve eser incelemelerinde bu öğrenilenlerin gelişigüzel serpiştirilmesi şeklinde gerçekleşmiştir. Bu doğrultuda psikanalize ve edebiyat-psikanaliz ilişkisine dair kapsamlı bir hazırlık süreci geçirmeyen ilk dönem incelemecilerinde göze çarpan özellik, onlarda psikanalitik eleştiriye dair görülen niteliksel yetersizliklerdir. Günümüzde Türkiye'deki psikanalitik edebiyat eleştirisi dünyadaki psikanalitik yönelimlere paralel olarak biçimlenmektedir. Psikanalizdeki farklı bakış açılarıyla biçimlenen psikanalitik edebiyat eleştirisinin genel olarak asıl psikanalitik edebiyat eleştirisi ve denemeci psikanalitik edebiyat eleştirisi[285] şeklinde ayrıldığı söylenebilir. Asıl psikanalitik edebiyat eleştirisinde, psikolojik terminoloji daha çekincesiz bir şekilde ve asıl anlamında kullanılabilirken denemeci psikanalitik edebiyat eleştirisinde eleştiri, felsefe ve psikanalizden yararlanılarak oluşturulan daha eklektik bir yöntemle eserler incelenmekte metafor ve retorik unsurlar bu inceleme

[284] Sinan Kadir Çelik, "Psikanalizin 90'lar Türkiye'sinin 'Edebiyat Alanı'ndaki Serüveni Üzerine Bir Deneme", *Pasaj Edebiyat Eleştirisi Dergisi*, S.4-5, 2006-2007, s.34.
[285] Söz konusu ifadeler Oğuz Cebeci'ye aittir. Detaylı bilgi için bk. Oğuz Cebeci, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, s.453-487.

biçiminde ön plana çıkarılmaktadır. Türkiye'de hem asıl psikanalitik edebiyat eleştirisinin hem de denemeci eleştirinin kullanıldığına dikkat çeken Cebeci, psikanalitik eleştirinin Türkçe eserler üzerinde her iki anlayıştan da beslenen eklektik bir görünüm arz ettiğini belirtir.

1.1.6.2. Kurmaca-Psikanaliz İlişkisi

Freud'dan bu yana psikanaliz, edebiyatın ele aldığı belli başlı konuları inceleme suretiyle edebiyat eleştirisine katkı sağlayan bir yöntem olmuştur. Bu unsurlar; eserin yazarı, içeriği, biçimsel yapısı ya da okuru[286] olarak dört şekilde karşımıza çıkar ve psikanalitik yöntem de bunlardan herhangi birine yönelerek edebî eleştiriye katkı sağlayabilir. İlk dönem psikanalitik edebiyat eleştirmenlerine bakıldığında görüşlerini daha çok eserin yazarı ve içeriğine[287] yöneltmiş oldukları dikkat çeker. Günümüzde bu yönelim sanatçı ile metin ve metnin çeşitli bağlamlardaki durumu ile okuyucu arasındaki ilişkilerin incelenmesine[288] doğru evrilmiş durumdadır.

Bilinçdışının kurmacaya yansıması, Freud'un haz ve gerçeklik ilkesi diye belirttiği insan psikolojisinin iki ana güdülenme biçimi aracılığıyla mümkün olur. Her insanın içsel çatışmasının kaynağını oluşturan haz ve gerçeklik kurmacada, isteklerimiz ile onların gerçekleşmesini engelleyen içsel ve dışsal kuvvetler arasındaki mücadele yani id, ego ve süperegonun mücadelesi şeklinde vücut bulur.[289] Gerçeklik ilkesi kurmacada kendisini gerçekte olduğundan daha etkin biçimde gösterir. Bir kahramanın işlediği bir suç cezasız bırakılmaz. Kurmacanın gerçeklik ilkesiyle olan bu bağı ise okurda yalnız süperegonun tatmin edilmesini değil aynı zamanda egonun da dolaylı yoldan tatminini sağlar. Her şeyi elde edebileceğine inanan roman kahramanlarının olay örgüsü içinde bir şekilde kısıtlandırılması ya da kötü talihe uğraması görünüşte okur için cezalandırıcı bir sonuçmuş gibi dursa da, hiç kimsenin mükemmel olamayacağına ilişkin derin bilginin kurguda doğrulanmasını sağlayarak okuru rahatlatır ve tatmin eder. Bunun yanında en derin ve en ilkel istek ve

[286] Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı,* s.187.
[287] Oğuz Cebeci, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı,* s.14.
[288] Gös. yer.
[289] Simon O. Lesser, *Fiction and the Unconscious,* s.94.

arzularımızın romanlarda tatmin edilmesi de okura haz sağlayan unsurlardandır. Kurmaca dünya, insanın derinlerinde sahip olduğu er ya da geç hatalarımızın hesabını vereceğimiz bilgisini göz ardı etmeyerek kahramana uygun bir karşılığı garanti eder.[290] Kurmacanın böylesi kesin kuralları da yine ego ve süperegoda tatmin duygusunu ortaya çıkarır.

Kurmaca, öncelikle yazarın olmakla birlikte okurun da geçmiş yaşantısı ve geleceğe dair özlem ve endişeleriyle bağ kurmasına olanak verir. Ancak bununla birlikte geçmişin acı verici deneyimleri yeniden canlanır, bastırıldığı düşünülen korkular da uyandırılmış olur.[291] Dolayısıyla kurmaca, okurda sanatsal illüzyon oluşturmakla yetinmez. Kurmaca, okur ve yazar tarafından aynı zamanda bir deneyim olarak yaşanmaktadır.

Hem okurun hem yazarın bilinçdışına seslenen kurmacada, deneyimi mümkün kılan yollardan biri kurmaca karakterlerde 'oral döneme' ilişkin kalıntıların bulunmasıdır. Başarıyla geçilemeyen bir gelişim dönemi, kişi yetişkin bile olsa bireyde nüksedebilir, onda gelişim döneminin ilk evrelerine ait kalıntıların görülmesine neden olabilir. Kurmacada da Freud'un evre yaklaşımının bu en erken döneminin izleri, kimi zaman benliğin sınırlarını yitirme, yutulma, boğulma korkusu şeklinde görülebilir.[292] Çünkü oral dönem bebeğin anneden kendisini tam anlamıyla ayırt edemediği bir dönemdir. Oral dönem eserlere, kişide ağız bölgesinin ön plana çıktığı davranış biçimleri şeklinde etki edebilir. Bunlar, ısırma, emme, sigara içme, soluma, küfürlü konuşma, çok konuşma ya da hiç konuşmama gibi eylemlerdir. [293]

Anal dönem ise kurmacada kolaylıkla kendisini fark ettirebilir. Kir, koku, aşırı temizlik ya da kirlilik, kural ve yasalarla küçük davranışları kontrol etme, biriktirme eğilimleri bu evreye işaret eder.[294] Bu dönem, kurmaca kahramanların sabırsız oluşları veya bunun tam tersi durumları da kapsayan kişinin insanı şeyleştirdiği veya nesneleri canlı kabul ettiği hadiselerde de kendini gösterir.

Üçlü ilişkilerin başlangıcını oluşturan oidipal dönem bize, kurmacada anne-baba arasındaki ilişkilerin çeşitli şekillerde ortaya çıkışlarını görebileceğimiz durumlar

---

[290] Simon O. Lesser, *age.,* s.96.
[291] Simon O. Lesser, *age.,* s.239.
[292] Norman N. Holland, *age.,* s.35.
[293] Norman N. Holland, *age.,* s.37.
[294] Norman N. Holland, *age.,* s.40.

sunar. Oidipal dönem çocuğun anneyle birleşmek istemesi fantezisine dayandığından kurmacada bunun tezahürleri açıkça görülmez. Metaforlarla zenginleştirilen ve gizlenen bu istek, kurgu içinde 'yasaklayıcı baba'yı temsil eden toplum/yazar tarafından doğrudan veya dolaylı yollardan cezalandırılır. Norman Holland kurguda oidipal fantezileri anlamanın bir yolu olarak kadın karakterlere anne, erkek karakterlere baba ve/veya oğul olarak bakılmasını tavsiye eder.[295]

Lacan'ın çalışmaları, Freud'un biyoloji temelli yaklaşımının gözden kaçırdığı toplumsal yönelimleri dikkate alması bakımından bireyi yaşadığı çevreden soyutlamayan bir tutum izler. Bu yönüyle edebiyat eleştirisindeki pek çok nokta Lacan'ın kuramıyla anlaşılır hâle getirilebilir. Özellikle *öteki*ye yaptığı vurgularla bilinçdışının farklı bir özelliğine dikkat çeken Lacan'ın kuramına göre kurgu karakterler üzerinde kişilik çözümlemesi, Freud'unkine nazaran farklı ve ilgi çekici sonuçlar verebilir. Çünkü Laplanche'ın belirttiği gibi, "*bilinçdışı (...) [i]çimdeki, öteki bir şeydir (das Andere), öteki insanın (das Andere) bastırılmış kalıntısıdır. Öteki insanın beni uzun zaman önce etkilediği gibi etkiler*".[296] Yine bilinçdışının bir dil gibi yapılandığına dair Lacancı düstur da kurmacanın dilsel yapısı üzerinde, hem *öteki* ve *öteki*lik hem de bilinçdışına ait unsurların anlaşılmasına işaret eden ipuçlarını barındırır. Bu bağlamda *öteki*nin başlangıç noktasını oluşturduğu ayna evresi, kurmaca karakterlerin kişilik örüntülerini kavramak için faydalı bir kavram olarak eleştirmene yardım eder.

Öteki'yle bağlantılı olan arzu kavramı ise kurmaca metnin okuru kendine çeken içsel enerji ve gerilimlerini açıklamada karakterleri yönlendiren dürtü ve isteklerin kaynağına yönelmede etkilidir. Nitekim güçlü bir kurmaca eser, geçmişe gömülü arzuyu bulup onu, örtülü şekilde şimdinin dilinde yeniden oluşturan eserdir.[297] Freud ve Lacan'ın öğretileriyle edebiyat eleştirisi yapan Peter Brooks'a göre arzu, anlatı için her şey demektir. Tüm metni yönlendiren arzu kavramı, bizi Freud'un dürtüler üzerine kurulu âleminden incelikle işlenmiş kurgulara götürür.[298] Yine *öteki* ve arzu ilişkisi bağlamında Lacan'ın düstur hâline gelmiş bir başka görüşü, 'özne

---

[295] Norman N. Holland, *age.,* s.50.
[296] Alıntılayan; Adam Philips, *Hep Vaat Hep Vaat Edebiyat ve Psikanaliz Üzerine Denemeler* (Çev. Ferit Burak Aydar), İkinci Basım, Metis Yay., İstanbul 2017, s.37.
[297] Peter Brooks, *Reading For The Plot Design and Intention in Narrative*, s.283.
[298] Peter Brooks, *age.,* s.103.

*öteki*nin arzusunu arzular' ifadesini yorumlayan René Girard'ın 'üçgen arzu' kuramı, edebî eser incelemesinde faydalı bir yöntem olarak kullanılmaktadır. Buna göre her arzu bir üçgen gibi köşelerinde arzulanan nesne, arzulayan özne ve arzunun dolayımlayıcısının bulunduğu bir yapıda meydana gelir. Başkasından dolayımlanarak özneye gelen bu arzu metin içinde anlaşılabilir:

"*Kahraman, arzulanan nesneyle ilişkisinin rakibinden bağımsız olduğuna bizi hep inandırmak ister. (...) Dolayımlayıcı kıpırdamıyor, oysa kahraman, bir gezegenin güneş etrafında dönmesi gibi onun çevresinde dönüyordur*".[299]

Girard, arzunun oluşmasını sağlayan dolayım mevzusunu içsel ve dışsal dolayım olmak üzere çeşitlendirerek özne üzerindeki dolayımın etkisini yorumlamaya çalışır. İçsel dolayımda dolayıma neden olan *öteki*, özne için adeta bir düşmandır. Öznenin elindeki en değerli şeyini almış ya da ona göz dikmiştir. Özne bu düşünceye o kadar inanmıştır ki çoğu zaman, kendisinde bu duyguların uyanmasına neden olan şeyin *öteki*nin arzusu olduğunun farkına varmaz. Kıskançlık, haset içsel dolayımın özne üzerindeki baskısını ifade eden ve onun kudretini gizleyen geleneksel isimlendirmelerdir.[300] Dışsal dolayım ise özne üzerinde içsel dolayımdaki gibi baskı yapmayan bu sayede öznenin arzusunun gerçek niteliğini yüksek sesle açıklayabildiği bir dolayımlanma biçimidir.[301] Birinde nefret ve hasede yol açacak denli şiddetli duygu patlamalarının olduğu diğerinde öznenin büyük bir metanetle yönetebildiği arzu farklılıklarının sebebi, Girard'a göre öznenin *öteki*yle olan durumsal yakınlığı/benzerliğidir. Özne ve dolayımlayıcısı *öteki* arasındaki benzerlik (yaş, cinsiyet, sosyal durum gibi) arttıkça dolayımlanma etkisini arttırır.[302]

---

[299] René Girard, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat Edebi Yapıda Ben ve Öteki* (Çev. Arzu Etensel İldem), 3. Basım, MetisYay., İstanbul 2017, s.55.
[300] René Girard, *age.*, s.31.
[301] René Girard, *age.*, s.29.
[302] *Mai ve Siyah* romanı üzerine yaptığı incelemesinde Orhan Koçak, Girard'ın öne sürdüğü dışsal dolayımdaki uzaklığın nefret ve kıskançlığa yol açmayacağı düşüncesine karşı çıkar: "*Dışsal dolayımlanma, modelle müridin birbirinin yerine göz dikemeyecek kadar uzak olduğunu varsayar; ulusal veya etno-kültürel farklılıkta da bu türden bir uçurum vardır. Ama burada da bir sorun çıkar karşımıza: Dışsal dolayımlanmadaki uzaklık, Girard'a göre, nefret ve haset gibi şiddetli duyguların birikmesine imkân vermeyen bir ferahlık sağlıyordur; mürit, kendi yerini kabul etmiştir. Oysa Mai ve Siyah'ta kişilerin birbirlerini ve kendilerini yediği zehirli bir ortam anlatılır: Raci'nin Ahmet Cemil'e duyduğu nefret ve bunun Ahmet Cemil'de yarattığı suçlulukla karışık kızgınlık, romanın en önemli leitmotif'idir*". Orhan Koçak, "Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme", *Toplum ve Bilim Dergisi*, S.70 Güz 1996, s.121.

Lacan'ın üçlü zihinsel yapısı da edebiyat eleştirisinde sıklıkla kullanılan kavramlardır. Gerçek-İmgesel ve Sembolik düzenden oluşan bu yapıda özellikle insan yavrusunun özne olma sürecine adım adım şahit olunur. Bu üçlü yapı içinde yer alan ayna evresi, Babanın Yasası ve dil kazanımı gibi önemli dönemeçler, roman karakterlerinin çeşitli davranış modellerini biçimlendirirler. Oidipus süreci Lacan için de vazgeçilmez bir gelişimsel aşamanın adıdır. Kurmaca karakterler toplumsal ilişkilerinde daima bu ilk dönem gelişim aşamalarının izlerini taşırlar. Örneğin narsisizm, kurmaca karakterin dünyasında Babanın Yasası'nın tanınmamış olduğunun göstergesidir.[303] Dil kullanımı da karakterlerin bu evrelerle baş edip edemediklerini gösterir. Sembol kullanımının başladığı bu evre, edebiyat incelemesinde etkili olan gösteren-gösterilen, metafor-metonimi gibi kavramların kullanılmasını mümkün kılan bir süreç olduğundan kendini ifade etmekte güçlük çeken kurmaca karakterlerin kişilik örüntüsünü anlamada yol göstericidir.

Kurmaca karakterin ikili ilişkilere hapsolduğu, hayatı yalnız siyah ve beyazdan ibaret gördüğü her durum Lacan'ın İmgesel'ine işaret ettiği ölçüde Klein'in paranoid-şizoid'ini de göstermektedir. Yine Kohut'un kendilik yapılanmasını izah ederken anlattığı büyüklenmeci kendilik de kurmacada narsisist karakterleri izah etmede eleştirmeni yönlendirir. Büyüklenmeci kendilik, yaşamın ilk yıllarındaki narsisistik örselenmeden dolayı bireyin bu ilkel ego yapısını terk edememesi durumudur; ancak sürekli travmaya maruz kalan kişilerde sağlıklı bir yetişme süreci yaşamış olsalar da yeniden görülebilir.

Hepsi edebî esere tutulan farklı özelliklerdeki optik aynalara benzeyen söz konusu kuram ve kavramlar, aslında en nihayetinde insanın kurmacanın hayalî dünyası sayesinde kendi kendisini bir nebze olsun anlaması ve tanımasına vesile olacak birer araçtırlar.

[303] Saffet Murat Tura, *Şeyh ve Arzu*, İkinci Basım, Metis Yay., İstanbul 2008, s.104.

1.2. PSİKANALİZ VE RÜYA

1.2.1. Rüya

İnsanlık kadar eski bir konu olan rüya insanın binlerce yıldır hakkında çeşitli görüşler bildirdiği yine de gizemi tamamen çözülemeyen bir muammadır. Gündüz kullandığımız yalın iletişim dilinin aksine gece rüyanın kullandığı dil, imgeler üzerinden derdini anlatan eski medeniyetlere ait bir resim dili gibidir. Vermek istediği mesajı açıkça ifadelerle iletmeyişi, rüyalar üzerine yapılan yorumlama çalışmalarını da zorunlu hâle getirmiştir. Semavi dinlerin yanı sıra eski kültürlere ait binlerce yıllık tabirnamelerin ve rüyaları içeren çeşitli eserlerin günümüze kadar gelmiş olması bunu ispatlar niteliktedir.

Rüya tabiri konusunda en eski yazılı belgeler Asurlular dönemine, milattan 5000 yıl öncesine kadar uzanır. Eski Mısırlılar, Yunanlılar ve Asurlular gibi toplumların rüya yorumuna fazlaca önem verdikleri bilinmektedir. Asur kralı Banipal'in Ninova'daki kütüphanesinde rüya metinlerin olduğu bilinmekte Eski Mısır medeniyetine ait rüya metinleri British Museum'da bulunmaktadır.[304] Geceleri ruhun bedenden ayrılarak kendine ait bir yaşam sürdüğü ve bu yaşayışı sırasında gördüklerinin rüya olarak bedene bildirildiği düşüncesi, Eski Çağ toplumlarının ve bazı ilkel kabilelerin rüyanın oluşumunu izah etme şekline bir örnektir. Ruhun yaşantısının gerçek bir yaşantı olduğu yönündeki bu algılama Ashantiler'de, rüyasında zina yapmış veya başka bir suç işlemiş kişinin gerçek hayatta bu suç yüzünden ceza almasına neden olabilir.[305]

Eski medeniyetlerin rüyayı iki şekilde ele aldıkları söylenebilir. İlki rüyanın kötü etkilerinden kurtulmak amacıyla yapılan çeşitli ayinlerde kendini gösterir. Özellikle Asurlular'da, Hint kültüründe, eski Babil medeniyetinde tanrılarına dua edip ayinler düzenleyerek kötü rüyanın etkisini tersine çevirmeye çabalama söz konusudur. İkinci olarak rüyalar Tanrı'dan gelen mesajlar olarak görülür. Bu tarz bir yaklaşım tüm dinlerin ortak paydası olmakla beraber kadim medeniyetler rüyayı, fal bakma işine

---

[304] Yrd. Doç. Dr. Sıdıka Yılmaz, "Rüya, Gündelik Hayat ve İletişim", *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, Kış-2012 C:11, S:39, s.281.

[305] Erich Fromm, *Rüyalar Masallar Mitler Sembol Dilinin Çözümlenmesi*, (Çev. Aydın Arıtan-Kaan H. Ökten), 1. Baskı, Say Yay., İstanbul 2014, s.117.

alternatif bir kehanet yönetimi olarak da kullanırlar. Örneğin Hititler yapılacak işin tanrıların isteklerine uyup uymadığını bu yolla öğrenmeye çalışmışlardır. Rüyayı tanrıların hoşnutluğunu kazanmak için bir kehanet yöntemi olarak kullanan tüm medeniyetler rüyalardaki ilhamı doğrudan Tanrı'dan aldıklarını düşünürler. Bununla birlikte Hitit tapınaklarındaki rahipler insanların isteklerinin olup olmayacağını anlamak için bir çeşit istihare uykusuna yatarlar.[306]

Rüya Antik Çağ'ın önemli düşünürlerinin zihinlerini de meşgul etmiştir. Sokrates, rüyayı vicdanımızın sesi olarak yorumlar ve insanın bu sese uymasının gerekliliği üzerinde durur. Platon ise rüyayı akıldışı arzularımızın bir eseri olarak görerek modern çağda Freud'un görüşlerine yakın bir bakış açısı geliştirir. Aristoteles bu düşünürlerden farklı olarak rüyayı genel itibariyle manasız bulur. Ona göre çoğu rastlantı sonucu oluşmuş rüyalarımız geleceği haber verme özelliğine de sahip değillerdir.[307]

Ortaçağa gelene kadar rüyaları izah etmede dinî ve psikolojik yorumlama yöntemlerinin birlikte ele alındığını söyleyen Erich Fromm, rüyanın dinî açıdan ele alınmasında onun insan dışı güçler tarafından gönderilen mesajlar ve geleceğe dair işaretler taşıdığına yönelik inancın etkili olduğunu belirtir. Aydınlanma Çağı düşünürlerinin rüyayı tanrısal bir gücün yansıması olarak görmediği bu görüşe şüpheyle yaklaştıkları görülmektedir. Bu dönem düşünürlerinin ortak görüşü rüyaların birtakım bedensel dürtü ve arzularımızın bir yansıması olduğu rüyada görülenlerle geleceği tahmin etmenin mümkün olmadığı şeklindedir. Ancak yine de söz konusu düşünürler rüyaları akıldışı olduğu gerekçesiyle tamamen göz ardı etmemişler, Goethe, Emerson gibi bazı isimler rüyada kimi zaman görülen keskin kavrayışı, insan doğasının hayret verici ve bilgelik dolu gücü olarak görmüşlerdir.[308]

İslamiyet'in kabulünden önce Türkler arasında rüyaya inanma ve tabir etme faaliyetleri oldukça yaygındır. Rüyalar Türk boylarının ilerlemelerinde de etkili olmuştur. Uygurların Türeyiş Destanı'nda Börü Han'ı Batı'ya yönelten nedenin, rüyasında gördüğü beyazlar giymiş bir adam olduğundan bahsedilir. Kendisine Batı'ya yönelmesini söyleyen ve 'çam kozalağı büyüklüğünde' yeşim taşı vererek bunu

[306] Erdem Sarıkaya, *Eski Türk Edebiyatında Rüya (Başlangıçtan XV. Asra Kadar),* s.48-49.
[307] Erich Fromm, *age.,* s.124-126.
[308] Erich Fromm, *age.,* s.140-141.

muhazafa ettiği takdirde tüm dünyaya yayılabileceğini söyleyen beyaz giymiş yaşlı adam, Börü Han'ın vezirinin de rüyasına girince rüya tabir edilip Batı'ya (Türkistan'a) yönelme kararı alınır. Yine, Oğuz Kağan'ın oğulları arasında toprakları paylaştırmasında ulu bir kişinin gördüğü rüya etkili olmuştur. Saltuk Buğra Han'ı Müslüman olmaya ikna eden şey de rüyasında ona "Müslüman ol, bu dünyada ve âhirette halas bulasın" şeklinde hitap edilmesidir.[309]

1.2.1.1. Semavi Dinlerde Rüya

Tüm inanış biçimlerinde olduğu gibi semavi dinlerde de rüyalara önem verilir. Rüyanın içerdiği mesajlar bakımından ilahi bir kaynakla olan bağlantısı üzerinde duran tüm dinsel yönelimler rüyayı titizlikle ele almaktadır. Tevrat'ın Tekvîn bölümünde Hz. Yusuf'un rüyalarına yer verilmesi, Talmud'un son kısmında rüyalarla ilgili bir bölümün bulunması ve İncil'de rüyayı karşılayan on iki farklı kelimenin kullanılması dinî metinler açısından da rüyanın önemini ortaya koymaktadır.[310]

Tevrat'ta yer alan rüyalarda, Tanrı doğrudan muhatabına seslenerek onu uyarırken bazen bir meleği aracılığıyla da uyarma eylemini gerçekleştirebilir. Tevrat'taki, Hz. Yusuf ve Hz. Yakup'un rüyaları, Avimelek isimli bir hükümdarın gördüğü rüya gibi örneklerde sembol dilini kullanarak verilmek istenen mesaj verilmiş olur.[311]

İncil de rüyaların rahmani bir kaynaktan geldiğini vurgular. Tevrat'ta olduğu gibi buradaki rüyalar uyarıcı ve yönlendirici taraflarıyla onları gören kişiler üzerinde etkili olmuştur. Örneğin Davutoğlu Yusuf rüyasında, nişanlısı Meryem'in ilahi bir lütfun eseri olarak bir çocuk doğuracağını öğrenir, bu çocuğa İsa adını vermesi hususunda da uyarılır. Başka bir rüyasında ise, oğlu İsa ve eşi Meryem'i alarak Mısır'a kaçması gerektiği kendisine bildirilir.[312]

---

[309] M. Kayahan Özgül, *Türk Edebiyatında Siyasi Rüyalar*, Hece Yay., Ankara 2004, s.8.
[310] İlyas Çelebi, "Rüya", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)* , Türkiye Diyanet Vakfı Yay., Ankara, C.35, Y.2008, s.306.
[311] Erdem Sarıkaya, *age.*, s.60.
[312] *İncil*'den aktaran Erdem Sarıkaya, *age.*, s.61.

1.2.1.1.1. İslamiyet'te Rüya

"İnsanlar uykudadır, ölünce uyanırlar."
Hz. Muhammed (s.a.v.)

Rüya İslamiyet'te ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Rüyanın bu özel konumu Hz. Muhammed'e (s.a.v.) peygamberlik vazifesinin verilmesinden önce başlayıp yaşamının sonuna kadar Allahuteala ile olan özel irtibatının yansıması olmasından kaynaklanır. Hz. Peygamber'in, kendisine ilahi vazife bildirilmeden önce çok canlı, gündüz yaşamında aynen gerçekleşen rüyalar gördüğü ifade edilmektedir. Sonrasında da peygamberliğinin ilk altı ayında rüyalar bir vahiy aracı olarak Hz. Peygamber'i kutsal görevine hem hazırlamış hem de ilahi mesajların aktarılmasını üstlenmiştir.[313]

İslamiyet'te rüyanın ayrıcalıklı konumu Kur'an-ı Kerim'de çok yerde zikredilmesiyle de bağlantılıdır. Bu rüyaların büyük bir kısmı peygamberler tarafından görülürken geri kalanların da sıradan insanlar tarafından görüldüğünü belirtmek gerekir. Hz. Peygamber'in Fetih suresi 27. ayette 'Allah tarafından muhakkak gerçekleştirileceği'nin bildirildiği rüyası[314] ve Enfâl suresinin 42-43. ayetlerinde bildirilen Hz. Peygamber'e Bedir Savaşı sırasında müşrik ordularının sayıca az gösterildiği rüyası Hz. Peygamber'in rüyalarına örnektir. İsrâ suresinde bahsedilen Mirâç hadisesi de bazı tefsir âlimleri tarafından rüya olarak kabul edilmektedir.[315] Saffât suresi 102-106. ayetlerde sözü edilen Hz. İbrahim'in oğlu İsmail'i boğazladığını gördüğü rüya, rüyanın Hz. İbrahim tarafından eyleme dönüştürülmesi sebebiyle emsalsiz bir örnektir. Bu rüya vasıtasıyla Allahuteala, kulları Hz. İbrahim ve Hz. İsmail'in imanlarını açıkça ortaya koymalarını sağlamış, onları Rablerine yönelik sevgi ve inançlarını tüm beşerî sevgilerden üstün tuttuğu böyle bir imtihan içine sokarak tüm insanlığa Yaratıcı ve yaratılmış arasındaki ideal ilişkinin bir örneğini sunmuştur. Kur'an'da 'ahsen-ül kasas' olarak bildirilen ve Hz. Yusuf'un hayat hikâyesini bir bütün olarak anlatan Yusuf suresi ise rüyalarla ilgili en fazla örneğin

---

[313] İlyas Çelebi, *agm.,* s.307.
[314] "*Allah, resulüne gerçeğe uygun rüyasında doğruyu bildirmiştir. […]*" (Fetih 48/27) (Bk. *Kur'an Yolu Türkçe Meâl ve Tefsir* C.5, s.80.) diye devam eden ayet-i kerimede Hz. Peygamber'in kendisine inananlarla birlikte Mekke'ye hacı olmak için girdiklerini gördüğü rüyasına iktibas yapılmıştır.
[315] Erdem Sarıkaya, *age.,* s.62.

bulunabileceği ayetlerden oluşmaktadır. Daha 4. ayetinde; "*Bir gün Yûsuf, babasına demişti ki: 'Babacığım! Ben (rüyamda) on bir yıldızla, güneşi ve ayı gördüm; gördüm ki onlar bana secde ediyorlardı'*"[316] diyerek Hz. Yusuf'un bir rüyasıyla başlayan sure, baştan sona bu rüyanın adım adım gerçekleşme hikâyesini konu almaktadır. Hz. Yusuf'un daha çocukken gördüğü rüyası, babası Hz. Yakup tarafından tâbir edilmiş, içerdiği mesajdan dolayı diğer kardeşlerin kıskançlık duygularını harekete geçireceği gerekçesiyle oğlunu rüyayı anlatmaması konusunda uyarmıştır. Rüyalar Hz. Yusuf'un hayatının tam merkezinde yer almaya devam ederek onun Mısır'daki yaşamına da yön vermiştir. Hapisteyken iki mahkûmun gördüğü rüya parçaları, sonrasında Aziz'in, 'yedi arık ineğin yedi semiz ineği yediği; yedi yeşil ve bir o kadar da kuru başağı' gördüğü rüya ve Hz. Yusuf'un bunları yorumlaması onun hayatının rüyalar etrafında şekillendiğini gösteren delillerdir. Tüm gerçeklerin ortaya çıktığı Hz. Yusuf'un ana babası ve kardeşlerine kavuştuğu, onların hep birden Hz. Yusuf'un huzurunda yere kapandıkları sırada babasına hitaben söylediği "*Babacığım! İşte bu, daha önce gördüğüm rüyanın gerçekleşmesidir; Rabbim onu gerçek kıldı. (...)*"[317] sözleri ise rüyanın geleceğe yönelik haberci ve uyarıcı tarafını vurgulamaktadır.

Yusuf peygamberin kıssasının anlatıldığı bu bölüm, rüyaların İslam dini açısından nasıl ele alınması gerektiğini örtük şekilde izah eden ibarelerle doludur. Hz. Yusuf'un çocukluğundan Mısır'da üst düzey devlet görevlisi olmasına kadar geçen sürede yorumladığı –Kur'an-ı Kerim'de zikredilen- bütün rüyalar sembolik değerleri olan anlatılardır. Aslında Hz. Yusuf'un yalnız rüyaları değil, Kur'an-ı Kerim'de zikredilen bütün hayatı sembol ve metaforlarla örülmüş ve örtülmüş gibidir. Örneğin gömlek Hz. Yusuf'un hayatında tekrarlanan bir rüya sembolü gibi belli zaman aralıklarında ortaya çıkar ve hayatının önemli noktalarının simgesi olur. Önce çocukken abileri tarafından kuyuya atıldığında sırtındaki gömleği çıkarılmış, kan sürülerek babasına oğlu Yusuf'un ölümünün bir nişanesi olarak sunulmuştur. İkincisinde Yusuf'u kendi arzularına esir etmeye kalkan Zeliha, buna itiraz edip gitmeye kalkan Yusuf'u gömleğinin arkasından çekerek durdurmaya çalışır. Burada yırtılan gömlek, odaya sonradan gelen bir kişinin yorumuyla da Yusuf'un

[316] Hayreddin Karaman vd., *Kur'an Yolu Türkçe Meâl ve Tefsir* C.3, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2017, s.214, (Yûsuf 12/4).
[317] Hayreddin Karaman vd., *Kur'an Yolu Türkçe Meâl ve Tefsir* C.3, s.258, (Yusuf 12/100).

masumiyetinin ve bir kadın tarafından iftiraya uğramasının simgesi olmuştur. Son olarak gömlek, Yusuf'un kardeşlerine kavuşmasından sonra babası Yakup'a gözlerinin açılması için gönderilen bir müjdeci olur. Böylece gömlek, onun hayat hikâyesinde defalarca tekrarlanarak sâdık rüyalara[318] gönderme yapmakta diğer taraftan da türlü anlamlarla örülmüş bir gösteren olarak Hz. Yusuf'un hayatında simgeleşmektedir.

Kur'an'da Hz. Peygamber'in özellikle Fetih suresinde sözü edilen rüyası dışındaki tüm rüyalar simgelerle örülmüş yapılar olarak karşımıza çıkarlar. Hatta Hz. İbrahim'in oğlunu kurban ettiğini gördüğü rüyasının da sembolik değeri olduğu, ancak onun bu rüyayı olduğu gibi kabul ederek ondaki gizil anlamı değiştirdiği ve bu yüzden gerçekten de oğlunu kurban etmek durumunda kaldığı görüşü, İbnü'l- Arabî tarafından öne sürülmüştür. Çünkü İbnü'l Arabî'ye göre rüya tabir gerektirir.[319]

Kur'an-ı Kerim'deki rüya anlatıları, İslam düşünürlerini rüyanın varlığı üzerinde düşünmeye sevk etmiştir. Bu anlamda rüyanın ne olduğu sorusu üzerinde durulmuş, bu soruya cevap aranmaya çalışılmıştır. Cevap arayanlardan biri olan Râzî'ye göre insan ruhu Allahuteala tarafından madde ötesi âleme geçebilecek levh-i mahfuzu okuyabilecek şekilde yaratılmıştır. Ama ruhun bedenle olan münasebeti bunun gerçekleşmesinin önündeki en büyük engeldir. Uyku ise bedenin ruh ile olan münasebetini en alt seviyeye indirdiği için ruhun önündeki engel azaldıkça levh-i mahfuzu okuma yeteneği artar. Ruh orada gördüklerinden kalan izleri hayal âleminde çeşitli imgelere dönüştürerek yansıtır ki rüyanın asıl kastettiği de imgenin arkasında gizli olan levh-i mahfuzdan edinilen bilgilerdir.[320]

Levh-i mahfuzda görülenlerin rüyalara yansıdığı fikri, diğer Müslüman âlimler tarafından da destek görmüştür. Bunlardan biri olan Gazalî'ye göre rüya görmemizi sağlayan organ kalptir.[321] Kalp levh-i mahfuz aynasının karşısında duran bir aynadır, ancak bu iki ayna arasına bir perde girmiş ve birbirlerine yansımaları engellenmiştir. Aradaki perde kalktığında ise birindeki görüntü diğerine olduğu gibi

---

[318] Rüyaların ilahi bir kaynaktan geldiğinin ispatı olarak İslamiyet, bir rüyanın defalarca tekrarlanmasının gerekliliğini kabul eder. Böylece rüya, içeriğini rüyayı görene muhakkak iletmek isteyen haberci ve uyarıcı bir kisveye bürünmüş olur.

[319] İbnü'l-Arabî, *Fusûsu'l-Hikem* (Çev. Ekrem Demirli), Kabalcı Yay., İstanbul 2008, s.86.

[320] *Kur'an Yolu Türkçe Meâl ve Tefsir* C.3, s.215.

[321] Annemarie Schimmel, *Halifenin Rüyaları İslamda Rüya ve Rüya Tabiri* (Çev. Tuba Erkmen), Kabalcı Yay., İstanbul 2005, s.36.

yansır. Rüyada kalbin dış dünyayla iletişimi kesildiği için levh-i mahfuzdaki imgeler kalbe yansır, ancak bu yansımada bilgiler semboller aracılığıyla korunmuştur.[322]

Rüyanın taşıdığı bu ağır sorumluluk, rüya tabirciliğini de çok önemli ve yalnız seçkin kullara nasip olabilen ilahi bir ilim nazarına çıkarır. Rüya yorumlama işi olarak kullanılan 'tabir' kelimesinin anlamı, rüya yorumunun İslamiyet'teki değerini ortaya koymaktadır. Ekrem Demirli 'tabir' kelimesini şu şekilde açıklar:

"Rüyayı anlamak onu tabir etmek, yani sembolden söylenen anlama geçmek ile mümkündür. Burada tabir kelimesi ile aynı kökten türetilmiş iki kelimeyi hatırlamak gerekir. Birincisi ibret almak, öteki ise itibar, yani bu düşünme faaliyetinin bir tarzı anlamındaki kelimedir. Her üç kelime söylenen veya görülenden öteye giderek bize hakikatin kendini göstereceği bir yere varmak demektir. Buradaki faaliyetimizi anlatmak üzere "köprüden geçmek" tabiri kullanılır. Semboller bir yerdeyken hakikat köprünün ötesindedir: Tabir (kök anlamı olan ubur, geçmek demektir) ile biz köprüyü geçerek hakikate gideriz".[323]

Rüya hakikate geçişin köprüsüdür. Onda yansıyan semboller ancak işinin ehli tabirciler tarafından yorumlanmalıdır. Bu yüzden rüya tabircilerinin Kur'an-ı Kerim'e ve hadis ilmine fazlasıyla hâkim olması gerekir. Rüyada görülen herhangi bir simge hemen Kur'an'la bağlantılı olarak yorumlanmalıdır, çünkü ancak bu önemli husus sağlandığı takdirde kişinin hâli ve geleceği hakkında söz söylemek mümkün olabilir. İslam edebiyatı ve tasavvuf konularında uzman olan Annemarie Schimmel, Kur'an'a dayalı rüya yorumunu şu şekilde örneklendirir:

"Taş, acımasızlık demektir; çünkü 2. surenin 74. ayetinde "taşlaşmış yürekler"den bahsedilir; giysilerin her türlüsü ise kadınlarla ilgilidir; çünkü 2. surenin 187. ayetinde "onlar sizin elbisenizdir, siz de onların elbisesisiniz denir. Tarla ve bahçe de çoğunlukla kadınla ilgilidir, zira 2. surenin 223. ayetinde "Kadınlar sizin tarlanızdır" denmektedir. Gemi, tehlikeden kurtulmak demektir; bunun nedeni yalnızca bu yorumun kendiliğinden uygun düşmesi değil, aynı zamanda da Kuran'ın Nuh Peygamber'den "Ve biz onu ve gemi arkadaşlarını kurtardık" şeklinde

[322] *Kur'an Yolu Türkçe Meâl ve Tefsir,* C.3, s.215.
[323] Ekrem Demirli, "Hepimiz Bir Rüya Görüyor Olabilir miyiz?", *Lacivert Yaşam Kültürü Dergisi,* S. 57, Şubat 2018, s.24-25.

bahsetmesidir (Sure 29:15). Buradan genişletilmiş bir anlam çıkmaktadır: Gemiden sağ salim karaya çıkmak, özellikle de hoş olmayan bir şeyden korkan biri için, kurtuluş ve başarı anlamına gelir".[324]

Rüya tabirleri İslamiyet'te birkaç şekli olan bir alandır. Bunlardan ilki, Allah dostlarının yaptığı şekilde, doğrudan levh-i mahfuzdan ilham yoluyla yapılan tabirlerdir. Bu tabirler, rüya görenin hayatında bambaşka bir varoluş düzeyinin açılmasına neden olur; böyle tabirleri izah etmek mümkün değildir. İkincisi, rüyadaki sembollere değişik anlamların yüklenmesidir. Ancak semboller sabit değildir. Nitekim yukarıda Kur'an'a dayalı olarak örneği verilen rüya tabirlerindeki yorumlar da sabit değildir; rüya anlatıldığı anda kalbe doğan ayet-i kerimeye göre yorum çeşitlenir. O yüzden rüya tabir kitaplarında olduğu gibi, bir sembolün karşısında yalnız bir anlamın bulunduğu yorumlama yöntemi İslamiyet'te geçerli değildir. Semboller duruma, kişiye, zamana göre değişik anlamlara bürünürler. Son olarak Kur'an-ı Kerim'de 'adgâs u ahlâm' olarak geçen karmaşık rüyaların yorumu vardır ki bunlar Mustafa Merter'e göre psikiyatr ve psikologların uğraş alanına girmektedir.[325]

Rüya yorumlandığı için anlam kazanan ve yoruma göre gerçekleşen gizemli bir hediyedir. Hz. Peygamber, bu sebeple rüyaların daima iyi neticeler çıkarılacak şekilde yorumlanmasını tavsiye eder. Çünkü rüya doğru ve rahmani şekilde yorumlanmadığında çok kötü sonuçların ortaya çıkmasına neden olabilir.[326] Kötü bir sonuç elde etmektense rüyayı kimseye anlatmamak da bir çözüm olabilir. Yine kötü rüyaların da hiç kimseye anlatılmaması gerekir. Nitekim Hz. Peygamber'in zamanından beri bilindiği gibi; "*insan rüyasını anlatmadıkça, rüya bir kuş gibi onun üzerinde süzülür; ancak anlatılırsa sâdık olur*".[327] Rüya Allahuteala'ya karşı bir sorumluluğu da beraberinde getirir. Rüya gören doğruyu söylemeli, görmediği şeyleri görmüş gibi anlatmamalıdır. Nitekim Hz. Peygamber'in belirttiği üzere, "*[h]er kim*

[324] Annemarie Schimmel, *age.*, s.72.
[325] Mustafa Merter "Rüyalar Bize Hayatımızı Balkondan Gösterir", *Lacivert Yaşam Kültürü Dergisi*, S. 57, Şubat 2018, s.14.
[326] Gös. yer.
[327] Annemarie Schimmel, *age.*, s.66.

rü'yâsında görmediği birşeyi gördüm diye söylerse, âhirette ona iki arpa danesini birbirine düğümlemesi teklif edilir; halbuki bunu asla yapamayacaktır…"[328]

Yorumlanmasına bu kadar kıymet verilen rüya İslamiyet'e göre türlere ayrılır. Bunlar;

a) Sadık rüya: İlahi kaynaklı rüyalar bu sınıftandır. Doğru ve gerçek olan bu rüyalar, haberci ve uyarıcı yönleriyle öne çıkarlar. Hz. Peygamber'in *"Mü'minin sadık rüyası nübüvvetin kırk altıda biridir"*[329] dediği rüyalar sadık rüyalardır. Kaynağını ilahi kanaldan aldıklarından böyle rüyalar gören kişiler bu vesileyle bilinmeyenden, gelecekten haberdar olurlar; bazı şeyleri insanların normal olarak görmesinden önce görüp haber verebilirler. Örneğin kişiyi tehdit eden bir kötülük söz konusu olduğunda rüya, bu kötülüğün meydana gelmesinden kısa bir süre önce görülüp kişiyi uyarır. Rüya böyle bir uyarıcı vasfı olduğunda yorum gerektirmeyecek kadar açık şekilde görülür; yaşanacak olası kötülükten hemen önce yapılan bu uyarı, kişiyi daha fazla korku ve endişe çekmekten alıkoyar. Rüya mutluluk haberi taşıdığında ise mümkün olduğunca erken ve sembolik bir biçimde görülür.[330]

b) Nefsin arzu ve isteklerinden kaynaklanan rüyalar: Bu rüyalarda kişinin bedeni ve iç organları etkili olarak arzuların hayalde canlanmasına neden olurlar.

c) Gizli bir dış tesirden (şeytan) etkilenen insan ruhunun gördüğü rüyalar: Bu rüyalar şeytanın insanoğlunu üzmek için gösterdiği korku ve sapmalardan ibaret olduğu için yalancı bir çağrışım olarak görülmektedir.[331]

Rüya İslamiyet'in hayata bakışını da büyük ölçüde etkilemiştir. İslam düşünürleri hadislere ve Kur'an-ı Kerim'in dünya hayatını oyun ve eğlence yeri olarak değerlendirdiği En'âm suresinin 32. ayetine[332] dayanarak Müslümanın dünyadaki yaşamını görülen bir rüya şeklinde değerlendirme eğilimindedirler. Bu anlayışta Hz. Peygamber'in çok bilinen 'insanlar uykudadır, ölünce uyanırlar' sözünün payı büyüktür. Dünya hayatını uyuyan insanın rüyası olarak düşünen İslam düşünürlerine

---

[328] M. Tatcı-H.Çeltik, *Türk Edebiyatında Tasavvufî Rüyâ Tâbirnâmeleri*, Akçağ Yay., Ankara 1995, s.XIX.
[329] İlyas Çelebi, *agm.*, s.307.
[330] Annemarie Schimmel, *age.*, s.33.
[331] Rüyaların sınıflanması için bk. *Kur'an Yolu Türkçe Meâl ve Tefsir* C.3, s.216.
[332] "*Dünya hayatı bir oyun ve eğlenceden başka bir şey değildir. Müttaki olanlar için şüphesiz ki âhiret yurdu daha hayırlıdır. Hâlâ akıl erdiremiyor musunuz?*" (el-En'âm 6/32). H. Karaman vd., *Kur'an Yolu Türkçe Meâl ve Tefsir* C.2, s.393.

göre bu âlemde yaşanan her şey bu yüzden tabire muhtaçtır. Dünya rüyasının tabiri ise ahirette yapılacaktır. Mevlânâ *Fîhî Mâ Fîh*'inde böylesi bir dünya anlayışını şu sözlerle dile getirir:

"*Belki âlemin hallerinin tümü rüyadır. Tabiri öbür âlemde belli olur. Nitekim at üzerinde bir süvari görürsün, muradına nail olursun. At ile muradın ne ilgisi vardır? Eğer rüyada sana temiz para verdiklerini görür isen bu, bir âlimden güzel ve doğru sözler dinleyeceğine işarettir. Para söze benzer mi? Eğer seni darağacına astıklarını görürsen, bir taifeye reis olursun. Darağacı, riyaset ve sevince nasıl benzer? Dünyanın halleri böyle dediğimiz gibi hep rüyadır. "Dünya uyuyan kimsenin rüyası gibidir." Bunların tabirleri de başka türlü olur, bu âleme benzemez. Onu ilahi rüya tabircisi yorumlar; zira onun için her şey apaçıktır*".[333]

İslâm geleneği içinde istiharelerin de ayrı bir yeri vardır. İstihare, girişilecek önemli bir işin hayır mı şer mi getireceği hususunda Allahuteala'ya rüya yoluyla müracaat etmeyi tavsiye eden bir yöntemdir. Öncesinde abdest alıp namaz kılmak ve kimseyle konuşmadan sağ yanına dönerek uyumak gibi dinî birtakım hazırlıkların yapılmasını şart koşan bu yöntemle, kişi rüyasında gördüklerini Allahuteala tarafından kendisine gönderilen bir cevap olarak değerlendirip yorumlar. İstihare rüyalarında renk sembolizmi ön plandadır. Yeşil, beyaz gibi renkler girişilecek işin hayırlı olacağına işaret ederken siyah ve kırmızı, bu işe başlamada hayır görülmediğinin delili sayılır.

Rüya tasavvuf öğretisi için de çok önemli bir araçtır. Bir mürşidin rehberliğinde kendi içsel yolculuğuna (seyrüsülûk) çıkan mürid, gördüğü rüyaları mürşide aktararak seyrüsülûktaki mertebesini, bu yolda karşılaştığı zorlukların ve çarelerin neler olduğunu öğrenir. Tasavvufa göre insanda her an mücadele içinde olan iki kuvvet, nefs ve ruh müridin rüyalarına yansır; çeşitli sembollerle mücadelede hangi tarafın o anda baskın geldiği rüya yoluyla müride bildirilir.[334] Müridin rüyalarının tabiri ise yalnızca mürşidi tarafından yapılmalıdır. Rüyaların İslamiyet'teki önemini kavramış olan şeyhlerin yazdıkları tabirnâmeler, Türk edebiyatında kıymetli bir yer işgal etmektedir. Bunlardan birinin sahibi olan Halvetî şeyhi Yiğitbaşı Ahmed

[333] Alıntılayan; Annemarie Schimmel, *age.,* s.368.
[334] M. Tatçı-H. Çeltik, *age.,* s.22.

Şemseddin-i Marmaravî, eseri *Mukaddimetü's-Sâliha*'da şu dikkate değer tespitte bulunmaktadır:

"*Rûhun ve nefsün ve bu ikisinün vahdet-i şerhleri insân sûretidür. Ammâ basit ruhun erdür ve basit nefsün nisâdur. Ammâ bu ikisinün vahdetinün on yaşından yigirmiye varınca yiğit ve bikrdür. Nihâyet idüp ve ri'âyet idüp kuçar rûhun. Karî'ler nefsün ve 'aklun şerhidür, didiler*".[335]

Yazarın belirttiği, diğer tasavvuf erbablarının eserlerinde de görülebilecek nefsin rüyaya kadın, ruhun ise erkek suretinde yansıması önemli bir yorumdur. Bu da her insanın hem dişi hem erkek cinsinin özelliklerini barındıran bir yapıda olduğunu göstermektedir. Jung'un rüya kuramından bahsedilirken izah edilecek olan anima-animus ortaklığı da buna işaret ederek her kadın ve erkeğin derinlerinde karşı cinsin yansımalarını sakladığını vurgular. Jung'a göre de rüyalarda görülen kişiler aslında rüya görenin durumunun sembolleşmiş hâlleridir. Tasavvufun bu tespiti Jung'dan yüzyıllar önce gerçekleştirmiş olması önemli bir ayrıntıdır.

1.2.2. Psikanalizde Rüya

"Düşlerin yorumu, aklın bilinçdışı etkinliklerine götüren bir kral yoludur."
S. Freud, Düşlerin Yorumu II

Modern psikolojinin rüyayla tanışması ve onu bilimsel bir incelemenin malzemesi olarak kabul etmesi, Sigmund Freud'un çalışmalarından sonra mümkün olabilmiştir. Rüyalar ondan önce bilim dünyası tarafından ciddiye alınmamış; kültürel ve dinî geleneklerden gelen yorum usulleri sebebiyle basit ve anlaşılmaz bulunarak küçümsenmiştir. Dışlanan ve küçümsenen rüyalar, Freud'un yoğun çabaları ve dikkati sayesinde ilk kez ciddiye alınması gereken bir hazine muamelesi görmeye başlar.

Rüya, Freud'a göre bilinçdışını anlayabilmemiz için eşi bulunmaz malzemeler sunar, başka türlü anlaşılmasının güç olacağı bilinçdışı izler en çok rüyada görülen simge ve semboller aracılığıyla anlaşılır. Bilinçdışını daha iyi anlayabilmek için rüyaları ilk defa sistematik ve bilimsel bir zeminde ele alan Freud'un rüyalarla

[335] M. Tatçı-H. Çeltik, *age.,* s.41.

ilgili görüşleri, kendisinden sonraki isimleri etkisi altına almıştır. Onun rüyaların oluşumu ve nasıl yorumlanacağına dair söyledikleri, sistemli bir çalışmanın ispatı olmalarının yanı sıra başka alanlara uygulamanın mümkün olduğu fikirlerdir. Sanat ve edebiyat eserlerinin çözümlenmesi ve anlaşılmasında 'rüya yöntemi' etkili bir çözümleme yöntemi olarak yapısalcı ve psikanalitik sanat eleştirisi yapan araştırmacıların başvurdukları bir yöntem olmuştur. Bu doğrultuda, rüya yorumlama yönteminin Freud'dan başlamak üzere tanıtılması, rüyaya hem bir alt anlatı hem metin çözümleme yöntemi olarak yaklaşılacak uygulama kısmının –ikinci bölümün- kavranabilmesi için gereklidir.

1.2.2.1. Freud'un Rüya Kuramı

Freud için rüya, anlamsız imgeler toplamı ya da bilinci gündüz yaşantılarının 'tortu'larından temizlemekle görevli bir araç değildir; aksine içeriğindeki unsurların çözümlenmesiyle kişinin zihinsel dünyası, bilinçdışı arzuları hakkında analiste ipuçları verir. Ancak bir rüya yalnızca*"'bilinçdışı' değildir; önbilinçten ya da hatta bilinçten, uyanık yaşamdan ertelenmiş bir düşüncenin, uyku durumu sayesinde yeniden dökülebileceği bir kalıptır".*[336]

Rüyanın önemli bir zihinsel oluşum olduğunu fark eden Freud, onu oluşturan koşullar üzerine düşünür. Freud'a göre bir rüyanın oluşması zihinsel etkinliğin iki ayrı işlevi sayesinde mümkün olabilir. Bunlar, rüya düşüncelerinin üretilmesi ve bu düşüncelerin rüya içeriğine dönüştürülmeleridir.[337] Rüyaların görünür ve gizli içerik olmak üzere iki katmandan oluştuğunu belirten Freud'a göre kendisine gelene kadarki çalışmalar rüyanın görünür içeriğine odaklanmışlar, bu yüzden rüyanın asıl söylemek istediği şey öğrenilememiştir. Rüyanın gizli içeriğinin görünür içeriğine –rüyanın herhangi bir çözümleme yapılmadan akılda kalan malzemesi- nasıl ve neden dönüştüğü de Freud'un *Düşlerin Yorumu*'nda cevap aradığı sorulardandır. Bir rüyanın kastettiği şeyin görünür biçiminden farklılaşmasının ardında Freud'un 'sansürcü' dediği bir mekanizma vardır. Sansür mekanizması rüyanın rahatsız edici içeriğinden dolayı, zihni ve uyku durumunu korumak için rüya malzemesini sansürleyerek çarpıtır

[336] S. Freud, *Olgu Öyküleri II*, (Çev. Ayhan Eğrilmez), Birinci Basım, Payel Yay., İstanbul 1996, s.340.
[337] S. Freud, *Düşlerin Yorumu II*, s.231.

ve ortaya kılık değiştirmiş, bir şey gösteren ama gösterdiğinin dışında –belki de tam tersi- bir şeyi kasteden rüya çıkar. Sansür mekanizmalarının rüyaların gizil içeriğini görünür malzemeye dönüştürme süreci Freud tarafından 'rüya işlemi' olarak adlandırılmıştır. Freud, rüyayı 'sansürcü'nün denetiminden korumak için çarpıtan işlemlerin neler olduğu hakkında da fikir yürütmüştür. Buna göre bir rüya malzemesi "yoğunlaştırma" *(verdichtung),* "yer değiştirme" *(verschiebung)*, "temsil edilebilirlik" *(rücksicht auf darstellbarkeit),* "ikincil düzeltme" *(sekundäre bearbeitung)* gibi işlemlerden geçtikten sonra rüya içeriğini oluşturabilir. Zihnin bilinçli hareketlere büyük oranda kapalı olmasına rağmen rüya içeriğini belirlemede uyguladığı bu titiz çalışma, *"bizi bilinçle bağlantılı bildik etkinlikten daha kapsamlı ve daha önemli bir bilinçdışı ruhsal etkinliğin varlığını kabullenmeye zorlar"*.[338] Her rüya malzemesi bu işlemlerin etkisine eşit miktarlarda maruz kalmaz. Bir malzemenin bu işlemlerden hangi oranlarda etkileneceğini belirleyen şey, o malzemenin rüyayı gören kişinin bilinçdışı isteğinin niteliğidir. Çünkü Freud'a göre her rüya bir isteğin doyurulması amacıyla gerçekleşir. Freud zedelenme nevrozlarından yakınan hastaların rüyalarını 'istek doyurma' kuralının dışında tutar. Çocukluğun ruhsal zedelenmelerini içerdikleri ve yalnızca ruh çözümlemesi sırasında meydana çıktıkları için bu türden rüyalar, kesinlikle bir isteğin gerçekleşmesi sınıflandırılmasına uymazlar.[339]

Bazı rüyalar açıkça istek doyurma amacına hizmet ederken bazılarında istek doyurmanın ayırt edilebilmesi çok güçtür; bu rüyalardaki tatmin edilen istekler olası her araçla gizlenmiştir.[340] Doyurulmamış bir isteğin neden rüyalar aracılığıyla *gece uykusu*[341] sırasında tatmin edilmeye çalışıldığı Freud'a göre o isteğin rüya işlemi tarafından çarpıtılma sebebini de ortaya koyabilir. Bir isteğin rüyalar aracılığıyla gerçekleşmesinin kökeninde Freud üç unsurun bulunduğunu belirtir:

"Gündüzün uyarılmış ve dış nedenler yüzünden doyurulmamış olabilir; bu durumda geceye ilgilenilmemiş ama ayrımsanmış bir istek kalır.

---

[338] S. Freud, *Ruhçözümlemesinin Tarihi*, s.37.
[339] S. Freud, *Metapsikoloji*, s.293.
[340] S. Freud, *Düşlerin Yorumu II,* s.273.
[341] Freud, rüyalardan bahsederken fantezi dediği gündüz düşlerinden de bahseder. Bunlar aktif hayal kurmanın da işin içinde olduğu sahicilik (yaşamış gibi olmak) bakımından gece görülen rüyalardan daha az inandırıcı oluşumlardır. Bu sebeple ikisi arasında ayrım yapan Freud, istek doyumu vazifesinin gece rüyalarında olduğunu belirtir. Bk. S. Freud, *Düşlerin Yorumu II,* s.258.

Gündüzün ortaya çıkmış ama benimsenmemiş olabilir; bu durumda geriye kalan ilgilenilmemiş ama baskılanmış bir istektir.

Gündüz yaşamı ile hiçbir ilişkisi olmayabilir ve yalnızca aklın baskılanmış kesiminden doğabilen ve içimizde geceleyin etkin hale gelen isteklerden biri olabilir"[342]

İkinci ve üçüncü unsurlar rüyaların 'sansür'e uğramasının temel nedenleridir. Malzemesinin daha önce baskılanmış bilinçdışı bir isteğe işaret etmesi, içeriğin rüya işleminden geçerek tanınmaz hâle gelmesini açıklar. Çünkü baskılanan istek öyle bir şeye denk gelir ki egoyu zora sokarak onun süperegosuyla olan uzlaşımını bozar. Esas olan ise egonun id ve süperegonun istekleri arasında bir denge sağlamasıdır.

Uyku durumunda da inat eden bir düşünce olan rüya[343] her ne şekilde görünürse görünsün bir isteğin doyumunu amaçladığına ve kimi zaman bu istekler yüzünden 'uyanık bilinç' ve ego rahatsız edildiğine göre, dengenin bozulmaması için rüya düşüncesinin görünüşünün değiştirilmesi gerekir. Gizli rüya düşüncelerini rüyanın görünür içeriğine dönüştüren[344] ve Freud'un daha sonra sanat eserlerinin oluşum süreciyle de benzerlikler bulduğu rüya-işlemleri hakkında şunlar söylenebilir.

1.2.2.1.1. Yoğunlaştırma

Yoğunlaştırma, görünür içeriğin rüyanın gizli içeriğine kıyasla az ve öz şekilde meydana çıkmasını sağlayan unsurdur; böylece görünür içerik rüyanın kısaltılmış bir çevirisi şeklinde görünür.[345] Rüya düşüncesi, kendisini oluşturan sembollerin çözümlenmesiyle onu gören kişi hakkında çok derin ve detaylı bilgiler verir. Ancak bir rüyayı ele aldığımızda aynı detaylı ve uzun anlatımı bulamayız. Freud rüyanın, içeriğini yoğunlaştırma özelliği hakkında şöyle der: *"Eğer bir düş yazılacak olsa belki de yarım sayfaya sığabilir. Düşün altındaki düş düşüncelerini ortaya koyan çözümleme ise altı, sekiz hatta on iki kat fazla yer tutabilir."*[346] Rüyada yoğunlaştırmanın bir sınırı da yoktur. Bir rüyanın tamamıyla yorumlandığından emin

---

[342] Gös. Yer.
[343] Aristoteles'e ait bu düşünceyi alıntılayan Sigmund Freud'dur. Bk. S. Freud, *Düşlerin Yorumu II,* s.272.
[344] S. Freud, *Ruhçözümlemesinin Tarihi*, s.36.
[345] Gös. Yer.
[346] S. Freud, *age.*, s.13.

olmanın imkânsızlığı, ona dair hâlâ söylenecek sözlerin olması, rüyadaki yoğunlaştırmanın miktarını belirlemenin mümkün olmadığını ortaya koyar.

Freud'a göre rüyalarda unutulmuş ve bu sebeple yorumlanamamış parçanın anımsanan ve çözümlenmiş olan diğer kısımlarla bir ilişkisi yoktur. Bu da rüyada görülen imgelerin diğer imgelerle devam ilişkisi içinde olmadığının ispatıdır. Rüyada görülenler ardışıklık içinde bir devam fikrinden uzak olduğundan rüyanın, rüya düşüncelerinin *"sadık bir çevirisi ya da noktası noktasına izdüşümü"*[347] olmadığı, onların eksiltili ve bölük pörçük bir anlatısı şeklinde oluştuğu düşünülür. Rüyalarda görülen hiçbir şey önemsiz ve anlamsız değildir. Bu sebeple ondaki hiçbir unsur bir diğerinin tamamlayıcısı olmak gibi ara bir görev üstlenmez; her bir imge/unsur rüya içeriğinde ayrı bir anlama sahip olarak çözümlenmeyi bekler.

Yoğunlaştırma işlemi rüya metni içinde birkaç şekilde ortaya çıkabilir. Bunlardan ilki rüyada gördüğümüz kişilerle ilgili yoğunlaştırmadır. Bazen rüyada görülen bir kişi, gerçekte tanıdığımız birden fazla kişinin zıt yönlerini bünyesinde barındıran kolektif bir tip olabilir. Ya da bu yoğunlaştırma, iki veya daha çok insanın gerçek yönlerinin tek bir kişide toplanması şeklinde olabilir. Her iki şekilde de rüyadaki kişinin sıkıştırılmış biçimde birden fazla özellik ve amacı birleştirmesi söz konusudur. Freud bunu *'iki imgeyi, ortak olan özelliklerini vurgulayacak şekilde tek bir karta basmak'*[348] şeklinde ifade eder. İmgelerin ortak yanları vurgulanırken birbirine uymayan çakışan taraflar bulanıklaşır.

Yoğunlaştırmanın en açık olarak görüldüğü rüya malzemesi sözcüklerdir. Rüyada geçen sözcükler ve adlar, şeyler gibi birleştirilme özelliği kazanırlar ve bu sebeple her zaman çok yoğun bir anlama sahiptirler.

---

[347] S. Freud, *age.*, s.15.
[348] S.Freud, *Düşlerin Yorumu II*, s.27.

1.2.2.1.2. Yer Değiştirme

Rüya içeriğinin rüya düşüncelerinden farklı olması, ikisinin de farklı merkezlere sahip olmaları üzerine düşünen Freud'a göre iki unsurun birbirlerinden farklılaşmasının nedenlerinden biri, bir sansür mekanizması olan 'yer değiştirme'dir. Yer değiştirme, rüyanın bir şeyi gösterirken gösterdiğinin tam tersi ya da onunla tamamen alakasız bir şeyi kastetmesini sağlar. 'Yer değiştirme' sayesinde *"[b]ir düşün oluşumu sırasında şiddetli bir ilgiyle yüklenmiş […] temel öğeler, sanki değerleri azmış gibi ele alınabilirler, ve düşte, onların yerine, düş düşünceleri içindeki değerlerinin azlığı tartışılamayacak başka öğeler geçebilir".*[349] Rüya düşünceleri ve içeriği arasında o malzemenin önemli olup olmadığına bakmaksızın yapılan tüm bu işlemlere rağmen, rüya düşünceleri arasında en önemli düşünceler en sık tekrarlananlardır. Yer değiştirmenin rüya içeriğindeki malzemelerle ilgili bu tasarrufu aynı zamanda bir duygu değiştirmesini de gündeme getirir. Önemli rüya içeriğinin önemsizmiş gibi gösterilmesi ya da önemsiz bir şeyin rüya içinde vurgulanması bu malzemenin taşıdığı duygu yoğunluğu arasında değişmeye yol açar. Böylelikle rüya içeriğinin rüya düşüncesinin çekirdeğinden uzaklaşması ve rüya isteğinin çarpıtılması işlemi gerçekleşmiş olur.

1.2.2.1.3. Temsil Edilebilirlik

Temsil edilebilirlik ilkesi rüya düşüncelerinin ifade edilebilmesi açısından uymaları gereken bir zorunluluktur. Buna göre rüya düşüncelerinde yer alan her malzeme, temsil edilme özelliği bakımından daha kapsamlı bir fikri simgeleştirir. Rüyanın simgeleştirmeyi görsel malzeme aracılığıyla yapmasının sebebini Freud, *Düşlerin Yorumu II*'de şu sözlerle açıklar:

"Bir düş açısından resimsel olan şey temsil edilme yeteneğinde olan bir şeydir: […] Bir düş düşüncesi soyut biçimde ifade edildiği sürece kullanışsızdır; ama bir kez resim diline çevrilince, yeni anlatım biçimiyle düşün altta yatan malzemesinin

[349] S. Freud, *age.*, s.40.

geri kalanı arasında, düş-işleminin gereksindiği ve eğer önceden yoksa yarattığı, zıtlıklar ve özdeşlikler çi.ok daha kolay kurulabilir.''[350]

Düşünceler için geçerli olduğu gibi konuşmalar ve kelimelerin de bu seçme ve dönüştürme işleminden kurtulma noktasında hiçbir ayrıcalıkları yoktur.[351] Örneğin bu sayede, rüyada aristokrat bir kişinin toplumsal konumunu ifade edebilmek için onu temsilen yüksek bir kulenin görülmüş olması, soyut bir kavramla duyusal bir imge arasında köprü kurulmasının nasıl gerçekleştiğini gösterir.

Temsil edilebilirlik ilkesi, yalnızca soyut fikirleri görsel araçlarla somutlaştırarak yansıtmak amacıyla kullanılmaz, aynı zamanda bilinçdışına uygulanan baskıdan/sansürden kaçınmak isteyen gizil rüya düşünceleri, görsel imgelerle yaptıkları bu takas sonucu kılık değiştirmiş biçimde kendilerini rüyalarda ifade etmeyi başarmış olurlar. Freud'a göre rüya imgelerinin oluşturulmasında 'görsel bir karaktere' sahip çocukluk anılarının da etkisi vardır. Bu anılardaki görsellerin cazibesi rüya düşüncelerinin temelini oluşturur ve yeniden biçimlenmek için rüya-işlemlerinden geçer.

Freud temsil edilebilirliğin, soyut kavram ve düşünceleri somut görsel imgelerle ifade etmeyi mümkün kıldığından bahsederek düş simgeciliğine kapı aralamış olur. *Düşlerin Yorumu'*nun ilk cildinde bilimsel olmaktan uzak olarak nitelediği 'rüya tabirnameleri'ni yöntemleri sebebiyle eleştirse de düş simgeciliğinden bahsettiği ikinci ciltte eski rüya yorumlama yöntemleriyle kendi tekniği arasındaki benzerlikler gözden kaçmaz. Örneğin bir rüyada görülen şemsiye, sopa, çomak, ağaç gövdesi gibi tüm uzantılı nesneler, erkek cinselliğinin birer temsiliyken oda, balkon, kutu, sandık, dolap gibi kapanıp açılabilen nesneler ise rahmin ve kadın cinselliğinin birer yerine geçenidir. Rüyada görülen yukarıdaki sınıflamaya uygun nesneler ne kadar çeşitli olursa olsun gösterilenleri yeterince sınırlı ve sıklıkla cinsel içeriklidir. Freud'un rüyalardaki hemen her nesnenin/görselin cinsel içerikli bir isteğin veya düşüncenin temsili olduğu iddiasının kaynağı, çocuğun benci bir bireyden toplumsal

[350]. S. Freud, *age.*, s.71.
[351] J. Laplanche- J.B. Pontalis, *age.*, s.389-390.

bir varlık hâline dönüşmesinde kilit rol oynadığı düşünülen Oidipus karmaşasının cinsellik temelli bir kriz olmasında aranabilir.

1.2.2.1.4. İkincil Düzeltme

İkincil düzeltme rüyayı anlaşılabilir ve tutarlı hâle getirmeye çalışan rüya-işlemlerinin sonuncusudur. Onu diğer rüya-işlemlerinden farklılaştıran tarafı, rüyanın yapısındaki boşlukları doldurup tutarsızlıkları gidermeye çalışmasıdır. Bu çabaların sonucunda rüya, akla yakın bir yaşantıya dönüşür; saçmalık ve bağlantısızlıktan nispeten kurtulur.[352] İkincil düzeltme sayesinde bir senaryo gibi anlamlı bir bütünlük hâline getirilmiş olan rüyaya yakından bakıldığında, anlamı varmış gibi görünen parçaların bir anlamdan uzak oldukları fark edilir; ikincil düzeltme rüyayı tekrar gözden geçirirken malzemenin gizli rüya düşüncesini anlamamıza yarayacak bağlantı noktalarını bozmuştur.

'İkincil düzeltme'nin, diğer rüya-işlemlerinden sonra rüya üzerinde düzenlemeler yaptığını düşünmek Freud'a göre doğru değildir. O, yoğunlaştırma, yer değiştirme ve temsil edilebilirlikte olduğu gibi rüyanın en baştan uyması gereken kurallarından biridir, ikincil düzeltmenin *"düş düşünceleri içinde bulunan malzeme kitlesi üzerinde ortaya çıkarıcı ve seçici bir biçimde eşzamanlı olarak çalıştığı"*[353] varsayılabilir.

Rüya-işlemleri bilinçdışı düşünce ve isteklerle dolu rüya içeriğini sorgulamadan, herhangi bir mantıksal elemeden geçirmeden, yalnızca içeriğin kılığını olabildiğince değiştirmeye odaklanarak vazifelerini yaparlar. Bunların sonuncusu olan ikincil düzeltme, yalnız rüyalarda karşılaşılan bir işlem olmayıp Freud'un *Totem ve Tabu*'da belli düşünce sistemlerinin oluşumu ile kıyasladığı zihinsel bir denetim mekanizmasıdır. Bu işlem, fobik ve obsesif davranış örüntülerinde de hastanın/kişinin yaptığı tutarsız şeyleri mantıksal olarak izah etmeye çalışması noktasında görülür. Kişi içinden gelen düşüncelere ve bunlara bağlı olarak –normalden farklı- davranışlara mantıksal bir kılıf bulmak için mücadele ederken bunu sağlayamadığı yerde sahte bağlantılar kurmaktan çekinmez.[354] Bu yüzden ikincil düzeltmeyi, saplantılı kişilerin davranışlarını daha kabul edilebilir şekle sokmak için verdiği çaba olarak nitelendirmek mümkündür.

---

[352] S. Freud, *age.*, s.217.
[353] S. Freud, *age.*, s.224.
[354] J. Laplanche- J.B. Pontalis, *age.*, s.412.

Freud'un sözünü ettiği tüm rüya-işlemleri, rüyanın sansür mekanizmasının sınırlarını aşarak 'istek doyurma' amacını gerçekleştirmesine yardımcı unsurlardır. Bilinci rahatsız eden istekleri tanınmaz hâle getirerek tatmin eden rüya, gerçekten önemsiz olan hiçbir şeyi dönüştürerek rüya içeriği şekline getirmez.

Freud'un rüyada esas olanın, uyku durumunun devamlılığını sağlamak olduğu şeklindeki varsayımı, rüyanın görülme nedeninin bir açıklaması niteliğindedir. Uykunun devam ettirilmesi zihinsel sürecin asıl amacı olduğuna göre, bilinçdışı – doyurulmayı bekleyen- istekler gündüz yaşamında savunma mekanizmalarının sürekli denetimleri dolayısıyla bilince çıkamazlar. Kendilerini ifade edebilmek için denetimin kısmen azaldığı gece uykusu durumunda bilince yükselmek için çabalarlar. Bu noktada zihni, bilinçdışının endişe verici içeriğinden rüyalar korur. Yani Freud'a göre rüya, uykuyu bölmeyi amaçlayan bir şeyin gerçekleşmek üzere olduğunu haber veren ve bu saldırıyı savuşturmayı sağlayan zihinsel bir savunma yöntemidir.[355]

Rüyalarla ilgili diğer bir husus, bir rüyanın biçimlenmesinde etkili olan evrelerdir. Buna göre bir rüya için öncelikle, bilinçöncesindeki gün kalıntılarının uyku durumunda biçimlenmek üzere bilinçdışına taşınması, sonra taşınan bu malzemenin rüya-işlemlerinden geçmesi ve son olarak gözden geçirilen malzemenin rüyanın bilinçli hâle geldiği algı biçimine gerilemesi gerekir.[356] Burada sözü edilen gerileme, algı-düşünce-eylem sıralamasında düşüncenin ya da niyetin eyleme dönüşecek yerde algıya dönüşmesi biçimindeki bir tersliği kastetmektedir.[357] Rüyada gerileme, bir düşüncenin başlangıçta doğduğu duyusal imgeye geri dönüşünü ifade eder.[358] Freud'a göre bellekte önemli bir yeri olan bebeksi yaşantılar, rüya düşüncelerine görsel imgeler oluşturmak için zengin bir içeriğe sahiptirler. Başka bir yolla canlanması mümkün olmayan bu en eski yaşantı izleri rüya vasıtasıyla görsel imgelere dönüşürler. *"Bu açıdan bir düş, yeni bir yaşantıya aktarılmakla değiştirilmiş bebeksi bir sahnenin bir yerine-geçenidir."*[359] Rüya en eski anıların görsel imgelerinden faydalanmakla, rüya görenin çocukluğuna doğru bir gerilemeyi mümkün kılar ve bu gerilemeyle rüya

[355] S. Freud, *Metapsikoloji*, s.224.
[356] S. Freud, *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri*, (Çev. Dr. Emre Kapkın), Payel Yay., Beşinci Basım, İstanbul 2012, s.196.
[357] Gös. Yer.
[358] S. Freud, *Düşlerin Yorumu II,* s.265.
[359] S. Freud, *age.*, s.268.

görenin çocukluğunda kendisinin sağlayabildiği anlatım yöntemleri yeniden diriltilmiş olur.[360] Bebeksi bir sahneye kadar gerileyerek görsel imgelerini oluşturan rüya dışında başka hiçbir şeyin, bilinçdışının bu en eski kaynaklarına erişmesi mümkün değildir. Freud'a göre rüyalar tamamıyla bencil oluşumlardır; bu yüzden rüya sahnelerinde başrolü oynayan kişi daima rüyayı gören kişinin kendisini temsil eder. Rüyanın başka kişileri kullanmış olsa da her zaman rüyayı görenden bahsediyor olması uykunun narsisistik yapısıyla ilintilidir.

Freud korku rüyalarında, dolaylı yoldan da olsa arzu doyumunun üç şekilde gerçekleştiğini belirtir. Rüyanın aniden kesildiği durumlarda kesintiyi ortaya çıkaran sebep devam eder, arzunun doyurulması kesintiye uğrar. İkinci olarak, rüya bazen arzunun gerçekleştirilmesini sağladığı için de korkuya dönüşebilir. Böyle rüyaların korkuya yol açmasının nedeni, bu rüyaların içeriğinde sansürlenmemiş, üstü örtülmeden tatmin yoluna gidilmiş rüya parçalarının olmasıdır. Bu durumda korkan insanın kendi Ben'idir. Örneğin rüyada görülen anne-babanın ölümü gibi durumlar bir arzuyla bağlantılı ise bu ölümlerden zevk almak nevrotik durumların oluşumuna bile yol açabilir. Ahlaki açıdan tezat oluşturan böyle rüyalar, vicdan azabına neden olup kişiyi şiddetli çatışmalara sevk eder.

1.2.2.1.5. Gündüz Düşleri

Kişisine mesajını, görsel malzemeyle iletmek istemesi yüzünden rüyaları Mısır hiyerogliflerine benzeten Freud, 'gündüz düşü' dediği başka bir zihinsel oluşumu da kendi rüya kuramını izah ederken belirtir. Gündüz düşü de aynı rüya gibi isteklerin doyurulmasını amaçlar, onun gibi büyük ölçüde bebeksi yaşantıların izlerine dayanır. Gündüz düşü rüyanın kullandığı sansür mekanizmalarını uygulayarak malzemesini karıştırır, yeniden düzenler, yeni bir bütünlük içinde verir.[361] Ancak gündüz düşleri için en etkili olan sansür işlemi ikincil düzeltmedir. Bu işlem gündüz düşlerinin, bilincin aktif olduğu sırada kurgulanan bir fantezi olduğuna da işaret eder. Dolayısıyla gündüz düşleri rüyalardan daha fazla akla yatkın ve mantıksal boşlukları doldurulmuş şekilde sunulurlar.

---

[360] S. Freud, *age.*, s.270.
[361] S. Freud, *Düşlerin Yorumu II,* s.218-219.

Gündüz düşlerinde dikkati çeken bir diğer husus, onların kurgu zamanlarıyla ilgilidir. Gündüz düşleri daima şimdiki zamanı kullanır, geçmiş zamanla bağlantılı bir malzeme kullanılsa da canlandırma her şekilde şimdiki zamanı ilgilendirir, bebeksi hatıralar oldukları hâliyle canlanmazlar. Hâlbuki rüyalar bütün zamanı yekpare şekilde bünyesinde barındırır. Onlarda geçmiş, şimdi ve gelecek bütünlük içinde sergilenir. Bu da rüyaların bilinçdışıyla olan en kuvvetli bağlantılarından biridir. Çünkü bilinçdışı da içinde zamanın parçalanmamış bir hâlde bulunduğu bir yapıdır.

Gündüz düşlerinin diğer ayırt edici özelliği onların inandırıcılık vasfıdır. Rüya gören kişi rüyasının gerçek oluşundan hiçbir şekilde şüphe etmez, en akla aykırı –uçma rüyalarında olduğu gibi- durumları bile büyük bir sıradanlıkla kabul ederken gündüz düşlerinde şüphe her zaman başroldedir. Her şeyin bir hayal olduğu bilinir/sezilir.[362] Bununla birlikte rüyalar, görsel malzemenin tamamını bir dil gibi kullanarak simgeleştirme yoluna giderken gündüz düşlerinde imgelerin simgesel değerleri yoktur. Gündüz düşlerinde düşünme bu sebeple daha baskındır, onlarda görülen görsel malzemenin derinlikli çözümlenmesine genellikle gerek duyulmaz.

Freud gündüz düşlerini ifade ederken zaman zaman onu fantezi kelimesiyle de karşılar. Bir tür hayal kurma metodu olan gündüz düşleri doğrudan, şimdiyi yaşayan hayalî bir senaryodur. 'Freud'a dönüş' kapsamında Freud'un eserleri üzerinde yeniden okumalar yapan ve kendi kuramını oluşturmaya çabalayan Lacan'ın fantâzi kavramının, Freud'da gündüz düşlerine denk geldiğini söylemek mümkündür. O hâlde Lacan'dan yola çıkarak Freud'un yorumunu desteklediğimizde gündüz düşlerinin arzuların gerçekleştiğinin kurgulandığı hayali bir sahne olduğunu söylemek mümkündür.

1.2.2.2. Jung'un Rüya Kuramı

Carl Gustav Jung Freud gibi bilinçdışına giden en önemli kapının rüya kapısı olduğunu düşündüğü için rüyalar üzerinde ısrarla ve derinlemesine durmuştur. İlk zamanlarda Freud'un öğrencisi ve çalışma arkadaşı olarak aynı yöntemlerle psikanalitik sağaltım uygulamış olmasına karşın, meselelere bakış açılarındaki

[362] S. Freud, *Düşlerin Yorumu II*, s.258.

farklılaşmalar ikilinin yollarını ayırmalarına neden olmuştur. Jung'un Freud'dan en fazla farklılaştığı alanlardan biri de onun rüyaları ele alış şeklidir.

Jung'a göre *"[r]üyalar bilinçli yaratmadığımız imge ve düşünce çağrışımları içerir*".[363] Bilincin katkısının olmadığı bu imge ve düşünce çağrışımları üzerinde irademizin bir etkisi yoktur. Bu yüzden rüyaların, insanın bilinçli arzu ve isteklerinden büyük oranda arındırılmış ruhsal faaliyetlerinin yansıması olduğunu söylemek mümkündür. Bu düşünce Jung öğretisinin Freud'unkiyle farklılaştığı temel ayrım noktasıdır aynı zamanda. Freud'a göre rüyalar daima arkasında bir şey gizleyen bir cephe olarak ele alınırken Jung, rüyaların göründüğünden başka bir şey olmadığını savunur.[364] Rüyanın insanı yanıltmak için kurgulanması düşüncesini, evrensel mahiyette bir fenomen olan rüyaya atfetmenin imkânsız olduğunu belirten Jung'a göre, rüyanın hileli yanları olması için ortada geçerli bir sebep yoktur.[365]

Freud ve Jung arasındaki bu farklılık ikisinin rüyaya yönelttikleri temel soruların farklılaşmasında da kendini gösterir. Freud, rüyaya yaklaşırken ona 'bu rüyanın nedeni nedir? Neyin belirtisidir?' şeklinde yaklaşarak yukarıda belirtildiği gibi, rüyanın arkasında saklanmış olan gizli istek ve arzuları ortaya çıkarmayı hedefler. Jung'un rüyaya yönelttiği soru ise onun özüne yönelik bir anlama çabasıdır. Jung rüyaya, 'bu rüyanın amacı nedir? Neyin simgesidir?' şeklinde bir bakış açısıyla yaklaşır. Bu yüzden Jung, Freud gibi rüyanın görünür ve gizil içeriği olmak üzere iki parçadan oluştuğu fikrine katılmaz. Ona göre rüyalar; "*doğanın kendi kehanetleri sayılabilir. Freud'un, düş sürecine gizlice sokmak istediği, o alabildiğine insansı, kendi kendini aldatma işlemleriyle hiçbir ilgisi yoktur*".[366] Aslında rüya insanı doğrudan kendi sırlarına götüren bir araçtır. Klasik psikanalizle analitik psikoloji arasındaki en önemli fark da budur. Freud'un kuramında bastırma kavramı başroldedir. Buna göre rüyaların içeriği bastırılmış anı ve duygulardan oluşur. Rüyanın gizli içeriğinde bu anılar saklanmıştır. Görünür içeriği de bilincin rahatsız olduğu bu anı ve duyguları çarpıtıp saklamakla görevlidir. Jung ise rüyalara fenomenolojik bir açıdan baktığından rüyalarda anlatılanın bilinçdışındaki simgeler olduğu sonucuna

[363] C. G. Jung, *Analitik Psikoloji Üzerine İki Deneme*, s.153.
[364] C. G. Jung, *Analitik Psikoloji*, s.256.
[365] Gös. yer.
[366] C. G. Jung, *age.*, s.378.

varır. Dolayısıyla bilinçdışının çabası bir şeyleri gizlemek değil, simgeler kullanarak onları ifade etmektir.[367] Freud'da rüyalar, anılardan ve önceki günün kalıntılarından güç alarak hep gizlenmiş arzu ve isteklerin keşfine doğru bir yolculuğu zorunlu kılsa da Jung'da rüya yolculuğu, hem geriye hem ileriye doğru gerçekleşir. Rüyalar rüya gören kişi üzerinde bıraktıkları etkilerle onun hayatında sonradan görülecek değişimlerin başlangıcını oluşturabilirler.[368]

Analitik psikolojide rüya, gizemli bir eğitmen gibidir. İnsanı yaşamında aksayan yönlerin neler olduğu, bunların nasıl düzeltileceği konusunda uyarır, çıkış yolları gösterir, ters giden durumlarda tehlikenin farkına varması için onu ikaz eder. Rüyanın insanın ruhsal anlamda ilerlemesini sağlamak gibi bir işlevi vardır. Jung, rüyanın bu eğitici işlevine 'telafi etme' adını verir. İlerlemeyi isteyen bilinçdışı ve gerileme içinde olan bilincin oluşturduğu tezat bir araya geldiğinde ortaya çıkan teraziyi dengeleme vazifesini rüya üstlenir. Eğitimci sıfatıyla rüya bu dengesizliği ilerlemenin lehine olacak şekilde değiştirir.[369] Rüya görenin hayattaki tutumu büyük ölçüde tek taraflıysa rüya bu duruşun zıt tarafında yerini alır. Eğer kişi bilinçli yaşamında iki taraf arasında ortada bir tutum sergiliyorsa rüya bu durumdan memnun olduğunu gösterir.[370]

Rüyanın kişiyi insan olma yolunda eğiten bir terbiyeci olma özelliği onu yorumlama konusunda daha fazla hassas olunması sonucunu doğurur. Jung, rüyanın kişiye özel şeyler barındırmasından dolayı, yorumlamanın ancak rüya gören kişiyle ilgili psikolojik ve şahsi bilgilere sahip olunduktan sonra mümkün olabileceğini vurgular. Çünkü bir çocuğun rüyasıyla eğitimli birinin rüyası aynı olamaz.[371]

Jung kendi rüya yorumlama yöntemini Freud'un serbest çağrışım yöntemiyle karşılaştırmalı olarak tanıtır. Freud'un rüya yöntemi nedensellik esaslı bir yöntemdir ve rüyada görülmüş herhangi bir ayrıntı üzerinde rüya gören kişinin çağrışımsal cevaplar sıralamasını bekler. Alınan cevaplar hemen her zaman rüya görenin anıları etrafında oluştuğundan ortaya, geçmişte bir olayı farklı ve yoğunlaşmış bir kurguyla tekrar eden rüya çıkar. Ancak Jung bununla yetinmenin rüyanın amacını ortaya

---

[367] Engin Geçtan, *Psikanaliz ve Sonrası*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1998, s.205.
[368] C. G. Jung, *Rüyalar*, s.36.
[369] C. G. Jung, *Analitik Psikoloji Üzerine İki Deneme,* s. 130.
[370] C. G. Jung, *Rüyalar*, s.90.
[371] C.G.Jung, *age.*, s.12.

çıkarmayacağı görüşündedir. Rüya neden geçmiş bir anıyı bugün böyle bir kurguyla tekrar etmek istemektedir? Jung'un sonuçsallık dediği yorumlama yönteminde ise görülen "*rüyanın amacı nedir? Nasıl bir etki bırakmaya çalışmıştır?*"[372] gibi temel sorular üzerinden sonuç elde etmeye çalışılır. Jung, Freud'la görüş farklılığını anlattığı bir anısında aynı zamanda kendi yorumlama yöntemine uygun bir örnek de vermiş gibidir:

"*Şuydu gördüğüm düş:*

İki katlı, tanımadığım, görmediğim bir evdeyim. Benim evimmiş. Üst katta bulunuyorum, salon gibi bir yer burası; […] Derken, alt katı merak ediyorum; merdivenden inerek, zemine varıyorum. Burada her şey daha eski; kendi kendime, buradaki eşyalar herhalde Onbeşinci ya da Onaltıncı Yüzyıldan olmalı diyorum. […] Karşıma taş bir merdiven çıkıyor; basamaklar bodruma iniyor. Kendimi bu kez çok güzel kubbeli bir holde buluyorum; pek eski görünümlü bir yer burası. […]gene aşağılara inen dar taş basamaklar. İniyorum, bu kez kayadan oyulmuş, alçak tavanlı bir mağarada buluyorum kendimi. Yer tozla kaplı, tozlar içinde de insan kemikleri ve kırık çanak parçaları var, sanki ilkel bir uygarlık kalıntıları bunlar. Çok eskiden kalma olduğu belli, yarı yarıya parçalanmış iki insan kafatasıyla karşılaşıyorum; ve uyanıyorum.

Freud'u esas ilgilendiren şey, o iki kafatasıydı; dönüp dolaşıp onlara geliyordu; bu simgeler ona göre, birinin ölümünü dilemiş olacağımı gösteriyordu; dolayısıyla, ölümünü istediğim her kim ise kendisine söylememi istiyordu. […] Böylece, sırf gönlü hoş olsun diye: "Pekâlâ!" dedim. "ölmesini istediğim kimseler karımla baldızım olsa gerek!" Bari, ölmelerini dilemeye değecek kimseler olsun, diye düşünmüştüm. […] Böylece yalan söyledim. […] Nitekim, verdiğim yanıt sevindirmişti Freud'u. Bazı düş türleriyle başedemediğini, hemencecik kendi öğretisine sığınmak istediğini anlamış bulunuyordum. Düşün gerçek anlamını çıkarmak bana kalıyordu. Bence ev, ruhun bir imgesiydi… Salon, bilinci canlandırıyordu. Eski usul döşenmiş olmasına karşın, sanki içinde yaşanan bir yerdi burası. Zemin kat, bilinçdışının ilk katıydı. Aşağı inildikçe, sahne daha bir yabancılaşıyor, daha loşlaşıyordu. Mağarada,

[372] C.G.Jung, *age.*, s.41.

ilkel bir uygarlığın kalıntılarıyla karşılaşmıştım, yani içimdeki ilkel adamın dünyasıydı burası–bilincin ulaşamayacağı, ya da aydınlatamayacağı bir dünya".[373]

Yukarıda iki psikanalistin aynı rüya üzerine yaptıkları yorumlar, onların 'simge'ye bakışını da göstermektedir. Freud için simgeler her koşulda sabit oluşumlardır. Bu rüyayı gören bir çocuk da olsa, bir devlet başkanı da olsa onun insan kemiklerini ölümden başka bir şekilde yorumlaması düşünülemez. Jung'da ise hiçbir simgenin sabit bir anlamı yoktur. O öncelikle her simgeyi olduğu şekliyle ele almaya çalışır. Rüyada görülen bir kalem, cinselliğe gönderme yapmadan önce bir kalemdir ve yazı yazma aracıdır.[374] Bununla birlikte her simge, kişinin yaşantısına, duygu ve düşüncelerine göre değişiklik gösterebilir. Birinin çok fazla dikkat ettiği bir nesneyi başka bir kişi dikkate almayabilir. Bu sebeple onun rüya yorumunda değişiklik ve bütünlük esastır.

Jung psikanalitik sağaltım sürecinde yalnızca bir rüyanın yorumuna önem vermez. Ona göre, belli bir süre içinde art arda görülen dizi rüyaların taşıdıkları genel anlam daha önemlidir. Dizi rüyalar aynı konuyu farklı şekillerde işleyen rüyalardır. Bu sayede rüya gören kişinin zihnini en çok kurcalayan şey ortaya çıkartılabilir.[375]

Rüya, gören kişide uyandırdığı duygularla da bir bütündür. Verilen örnekte aynı zamanda Jung'un sonraki araştırmacılar için yol açıcı bir başka özelliğinin ilk işaretleri verilmiştir. O, daha önce bilinçdışı bahsinde kısmen söylediğimiz gibi bilinçdışını yekpare bir parça olmanın ötesinde iki yapı olarak görür. Bunlardan biri kişinin kendi arzu, istekleri, anıları ve duygularına dayalı olarak oluşmuş olan kişisel bilinçdışı dediği alan; diğeri evrensel ve toplumsal bağlamda olmak üzere insanlığın ortak mirasının, ilk atanın duygusal, davranışsal yaşantılarının ve hissiyatının depolanıp korunduğu kolektif bilinçdışı dediği alandır. Jung kişisel bilinçdışından kaynaklanan rüyaların daha karmaşık ve kişisel sorunlarla daha ilgili olduğunu keşfetmiştir. Oysa kaynağını kolektif bilinçdışından alan rüyalarda yalınlık hâkimdir. Bu rüyalarda imgeler belirgin, ayrıntılar az ve meseleler kişi üstü bir dille ifade edilmiştir.

---

[373] Alıntılayan; Ender Gürol, "*Giriş*" kısmı, C. G. Jung, *Analitik Psikoloji*, s.25-27.
[374] Engin Geçtan, *age.*, s. 206.
[375] Engin Geçtan, *age.*, s. 197.

1.2.2.2.1. Ortak (Kolektif) Bilinçdışı

Jung'un psikanalize en büyük katkısı onun kolektif bilinçdışı tanımı olmuştur. Jung böylelikle biyolojik olarak insan üzerinde etkili olan kalıtımın bilinçdışında da hüküm sürdüğünü iddia etmiş, türe ilişkin en eski bilgilerin bilinçdışının derinliklerinde saklı olduğu fikrini ortaya atmıştır.

Kolektif bilinçdışı her bireyde vardır. Ancak onun bilinçte bulunmuş olmasına imkân yoktur. Burada bulunan 'ilksel imgeler' Jung'a göre 'kalubeladan beri' oradadır ve hayal gücünden kalıtım yoluyla edinilirler.[376] Rüyada kişisel anıların dışında fantezi ve imgeler görülmeye başladığında ortaya çıkan imgelerin kaynağı kolektif bilinçdışıdır. Kolektif bilinçdışından yükselen ikna edici ses kimi zaman kişiyi kendine çekerek yepyeni bir duruma götürür. Jung, birdenbire ortaya peygamberlik iddiasıyla çıkan kişilerde böyle bir gerileme ve kolektif ruhla bütünleşme durumunun tezahürü olabileceğini belirtir.[377]

İnsanın daha önceki atalarının geliştirmiş olduğu tepkiler, kolektif hafızada yer bulup uygun ortam oluştuğunda açığa çıkabilir. Yılan korkusu bunlardan biridir. Hayatı boyunca hiç yılan görmemiş bir insan bile çok zararsız da olsa bir yılanla karşılaştığında bu ilksel tepkiyi verebilir. Yalnız bu gizil tepkinin açığa çıkması için ufak da olsa bir uyarana ihtiyaç vardır. Bu uyaran sayesinde ataların yaşantılarına dayanan ilksel anı izi bireyde canlanır, bundan sonra yılan korkusunun bu kişide yerleşmesi çok daha kolay hâle gelir.[378]

Çoğunlukla rüyalarda ve fantezilerde ortaya çıkan kolektif bilinçdışında bazı kalıplaşmış imgeler yer alır. Bunlar biz dünyayı tanıdıkça içi dolmaya başlayan şablonlar gibidir. Bazı şeylere belirli tepkilerde bulunmamızın sebebi ya da onları kolaylıkla tanıyıp algılamamızın arkasındaki neden olarak kolektif bilinçdışının oluşturduğu bu imgeler gösterilmektedir.

---

[376] C. G. Jung, *Analitik Psikoloji*, s.144.
[377] C. G. Jung, *Analitik Psikoloji Üzerine İki Deneme,* s. 195.
[378] Engin Geçtan, *age.*, s. 176.

1.2.2.2.1.1. Arketipler

Jung rüya yorumları sırasında bazı rüya imgelerinin başka kişilerde de aynı şekilde tekrar edildiğini gözlemlemiştir. Yunan mitlerinde karşılaşılan bazı imgelerin de nevrotik hastaların rüya ve fantezilerinde varlık göstermeleri, üstelik bu kimselerin Yunan mitolojisine olan uzaklığı Jung'u arketip kavramını oluşturmaya sevk eder. Ancak arketipler yalnızca nevrotik ve psikotik bireylerin rüyalarında görülmeyip her bireyde ortaya çıkabilen kalıpsal imgelerdir. Jung'un arketip kavramı yalnız psikanalizde ve rüya yorumunda kullanılmaz. Özellikle sanat ve edebiyat eleştirmenleri, yorumlamada kendilerine yeni ufuklar açan bu kavramı sahiplenmişlerdir.[379]

Arketip Jung'da ilksel kalıpları temsil eder. Bu kalıplar bugün de kullanılan kimi kavramların ilk şekilleridir. Kalıplar hep aynı kaldıklarından ve bir kısmı tüm insanlık için ortak olduğundan Jung bunların kaynağının kolektif bilinçdışı olduğunu saptamıştır. İmgeler kişisel bilinçdışından kaynaklandıklarında onların diğer insanlar tarafından ortak hiçbir yanları yoktur. Oysa arketip her zaman kolektiftir ya da her millette veya çağda ortaklıklar gösterir.[380] Arketipin ne olduğu Jung tarafından şu şekilde dile getirilir:

"…[İ]lksel imge anımsatıcı bir tortu, bir iz yani engram'dır […] Bu bakımdan ilksel imge durmadan tekrarlanan psişik deneyimlerin çökeltisi, dolayısıyla tipik temel biçimidir. Mitolojik motif olarak bazı psişik deneyimleri yeniden uyandıran veya uygun bir şekilde ifade eden daima etkili ve sürekli tekrarlayan ifadedir".[381]

Freud'un cinsel enerjiyi ifade edebilmek için kullandığı 'libido' kavramı Jung'da ruhsal enerji için kullanılmıştır. Buna göre ruhsal enerji olan libidonun birikmesi sonucu kolektif bilinçdışından kaynaklanan kompleksler, arketipler ortaya çıkmaya ve bireyi kolektif kalıplar çerçevesinde biçimlendirmeye başlar. Çünkü bilinç enerjisini yitirerek bilinçdışına akıtmaya başlamıştır. Böylece bilinçdışındaki arketipler harekete geçerek bilinçte yitik olan enerjinin yerini doldurmaya çalışırlar. Enerji akımları ileri ve geri olmak üzere iki şekilde olur. Bilinçle eşduyum ilişkisi

[379] Bk. C.G. Jung, *Analitik Psikoloji Sözlüğü*, s.40-41.
[380] C.G. Jung, *age.*, s.41.
[381] Gös. Yer.

içinde gerçekleşmeyen her türlü enerji akımı bireyi geriye götüren bir durum sergiler. Birey daha önceki bir gelişim evresine gerilemek suretiyle kendisini, yaşantısını zora sokan bir hâletiruhiyenin içinde bulabilir. Öyle ki kimi zaman tam gerileme durumlarının sonu psikoza varabilir.[382]

Arketip kendini her zaman bir istiareyle ifade eder. Örneğin rüyada görülen aslan, güneş gibi imgelerle anlatılan daima bunların görünen anlamlarının ötesinde, hiçbir zaman tam olarak çözümlenemeyecek olan bir şeydir. Rüyada arketipik bir imgenin görülmesi, bireyde çok büyük bir güç ve etkinin meydana gelmesine neden olur. Öyle ki bu etki sayesinde birey kendisinden asla beklenemeyecek şekilde harekete geçebilir. Jung'un tanımladığı bazı arketipler; doğum, yeniden dünyaya geliş, ölüm, kahraman, hilebaz, tanrı, şeytan, nesne biçiminde ise; güneş, ay, ırmak, ateş ve hayvanlar ile silah ve yüzük gibi unsurlar olarak sıralanabilir.[383] Bazen birden fazla arketipin birleşip tek bir birleşik arketipi meydana getirdiği durumlar söz konusu olabilir. Engin Geçtan bu gibi durumlara örnek olarak kahraman arketipiyle şeytan arketipinin birleşmesi sonucu ortaya çıkmış olan 'acımasız lider' tipini verir.[384]

Arketip rüyaların dışında fiziksel olaylarla da örtüşebilir. Örneğin bir kişi davranışlarından dolayı başka biri tarafından 'şeytan gibi' sözüne muhatap olabilir. Ya da aşırı sevgi ya da korkunun sebep olduğu bir şeyi/kimseyi tanrılaştırma durumu söz konusu olabilir. Böyle bir durumda tanrı ya da şeytan arketipinin içinde evrensel manada hangi anlamlar saklıysa bunlar o kişiye/şeye aktarılır. Herhangi bir arketipten destek alarak fiziksel bir olay yorumlandığı anda, buraya akıtılan ve ifade edilemeyen enerji bir anda kontrol edilebilir hâle gelir; gizli duygunun sınırları çizildiğinden bu tarz durumlarda hissedilen 'sihirli ve şeytani' etki ortadan kalkar.[385] Jung'a göre fiziksel olgularla arketiplerin birleşmesi aynı zamanda fanatizme ve kitlesel çapta önyargılara neden olabilecek bir gücü de açığa çıkarmış olur. [386]

Büyük bir ruhsal enerji gereği açığa çıkaran arketipte artık tek bir kişinin değil, tüm insanlığın sesi duyulmaya başlar. Arketip bu sayede kişiyi bireyden ırka dönüştürmüştür. Kendinden geçme hâlini yaşayan birey, arketiple bütünleştiği böyle

[382] C. G. Jung, *Analitik Psikoloji*, s.55.
[383] Engin Geçtan, *age.*, s. 177.
[384] Gös. yer.
[385] C. G. Jung, *Analitik Psikoloji*, s.170-171.
[386] C. G. Jung, *Analitik Psikoloji Üzerine İki Deneme,* s. 115.

anlarda kendisini tamamen özgür bırakılmış gibi hisseder. Önemli millî ve tarihî anlarda, örneğin savaş durumlarında görülen kahramanlık hikâyelerinde ortaya çıkan birey, öncesinde sıradan bir kişi olarak hayatını sürdürüyorken sözü edilen kırılma anından sonra kahramana dönüşebilir. Jung'a göre kahraman mitosu, çoğunlukla canavarla su kenarında karşılaşmanın sözünün edildiği bir kalıp anlatı biçiminde varlığını devam ettirir. Bunun en tipik örneklerinden biri de yine ona göre Yunus peygamberin balıkla olan karşılaşması ve onun tarafından yutulmasıdır. Ancak Jung burada bilinçdışı olarak ele aldığı balığın Yunus peygamberi yutmasında alegorik bir yapılanma sezer, ona göre balığın/canavarın içinden çıkmak ise yeniden doğumun, bilinçdışının ezici hâkimiyetinin son bulması anlamlarına gelmektedir.[387]

Yolu Kur'an-ı Kerim ile bir şekilde kesişmiş olan Jung, özellikle Kehf suresi üzerinde durmuş, buradaki Hz. Hızır ve Hz. Musa arasındaki karşılaşma ve arkadaşlığı sanatsal ve alegorik bir metni çözümler gibi ele almıştır. Jung'a göre surede bahsi geçen Hz. Hızır, bir kahraman/bilge kişi figürü, arketipidir.[388] Hz. Musa ise Hızır ile olan arkadaşlığa tahammül edememesi ve sabırsızlığı sebebiyle altinsanın sembolüdür. Kendi bilinçdışını yadsıyan altinsan figürü Hz. Musa, bilinçdışıyla uzlaşarak yeniden doğuşunu gerçekleştiremez.[389]

Tüm insanlık için ortak olan arketiplerden biri de anne arketipidir. Bu arketip, dünyanın neresinde olunursa olunsun bir anneden beklenen kalıp özelliklerin ifadesidir. Anne arketipinin yansıdığı sayısız şey vardır. Bunlar; bilge kadın, Bakire Meryem, Kibele, ya da orman, toprak, deniz, akarsu, yeraltı dünyası, ay, mağara, ağaç, derin kuyu her tür oyuk biçim, fırın, tencere, inek, tavşan gibi çeşitli hayvanlar şeklinde tezahür edebilir.[390] Tüm bu yansımalarda anne figürüne yansıtılan olumlu ve olumsuz duyguların etkisi vardır. Örneğin anneye olumsuz duygular yöneltildiğinde anne rüyalarda yutucu, yok edici bir kuyu, yılan, deniz, yeraltı dünyası ya da cadı şeklinde açığa çıkabilir. Anne çocukta ortaya çıkardığı duygular sebebiyle arketipsel bir yansımayla bu nesnelerden birinde ya da birkaçında görülür. Jung bunun yanında

[387] C. G. Jung, *Analitik Psikoloji*, s.173.
[388] C. G. Jung, *age.*, s.356.
[389] C. G. Jung, *4 Arketip* (Çev. Zehra Aksu Yılmazer), Metis Yay. İstanbul 2015, s.69.
[390] C. G. Jung, *age.*, s.21-22.

bazı arketiplere diğerlerinden daha fazla rastlamıştır. Ayrı bir kişilik sistemi olarak görülen bu temel arketipler; persona, anima-animus, gölge ve ben'dir.[391]

1.2.2.2.1.1.1. Persona

Persona Antik Yunan tiyatrosundaki oyuncuların yüzlerine taktıkları maskenin adıdır. Psikolojideki anlamı ise her sabah giysi dolabından kıyafet seçer gibi seçtiğimiz bir kişilik giysisidir.[392]

Persona ilk anlamında kişinin birey olarak toplumla uzlaşmasını sağlayan bir roldür. Kişinin aldığı bir isim, unvan gibi elde ettiği saygın konum persona olabilir. Ancak toplum içinde bir gerçekliği olan tüm personalar, kişinin kendi bireyselliği yanında gerçeklik iddiasında bulunamazlar. Bireysel bir şeymiş gibi görme hatasına düştüğümüz persona tamamen kolektif bilinçdışından kaynaklanır. Çünkü bu maske "*bireyselliği taklit eden ve hem başkalarını hem de kişinin kendisini –üzerinden kolektif ruhun konuştuğu bir rol oynayan- o kişinin bireysel olduğuna inandıran bir maske[dir]*".[393]

Persona toplumsal iletişim için gerekli olsa da onun bireysel kişiliğin önüne geçmesi durumunda, bir maskeden çok daha fazlasına dönüştüğü görülür. Jung'un 'personanın katılaşması' dediği bu durum gerçekleştiğinde kişiliğin iç öğeleri bastırılır, bilinçten uzaklaştırılır. Kendisini maskeden ayırt edemeyecek noktaya gelen birey, mutlaka orta yaşlarda sorunlar yaşamaya başlar. Çünkü maskenin ardındaki bireysel kişilik personayla bütünleşip erimiştir. Maske bir şekilde –iflas, işten kovulma, sağlığın kaybedilmesi vb.- bir anda ortadan kalktığında kişi, sonu intihara varan çok ciddi çöküntüler yaşar ya da en iyi ihtimalle personası yüzünden ezici bir üstünlük ve güce sahip olan kişiler, eşlerinin nevrotik olmalarına sebep olacak denli bir kişilik katılaşması yaşayabilirler.[394]

---

[391] Duane P. Schultz -Sydney Ellen Schultz, *Modern Psikoloji Tarihi (Çev. Yasemin Aslay)*, Kaknüs Yay., İstanbul 2007, s.648.
[392] Mustafa Merter, *Psikolojinin Üçüncü Boyutu Nefs Psikolojisi ve Rüyaların Dili*, 1. Basım, Kaknüs Yay., İstanbul 2014, s.44.
[393] C. G. Jung, *Analitik Psikoloji Üzerine İki Deneme,* s. 180-181.
[394] C. G. Jung, *age.*, s.219.

1.2.2.2.1.1.2. Gölge

Gölge, kişiliğimizin karanlık yanlarına gönderme yapan bir kavramdır. Kişiliğin aşağılardaki bir bölümü olan gölge yoğun bir direnmeyle bastırılmış denetim altında tutulan bir alandır. Bu bastırılmış alan, bilinçli yaşam tarafından daha az yaşanmış insansı karanlık yana, aşağılık eğilimlere işaret eder. Kimi durumlarda kişi kendi gölge-yanıyla özdeşleşebilir; böylece karanlık yanını kabul etmiş olur. Ancak dinî inançlar, ahlak ve toplumsal çevre gölgelerin yok sayılmasını isterler.[395] Kişiliğin gölge yanlarına örnek olarak çok iyi eğitimli birinin bilinçdışında varlık gösteren sapkın ya da hırsız gölge karakterine sahip olması gösterilebilir. Jung bu durumu şu şekilde örnekler:

"*Ortak güçlerin ortaya çıkıvermesiyle meydana gelen karakter değişimi hayret verici bir şeydir. Kibar ve aklı başında bir kimse, bir manyak, ya da bir yaban hayvanı olur çıkıverir. İnsanlar bunların sorumluluğunu hep dış şartlara yüklemeye eğilim gösterir, ama içimizde olmayan bir şey patlak vermez ki. Bir volkan üstünde yaşamakta olduğumuz bir gerçektir ve çevresindeki herkesi yok edebilecek bir patlamaya karşı korunması için insanın elinde hiçbir vasıta yoktur*".[396]

Gölge, insanın hayvan yönünü barındırır ve bu yüzden de kökeni evrim tarihinin derinliklerine iner. Benlik üzerindeki baskısından dolayı en güçlü ve tehlikeli arketip olduğunu söylemek mümkündür. Bu yüzden bireyin toplumsal hayatı sürdürebilmesi için gölge arketipini terbiye etmesi zorunludur. Gölge arketipinin terbiyesi, karşısına çıkarılacak etkili bir personayla mümkün olabilir. Ancak gölge aşırı şekilde baskı altına alındığında kişilikte yavanlık, duygusal ve içgörü körlüğü ortaya çıkabilir, yaratıcılık süreci bundan olumsuz etkilenebilir.[397]

Gölge kavramı sanat ve edebiyat eserlerinde karşılığını fazlasıyla bulan Jungcu kavramlardan biridir.[398] Çünkü sanatçıların esin kaynağı çoğunlukla kendi bilinçdışları ve gölge karakterleridir. Bu anlamda gölge, özellikle edebiyat eserlerindeki karakterlerde yansımasını bulan ve yazarına dair psikolojik detaylar

[395] C. G. Jung, *Analitik Psikoloji*, s.113.
[396] C. G. Jung, *age.*, s.248.
[397] Engin Geçtan, *Zamane*, Altıncı Basım, Metis Yay., İstanbul 2018, s.71.
[398] Ender Gürol, "*Giriş*" kısmı içinde; C. G. Jung, *age.*, s.69.

barındıran bir alt kişilik örüntüsüdür. Yazarın kendi bilinçdışından yansıyan imge ve arketipler sayesinde de okurun bilinçdışı harekete geçmiş olur.

1.2.2.2.1.1.3. Anima-Animus

Anima arketipi erkeğin bilinçdışında gizli kalmış kadınsı yapıyı işaret etmekteyken animus arketipi kadının bilinçdışında gizli olan erkeksi yapının ifadesidir. Her insanın içindeki karşıt cinse ait bu yansımalar o bireyin bütünlüğe ulaşmasına katkı sağlar. Ancak kişi kendindeki karşıt cinse ait bu arketipleri bastırdığında anima/animus figürleri çok fazla baskılanmış ve bilinçdışına hapsedilmiş olur. Bu da o kişinin bilinçdışısının zayıf ve etkisiz kalmasına neden olur.[399]

Erkeğin bilinçdışısındaki kadınsı özellikleri baskılaması karşı cinse ait taleplerin birikmesine yol açar. Birikme en fazla kadının ve erkeğin eş seçimlerinde ortaya çıkar.[400] Her iki cins de eş seçimlerini bilinçdışındaki baskıdan dolayı birikmiş kendi ideal anima/animus arketiplerine uygunluğa göre belirlerler. Anima ve animus arketipleri bilinçdışında olsalar da muhakkak dışarı yansıtılırlar, çünkü Jung'a göre bilinçdışı olan her şey dışarı aktarılır. Erkeğin animası hayatındaki ilk kadın olan anneye yansıtılır ve annenin özelliklerine göre şekillenirken kadında animus babadır ve onun özelliklerine göre biçimlenir. Evliliklerde her iki cins de eşlerine kendi anne ve baba kalıplarını yansıtıp bunlara uygunluk beklerler.

Erkekteki duygusallık, şefkat, samimiyet gibi eğilim ve hislerin kaynağı Jung'a göre animadır. Kadındaki ciddiyet, soğukkanlılık ve sertlik ise ondaki animustan gelmektedir. Ancak toplumsal yaşam bu farkların görünür olmasına müsaade etmediğinden Jung'a göre hem kadın hem de erkek belli alanların içine hapsedilmiştir.[401] Toplumun anima ve animus arketiplerini baskı altına alması, bireylerin dışarıya dönük maskeleri olan personalardan ileri gelmektedir. Güçlü persona, bu alt figürleri görmeye tahammül edemeyip onları yok sayma yoluna gider. Yine de sağlıklı bir birey sayılmanın önşartı, persona ve anima/animus arketiplerini dengede tutabilmektir. Aksi takdirde anima/animus söner ya da gelişemez.[402]

---

[399] Engin Geçtan, *age.*, s. 179.
[400] C. G. Jung, *Analitik Psikoloji Üzerine İki Deneme,* s. 214.
[401] C. G. Jung, *age.*, s.233.
[402] Engin Geçtan, *age.*, s. 180.

İnsan bilinçdışısındaki karşı cins arketipini fazla baskılamamalı ama aynı zamanda iplerin onun eline geçmesine de müsaade etmemelidir. Arketipin insanı ele geçirdiği bir durum olarak Jung, entelektüel kadında yükselen animus çığlığından bahseder. Erkeksi özelliklerin baskın olduğu bu arketipte kadın, animusun etkisiyle tartışmacı, soğuk ve ukalalık saplantısı içinde olup saçma bir yıkıcılık içine girebilir. Animusu tarafından ele geçirilmiş olduğundan olası bir tartışmadaki neticeyi belirleyen kadının benliği değil animusudur. Aynı durum erkekte animanın hâkim olduğu durumlar için de geçerlidir.

1.2.2.2.1.1.4. Ben (self)

Ben/benlik Jung'un belirttiği arketipler içinde en önemli olanıdır. Jung'un ben arketipini fark etmesi ancak diğer arketipler üzerindeki çalışmalarını bitirdikten sonra mümkün olmuştur. Ona göre ben arketipi yaşamın amacıdır ve bireyleşmenin gerçek ifadesidir.[403] Ben dışındaki arketiplerin hepsinde bilinçdışının bir yönünün yansıması görülürken ben, bunların hepsini toparlayıcı ve bütünlük oluşturucu bir niteliğe sahiptir. Bu özelliğiyle ben kendini gerçekleştirmeye veya kendini kavramaya yönelik bir ihtiyaca benzer.[404] Jung'a göre herkesin ulaşmak istediği şey bir bütünlük ve birliğe varmaktır. İnsan kendisini çevresi ve kendi benliğiyle uyumlu hissediyorsa ve huzurluysa 'ben'in görevini iyi şekilde yaptığına hükmedilebilir. Ya da tam tersi, kişi çatışmalar içinde ve kendini huzursuz hissediyorsa bu durumda ben arketipinin iyi çalışmadığı düşünülebilir.[405] Çeşitli kültürlerde benin sağladığı birliği simgeleyen semboller, bütünleşme çemberi mandala veya sihirli halka gibi semboller vardır. Rüyada görülen tam bir mükemmellik içindeki dairesel nesneler bu bakımdan ben arketipinin sembolleridir.

Kolektif bilinçdışının rüyalardaki yansımaları olan bu ve benzer arketipler bütünlüğe ulaşmak ihtiyacındaki insanın bilinçdışı yönelimleri hakkında önemli bilgilere ulaşılmasını sağlar. Jung rüyaları yorumlarken önce rüya görenin bilincinin şimdiki durumunu tanımlamış, Freud'un yaptığı gibi yakın geçmişteki yaşantılarda bu

[403] Engin Geçtan, *age.*, s. 183.
[404] Duane P. Schultz -Sydney Ellen Schultz, *age.*, s.648.
[405] Engin Geçtan, *age.*, s. 182.

rüyaya neden olabilecek olayları saptama yoluna gitmiştir. Araştırılan öznel bağlamlardan sonra rüyada yer alan motifler üzerinde durarak onlarda mitolojik izler söz konusu olduğunda mitolojiyle bağlantı kurmaya çalışmıştır.[406]

Hayatı boyunca seksen bin rüya yorumlamış olan Jung, ayrıca Freud'un aksine rüyaların çok mantıklı bir kurgu içinde yapılandıklarını bulmuştur. Ona göre rüyaların hepsinde yapı benzerliği vardır. Bunlar kurmaca bir eserde bulunan yapıları andırmaktadır. Jung'a göre;

1. Zaman, yer ve kişiler: Rüyanın başlangıcını işaret eder, olayın geçtiği yer ve oynayanlar belirtilir.

2. Sunuş: Sorun ortaya konur. Rüya boyunca ele alınacak temel sorun sergilenir.

3. Peripesi: Rüyanın merkezi olan bu bölüm ya bir dönüşüme ya da faciaya doğru ilerler.

4. Lisis: Rüyada tırmanan gerilimin ya da düğümün çözüldüğü aşamadır. Her şey bitip dengeleyici içerik ortaya konmuştur.[407]

Jung'un bu tespiti aynı zamanda rüya-kurmaca benzerliğinin ilk ve en somut ifadesidir. Yapısı bakımından kurmaca eserlerin düzenini hatırlatan rüyayı çözümleyip gerçek anlamına erişebilmek ondaki anlamın genişletilmesiyle mümkün olabilir. Jung bu noktada rüya görene çeşitli sorular sorar, rüyada görülenlerin anlamı üzerinde düşünülmesini sağlamaya çalışır. Yine mitler ve kültürel simge çözümleme yöntemleriyle anlam zenginleştirilerek rüyanın vermek istediği mesaja ulaşılmaya çalışılır. Tüm işlemler gerçekleştirildikten sonra ise rüya-rüya gören bağlantısı sağlanmış, erişilmesi hedeflenen öze ulaşılmış olunur.

[406] Ender Gürol, "*Giriş*" kısmı içinde; C. G. Jung, *age.*, s.63.
[407] Sınıflandırma için bk. Gös. Yer.

1.2.3. Edebiyat ve Rüya

1.2.3.1. Sanat-Rüya İlişkisi

Çözülemeyen bir gizem olarak rüya, insanoğlunun her zaman ilgi duyduğu ve kaynağını merak ettiği bir olgudur. Oluşumu, kaynağı, içerdiği semboller her çağda üzerinde düşünülen araştırılan unsurlardır. Ancak rüya başka bir özelliği sebebiyle de insanların dikkatini üzerine çekmeyi başarır. O da rüyanın her şeyi mümkün kılan yapısıdır. Rüya gören kişi rüyasında uçabilir, en olmaz yerlere kolaylıkla gidebilir, gerçekte fakir, zelil bir durumdayken rüyasında kendisini bir hükümdar olarak görebilir; sahip olmak istediği her şeyi rüyasında elde etmenin saadetine erebilir. Her şeyin mümkün olduğu rüyalarda insan kendi iç daraltan gerçekliğinden bir anlığına uzaklaşmış olur. Uyandıktan sonra kişiye kendi gerçekliğini yadırgatan ve "hepsi rüyaymış!" dedirten rüya, görülme esnasında her şeyin olağan sayıldığı bir sıradanlıkla kişiye imgeler sunar. Rüya görülürken kendi gizemli gerçekliğini kişiye sunduğu için hiç kimse rüya esnasında gördüklerini kabulde zorlanmaz, her şey kanıksanmıştır. Örneğin; rüyada uçtuğunu, bulutlarda gezindiğini gören biri bu esnada "ama bu fizik kurallarına aykırı!" diye düşünmeden uçmanın verdiği hazzı hissetmeye koyulur. Ya da kötü bir rüya görüldüğünde arkamızdan bizi takip eden bir yaratığın bize yaşattığı gerilim ve korku gerçektekinden hiç de aşağı değildir. Sayıları arttırılabilecek tüm bu örnekler, rüyanın kendi içinde kuralları ve mantığı olduğunu gösterir ve bu kurallar sayesinde bize uyanık yaşamdan çok farklı bir hayatın kapılarını aralar. Rüya, bu yönüyle sanatın başvuru kaynaklarından birine dönüşmüştür. Rüyada bilincin hükmünün nispeten yitirilmesi gerçeklik yasalarının esnemesine neden olduğundan yaratıcı süreci tetikler. Sanatçı rüyalarına döndüğünde kendisinin bile haberinin olmadığı isteklerini bilince taşımanın yollarını bulabilir. Bu yolla ortaya çıkmış olan sanat eserleri ise muhatabını yavan bir gerçeklikle işlenmiş yapıtlardan çok daha fazla etkiler. Bunun en büyük sebeplerinden biri, böylesi sanat eserlerinin o esere maruz kalan bireyin bilinçdışısını tetikleyerek harekete geçirmesidir. Rüya-sanat ilişkisinin en yoğun hissedildiği sanat akımı gerçeküstücülüktür. Psikanaliz ve Freud'un yakın takipçisi olan aynı zamanda gerçeküstücü akımın kurucusu André Breton, rüyaların ve

bilinçdışının sanatta kullanılmasını sağlamıştır. André Breton sanata getirdiği bu yeni yorumlama biçimini şöyle ifade eder:

"*Sürrealizm, daha önce ihmal edilmiş bir takım çağrışım biçimlerinin fevkalade gerçekliğine, rüyaların mutlak kudretine, tarafsız düşünce oyunlarına yönelik inancı esas alır. Diğer tüm psişik mekanizmaları ilk ve son olarak yıkma ve hayatın temel sorunlarını çözümlemek adına bunların yerine kendisini koyma eğilimindedir*".[408]

Gerçeküstücülere göre sanattaki her türlü gerçek bilinçdışında bulunmaktadır. Kendilerine gelene kadarki sanatın yalnız akıl ve mantıkla iş görmesi, insanın da tek boyutlu ve eksik olarak tanınmasına yol açmış samimiyetten uzak, maskeli bir insanın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Akıl ve mantık insanın özüne inilmesi noktasında eksik kaldığı için tercih edilemez. İnsanın özüne, gerçekliğine inebilmek ise yalnızca rüyalarla olur. Gerçeküstücüler rüya hâlini sanata yansıtabilmek için Freud'un yöntemlerini kullanırlar. Bunlar, Freud'un da bir dönem tedavide kullandığı hipnoz tekniği ve rüya analizi sırasında başvurduğu serbest çağrışım yöntemidir.[409] Gerçeküstücüler rüyayı ele almada Freud'un ifade ettiği 'rüya çalışması'ndan yola çıkarlar. Freud'un rüyanın yer değiştirme, yoğunlaştırma ve temsil edilebilirlik gibi işlemler sonucu oluştuğu iddiası gerçeküstücüler tarafından sanatsal çalışmalara uyarlanır. Sanatçı bu doğrultuda bilinç düzeyine yükselmiş düşsel hayalleri değerlendirirken yine bilinçten yararlanır. Ancak rüya çalışması işlemlerini kullanarak esas malzemede bozma ve çarpıtmanın oluşmasına yol açar. Bununla birlikte gerçeküstücü sanatçı, rüya çalışmasının ikincil düzeltme ve tersine çevirme gibi diğer işlemlerinin etkisiyle oluşan ürünü tekrar yapı bozuma uğratır. Böylece düşsel malzemesinin gizil içeriğini çağının sanatsal moda ve gelenekleriyle yıpratarak yeniden oluşturmuş olur.[410]

Gerçeküstücü sanat üç farklı tarzda ilerlemektedir. Öncelikle sanatçı kendisini kışkırtan bir imgeyi kendi hayalleri/halüsinasyonları sırasında yakalamaya

---

[408] Alıntılayan; Necip Tosun "Öyküde Bilinçdışı: Rüyaların Dili" *Hece Öykü İki Aylık Öykü Dergisi* S.36, 2009-2010, s.74.
[409] İsmail Çetişli, *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*, 7. Baskı, Akçağ Yay., Ankara 2006, s.139.
[410] Pınar Akarsu, *Sürrealizm ve Rüya,* (Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2010, s.150.

uğraşır. Bunu başardığında onun için bu imge dışındaki her şey sönük ve anlamsız hâle gelir. Rüya çalışmasındaki yoğunlaştırma işlevinin bir sonucu olan bu tarz sanat yaratıları, özellikle resim sanatındaki bir yöntem olan kolajı oluşturmada kullanılır.[411]

Rüya sanatında ikinci yol gündüz düşleridir. Kişi, gündüz düşü sırasında dışarıdan gelen seslerle etkileşime geçer ve beraberinde bu sesler bilinçdışı süzgecinden geçirilerek yorumlanır. Bu esnada düşü gören, hem dışsal seslere tabi olmakta hem de belleğinde uyanan ve hızla gelip geçen imgelere maruz kalmaktadır. Zihnin dış uyaranlarla birlikte gerçekleştirdiği bu faaliyet ise 'bilinç akışı'nın dışavurumudur.[412] Gündüz düşlerine örnek olarak duyduğu bir ses sebebiyle bunlarla paralel başka hayallerin kişinin zihninde canlandırılması verilebilir. Bu imgeler kişinin iç dünyasında dışsal uyaranlarla eş zamanlı olarak gerçekleşir. Rüyada onu gören ve anlatan özne aynı olmadığından bir rüyanın gündüzün bilinçli benliği tarafından dile getirilmesi ve özellikle rüya metnine sadık kalınması oldukça güç hatta imkânsızdır. Gündüz düşü ya da düşlemde ise görüleni anlatmak rüyada olduğu gibi mümkün olmasa da yazıya dökmek mümkündür. Hatta gündüz düşlerini anlatmanın tek yolu onları yazmaktır.[413] Bilincin tamamen devreden çıkmadığı gündüz düşleri imgelerini kendi seçer, bu yüzden onları yönlendirmek mümkündür.[414] Gerçeküstücü sanatçılar gündüz düşlerini, bu özellikleri sebebiyle eserlerini oluştururken bir araç olarak kullanırlar. Bunlardan biri Alberto Giacometti'nin 1932'de yaptığı 'Sabahın Dördünde Saray' isimli çalışmasıdır.[415]

Gerçeküstücülerin rüya ile sanatı buluşturma tarzlarından sonuncusu rüyaları yakalamak şeklinde ifade edilebilen yöntemdir. Rüya gören sanatçı uyanır uyanmaz sanatsal malzemesinin (tuval, kağıt, müzik aleti vb.) başına geçerek rüya imgelerini bozulmadan aktarmaya çalışır. Böylece rüyanın coşkunluk hâli esere yansımaktadır. Salvador Dali resimlerini böyle bir yöntemle oluşturmuştur.[416] Coleridge de şiirlerinin

---

[411] Pınar Akarsu, *age.,* s.151.
[412] Ecem Gülerler, "Walter Mitty'nin Gizli Yaşamı: Gündüz Düşleri ve Bilinçdışı Üzerine", *Libido İki aylık Psikanaliz Dergisi*, S.28, Ekim-Kasım 2017, s.22.
[413] Gaston Bachelard, *Düşlemenin Poetikası* (Çev. Alp Tümertekin), İthaki Yay., İstanbul 2012, s.9.
[414] Ernst Bloch, *Umut İlkesi* (Çev. Tanıl Bora), 3. Baskı, C. 1, İletişim Yay., İstanbul 2013, s.130.
[415] Pınar Akarsu, *age.*,s.153.
[416] Gös. yer.

ilhamını rüyalarından aldığını ve bazı şiirlerinin kendisine rüyalarında verildiğini belirtmiştir.[417]

Gerçeküstücülerin daha iyi ve güzel olanı somutlaştırmak için araç olarak gördükleri rüya beraberinde zengin çağrışımları getirir. Çağrışımlarından bilinçdışının derinliklerini harekete geçirmek için yararlanan sanatçılar otomatik yazma/çizme olarak bilinen bir teknik geliştirerek eserler oluşturmaya çalışırlar. Rüyanın sanatsal dışavurumunu sağlayan bu teknik gerçeküstücülerin en önemli araçlarından biridir.

Rüyalarda kontrolü ele geçiren bir güç vardır. Sanatçı da kendini böyle bir güce teslim etmeli, bu sayede harekete geçen bilinçdışından güzel ve gerçek bilgilerin elde edilmesi sağlanmalıdır. Herhangi bir kurala bağlanmayan ve/veya herhangi biri tarafından denetlenmeyen bu yöntem sanatçıyı üretim aşamasında olabildiğince özgür bırakır. Böylece rüyanın kendine ait olan zaman ve mekânı sanatçının ortaya koyduğu çalışma için de mümkün olabilir. Rüya gören adeta kendi rüyasına seyirci gibidir. Hiçbir şey onun kontrolünde olmadığı için kişi yalnızca bir şahit hükmündedir. Sanatçı da aynen böyle olmalı, eserin meydana gelme sürecine seyirci kalmalıdır. Gerçeküstücülerin özellikle şiir alanında başarıyla uyguladıkları bu yöntemde sanatçı, zihnine imgelerin doluşmasını bekler. İmge akışı sırasında sanatçının yapması gereken rüyada olduğu gibi bilinçdışının kapılarını aralamak, mümkün olduğunca bilinçli yaşamın koyduğu kurallardan bağımsız olarak zihnindeki imgeleri aktarmaya çalışmaktır. Zihinde imgelerin oluşması hem mutlak bir akış sebebiyle hem de rastlantısal çağrışımların tetiklediği süreçlerle gerçekleşir. Sanatçı için rastlantının verdiği bilgi oldukça kıymetlidir çünkü böylece imgeler, rüyadaki ikincil düzeltmenin yaptığı vazifeye benzer şekilde derlenmiş olur. Sanatçıdan bu yöntemde boş bir zihinle işe başlaması beklenir. Ancak üretim/yazım faaliyeti bittiğinde sanatçı/şair bir rüyadan uyanır gibi olmalı, sanatçı kendisini engelleyen acı verici gizil anılardan kurtulmalıdır. Sanatçı bunu gerçekleştirdiğinde kendi ruhsal ve sanatsal gelişimine de katkı sağlamış olur.[418]

---

[417] Necip Tosun, *agm.*, s.75-76.

[418] Müesser Yeniay, *Öteki Bilinç: Gerçeküstücülük ve İkinci Yeni*, (İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara 2013, s.42-45.

1.2.3.2. Edebiyat-Rüya İlişkisi

Rüya, onu gören kişiye muhakkak bir şeyler anlatmak isteyen bir anlatıcının eseridir. İlk insandan bu yana varlığını koruyan bir şeyler anlatma ve anlatılanı hikâyeleştirme isteğinin çıkış noktasının rüyalar olduğunu düşünmek de bu anlamda mümkündür. Çünkü rüya, hikâye/roman gibi edebî türlerin oluşmasını sağlayan kurallarda görüldüğü üzere kendi şahıs kadrosuna, olaylara, yer, zaman ve mekân gibi unsurlara, kısaca kendine ait bir yasaya sahip bir kurgudur. Zaman rüyalarda aynı bilinçdışında geçerli olduğu gibi bir zamansızlık hâlidir. Geçmiş, şimdi ve gelecek, hatta kolektif bilinçdışından beslenen zaman ötesi âlem rüyalarda bir araya getirilir. Zamanı rüyalarda olduğu gibi kronolojik olmaktan çıkaran bir diğer alan ise okuma faaliyetidir. Okuma, başka bir zamansal evrene adım atılmasını sağlayan, kendi zaman akışımızdan başka bir zamansal ritme girmeyi mümkün kılan bir araçtır. Okuma faaliyeti kısa süreli de olsa zamana hâkim olunduğu yanılsamasını yaşatır.[419] Rüya ve okuma faaliyeti bu sebeple muhatabında ortaya çıkardığı yanılsamaların benzer olmaları yönünden de dikkati çeker. Rüyanın edebî olanla ortaklığı belli türler söz konusu olduğunda daha da artar. Bunlara mit, masal, fantastik gibi türlerle, Freud'un sözünü ettiği 'tekinsiz' kavramı örnek verilebilir.

1.2.3.2.1. Mit-Rüya Benzerliği

Rüya zaman algısı ve kurgusuyla sanat ve edebiyatın kadim anlatılarıyla ortaklık kurulabilecek bir yapıdadır. Bu anlatılardan biri olan mitler pek çok bakımdan rüyalarla benzerlik gösterir. Mitler, tanrıların/ataların zaman öncesi maceralarının anlatıldığı ilksel öykülerdir.[420] Bu ilksel öyküler ırkın yoğun kararsızlık duygularını ifade ederler ve bir sanat eseri bağlamında bireyin en derin yanını uyandırma gücüne sahiptirler. Mit ve rüya anlatılarında zamanın bulunuş tarzındaki benzerliğe Mircea Eliade şu sözlerle temas etmektedir:

"*[R]üyaların yapıları mitolojinin yapılarına benzemekle kalmaz, ayrıca, derinlik psikologlarının kavradığı şekliyle bilinçdışının bazı içerikleri aracılığıyla*

[419] Mircea Eliade, *Mitler, Rüyalar ve Gizemler* (Çev. Cem Soydemir,), Doğubatı Yay., Ankara 2017, s.39.
[420] M. Bilgin Saydam, *age.*, s.285.

gerçekleşen yaşama deneyimi, kutsalın deneyimlenmesine benzer. Bazı derinlik psikologları, belki de zamansız olmakla birlikte, bilinçdışının yaratılarının dinin ve hattâ dinin içerdiği her şeyin –simgelerin, mitler, ritüeller vb.- "hammaddesi" olduğu sonucunu çıkarmaktadır".[421]

Hem mit hem de rüyada zaman bilinçli yaşamda insanı çerçeveleyen sınırlandırılmış zaman algısından farklı, çok daha özgür ve alabildiğine geniştir. İnsanın varoluşu, dünyanın yaratılması gibi ilksel meseleleri ele alan mitler içerdiği olağanüstü unsurlarla Otto Rank ve Karl Abraham'a göre, adeta insanlığın topyekûn gördüğü bir rüya gibidirler. Rank'e göre mitler yalnız içerik bakımından değil, aynı zamanda ruhsal yapının biçim ve itici güçleri bakımından da halk kitlelerinin rüyası olarak yorumlanabilir.[422] Bu ortaklık sebebiyle Freud'un rüya yorumlama tekniğinin kimi özellikleri mitlere uygulanabilir. Nitekim Freud da mitlerden beslenerek kuramının bel kemiği olan Oidipus karmaşasını oluşturmuştur. Rank Freud'un rüyayı ensest, ebeveynin ölümünü isteme gibi gizil arzu gerçekleştirimlerinin yeri olarak görme düşüncesinden yola çıkarak mitlerin de bu istek ve arzuların yansıma alanı olduğunu iddia eder. Ancak rüyadaki tatminin aksine mitlerde yasaksevi, ebeveyn katli gibi karanlık istekler kabul görmez. Oidipus annesiyle birlikte olup babasını öldürmüştür ama efsanenin sonunda kendi gözlerini kör ederek yaşamaya mahkûm olur. Mit yaratıcıları içsel bir inkârla böyle ilişkilerin mümkün olabileceği düşüncesine inanmayı reddederler.[423]

Kozmik oluşumun hikâyeleri olan mitler öncelikle dışsal gerçeklik üzerine yorumlar içeren; tabiatın, insanın nasıl oluştuğu, ateşin nasıl kullanıldığı, tanrı kavramı ve tanrılarla ilişkiler gibi varoluşa dair cevapsız sorulara yanıt arayan anlatılardır. Ancak mitlerin insanın kendisi ve çevresi hakkındaki merakının ürünleri olması gerçeği 20. yy'da başkalaşmış, bunların daha çok içsel gerçekliği yorumladığı kanaatine varılmıştır. Freud, Jung, Otto Rank gibi isimlerin çalışmalarıyla kabul edilen bu bakış açısına göre mitler bilinçdışının yansımalarıdır. Jung'a göre mitlerin aşıldığının düşünülmesi modern insanın en büyük yanılgısıdır. Çünkü mitler modern

[421] Mircea Eliade, *age.,* s.15.
[422] Otto Rank, *Kahramanın Doğuş Miti- Mitolojinin Psikolojik Yorumu*, (Çev. Gökçe Yavaş), 1. Basım, Pinhan Yay., İstanbul 2016, s.15.
[423] Otto Rank, *age.,* s.18.

dönemde içselleşmiş biçimde varlık göstermeye devam eder. Modern insanın rüyalarında, özlemlerinde kendini hissettirmeye devam eden mitler, bilinçli ve yarı bilinçli faaliyetlerdeki irili ufaklı pek çok yansımada varlık gösterebilir.[424] Böylece modern insan dıştan uygar görünse de kendi içinde var olan ilkel tarafını muhafaza etmeye devam eder.[425] İçselleşen mitler rüyalarda ortaya çıkarken Jung'un belirttiği kolektif bilinçdışının kaynaklarından beslenirler.[426] Bu sayede rüya kişisel bilinçdışının tesiriyle oluşmuş bireysel öyküyü anlatma işinden sıyrılıp evrensel ve kadim olana doğru sınırlarını genişletir. Mitler rüyalarda olduğu gibi bilinçdışının somutlaşmış verileri olarak görüldükleri için, rüya inceleme metotlarıyla ele alınıp çözümlenebilir.[427] Bu çözümlemeyi mümkün kılan bir diğer özellik mit ve rüyaların meydana gelmesinde birincil düşünce süreçlerinin büyük payının olmasıdır.

Rüyalarda mitlerin yansıması Jung'un arketip dediği ilksel kalıplar sayesinde olur. Örneğin rüyada görülen su, mağara, bir canavar tarafından yutulma gibi imgeler anneye, mükemmel olana, Lacan'ın tabiriyle Gerçek'in kusursuzluğuna dönüşü simgeleyen mitik tasvirlerdir.

1.2.3.2.2. Masal-Rüya Benzerliği

Masal rüyayla benzerlik kurulabilecek diğer edebî anlatı örneğidir. Rüya ve masalda günlük yaşamın katı disiplini içinde göz ardı edilen ve bastırılan tüm duygu ve isteklerin şiirsel bir şekillendirmeyle canlandırıldığına tanık olunur. Masal ve rüya içerdiği zengin çağrışımlarla bilince yabancı başka bir mantığın ve bilincin harekete geçmesini sağlar.

Rüya yer değiştirme, yoğunlaştırma, ikincil düzeltme, temsil edilebilirlik işlemlerini kullanarak bilinçdışı malzemesini görselleştiren bir yapıdadır. Masal da rüyanın kullandığı tüm işleyiş düzeneklerini kullanmakla birlikte yine onun gibi kaynağını çocukluğa özgü gereçlerden alır.[428] Köken itibariyle hem masal hem rüya bireysel süreçlerdir. Ancak masalın bireysel kökenine inmek mümkün değildir. Masal,

---

[424] Mircea Eliade, *age.,* s.27.
[425] C. G. Jung, *4 Arketip,* s.134.
[426] M. Bilgin Saydam, *age.,* s.53.
[427] M. Bilgin Saydam, *age.,* s.285-286.
[428] Onur Cankoçak, "Masalda Büyüyen Kızlar: Sözlü Gelenek Masalları, Çocukluk ve Düşsellik", *Toplum ve Bilim Dergisi*, S.70, Güz 1996, s.216.

‘koruyucu sansür’ gereği, içeriğini toplumun kabul edeceği şekle dönüştürmek zorunda kalır. Bunu yapmayan masallar ise unutulmaya terk edilir.[429]

Freud hastalarının gördüğü rüyaları analiz ederken zorlandığı zamanlarda hastanın rüyasını yeniden anlatmasını ister. Bu anlatış ilkine göre daha eksiltili ya da vurgunun değiştiği bir anlatıştır. Bu devam ettikçe rüya metni de değişir. Freud’un rüya yorumlamada kullandığı bu teknik Cankoçak’a göre ‘diliçi çeviri’ faaliyetidir. Bu faaliyet masallar için de geçerli olabilir. Masal, gizli içeriğini açık anlatıya dönüştüren bir çeviri faaliyeti sonucu gerçekleşir.[430]

Masalların yapısı üzerine düşünüldüğünde her masalın başlangıç kısmında konuya ve masalın büyülü dünyasına girizgâh niteliği taşıyan tekerlemelere sahip olduğu görülür. Kafiyeli şiirsel bir söylemi olan tekerlemeler o kadar bilinçli yaşamdan farklı ve akıl dışıdır ki sözlerine dikkat edildiğinde mantıklı hiçbir çağrışım, hiçbir anlam ifade etmeden akıp giden öbeklerle karşılaşılır. Ancak masalın yapmaya çalıştığı da budur. Kişiyi, gerçeğin boğucu havasından söküp almak onu bilmediği uçsuz bucaksız diyarlara götürmek ister. Tekerleme masalın bu isteğine açılan bir kapı, gerçekle hayalin sınırında bir eşiktir. O eşikten geçilmeden masalın büyülü dünyasına girilemez. Tekerleme mantık dışı söylemiyle bilincin gürültülü dünyasının yanı başında beliren rengârenk bir kapıyı, bilinçdışının ve arzuların kapısını aralamaya çalışır. Rüya da bilinci azami düzeyde devre dışı bırakarak bilinçdışının sesinin duyulmasını sağlar. İki formda da büyülü dünyalar dinleyici ve rüya görenin önüne serilmiştir. Akılla gidilemeyen bir yolun başlangıcı olduğunu ispat eden tekerleme kalple, duyuyla bu farklı dünyaya bizi sevk etmeye çalışırken rüyanın yaptığından farklı davranmış olmaz.

Tekerleme masal içinde rüya atmosferi oluşturmak dışında başka bir işleve daha sahiptir. ‘Zaman-dışı bir zaman’ın kapıları tekerlemelerle aralanır. ‘Bir varmış, bir yokmuş’ yalınlığında zamanın uçuculuğunu ifade eden tekerlemeler, pek çok bakımdan zaman algısını parçalar. Tekerlemelerdeki; ‘ben anamın beşiğini tıngır mıngır sallar iken.’, ‘babam beşikte, annem eşikte’ gibi mantık dışı söylemler, soy

[429] Onur Cankoçak, *agm.*, s.217.
[430] Onur Cankoçak, *agm.*, s.218.

zinciriyle ifadesini bulan çizgisel zamanın yıkıldığının göstergesidir.[431] Zaman rüyada da tüm zamanların iç içe geçtiği, ileri geri sıçramaların olduğu bir unsurdur.

Rüya ve masalı birleştiren başka bir husus ikisinde de kişinin yalnızca seyirci oluşudur. Masal da dinleyicisinin muhayyilesini kışkırtarak ona bir şeyler gösterir. Uzun kış gecelerinde hoşça vakit geçirmek için anlatılan masalların bu anlamda rüyalardan farkı yok gibidir.

Masal ve rüyanın bir diğer yönü ferdiyetten sosyalleşmeye doğru açılan yapılarıdır. Rüya gören ve masal anlatan kişi başta anlatıyı bilen ve ona hükmeden tek kişidir. Ancak bunları dinleyicilere ilettiği ölçüde anlatılar sosyalleşerek kültür öğesi hâline gelir. Aynı rüyanın başka insanlar tarafından görülmesi ondaki malzemenin evrensel kültür öğesi durumuna gelmesini sağlar.[432]

Rüya ve masal doğaüstünü kullanma noktasında da birleşir. Olağandışılık her iki anlatının malzemelerinde sıklıkla görülür. İki anlatıda da yer alan her unsurun sembolik değeri vardır. Masalda yer alan hiçbir olay ya da kahraman düz anlamıyla bir hikâye gibi değerlendirilmez. Masalın taşıdığı mesaj içeriğindeki motif ve tiplerin çözümlenmesiyle anlaşılır. Örneğin *Binbir Gece Masalları*'nda ilk karısından gördüğü ihanet yüzünden her gün bir genç kızla evlenip ertesi sabah bu kızı öldüren Fars kralı Şehriyar, hırs ve nefretin sembolü olarak masalın çerçeve hikâyesinde yerini alır. Kralı anlattığı masallarla oyalayan ve her sabah en heyecanlı yerinde anlatmaya ara vermek suretiyle canını kurtaran Şehrazat ise sevginin, aklın ve cesaretin sembolüdür. Dinlediği masallar kralı o kadar etkiler ki sonunda iyi bir insan olur ve karısını öldürmek düşüncesinden vazgeçer; ya da sevgi, akıl ve cesaret, hırs ve nefreti tersine çevirmiştir. Rüyalar ise defalarca vurgulandığı gibi istisnai bazı durumlar dışında düz anlamlarıyla ele alınıp yorumlanmaması gereken gizemli bir dile sahip anlatılardır.

Rüya Freud'a göre bir isteğin doyurulması, Jung'a göre insanın içsel süreçlerini dengeleyen ve tekâmül ettiren bir öğreticidir. Rüyanın bu iki niteliği masalda da gözlemlenebilir. Masal sonunda iyilerin kazanmasını sağlayacak bir tertiple günlük yaşamın mutsuz insanını avutur, onu isteklerin gerçekleştiği bir dünyaya uyandırır. Yine, masalın başında kimse tarafından değeri bilinmeyen bir

[431] Onur Cankoçak, *agm.,* s.224.
[432] Erdem Sarıkaya, *age.,* s.125.

karakter anlatının sonunda kahramana dönüşürken onun kahramanlığından kimi zaman kötü karakterler de nasiplenerek iyiye dönüşür; dönüşmeyenlerin sonu ölüm veya cezalandırılmadır.

1.2.3.2.3. Bir Tür Olarak Fantastik ve Rüya Benzerliği

Sınırlarını en yetkin biçimde Todorov'un belirlediği fantastik; üç koşulun yerine gelmesi sonucu oluşan bir anlatı türüdür. Fantastiğin oluşması için öncelikle okuyucu bir metinde kişilerin yaşadığı dünyayı gerçek dünya olarak algıladığı için doğal açıklama ile doğaüstü açıklama arasında kararsızlık yaşamalıdır. Okurun yaşadığı kararsızlık anlatı kişisi tarafından da hissedilmeli, doğaüstünü yadırgadığı için ortaya çıkan kararsızlık metin boyunca varlığını korumalıdır. Son olarak okur bu kararsızlık karşısında bir tavır almak zorunda kalır. Okuyucu tüm alegorik ve şiirsel türden yorumlamaları reddedip metnin ortaya koyduğu gerçekliği kabul ettiğinde türün şartlarını yerine getirmiş olur.[433]

Nesnel dünyanın yanı başında ona koşut olarak varlık gösteren ve kendisini yadırgatan yeni bir olağandışı gerçeklik alanı açan fantastik, rüya ile benzerlik gösterir. Fantastik, fantezi dünyasının sıra dışı içerik ve kurgularıyla şekillenmesi bakımından rüyalar gibidir. Hem fantastik hem rüya, tabu olmuş sansürlenmiş tüm yasak içeriklerin rahatlıkla sergilendiği alanlardır. Cinsel ve sadistik taşkınlıklar fantastik bir metinde şeytana atfedildiği takdirde sansürden muaf olma ve kolaylıkla kabul edilmeyi mümkün kılar.[434]

Fantastik anlatı bireyi tüm olayların merkezine yerleştirir. Okurda dolaylı tatmin sağlayan bu uygulama, çoğu zaman kendi yaşamının kontrolünü dahi elde edememiş okur için bilinçdışı arzuya ulaşma ve doyumun eş anlamlısıdır. Çünkü birey Gerçek'in alanındaki her şeyin merkezinde olma ve her şeyle bütün olma mükemmelliğinden konuşmanın alanına girmesiyle birlikte uzaklaştırılmıştır. Gerçek'in kusursuz alanına ise ancak rüya ve fantezilerle yaklaşmak mümkündür. Rüyada her şey rüya görenin etrafında olup biter, herkes kişinin yaptığı şeyden

---

[433] Tzvetan Todorov, *Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım* (Çev. Nedret Öztokat), 2. Basım, Metis Yay., İstanbul 2012, s.39.

[434] Pelin Aslan Ayar, *Türkçe Edebiyatta Varla Yok Arası Bir Türk Fantastik Roman (1876-1960),* İletişim Yay., İstanbul 2015, s.45.

etkilenir. Bu yanılsama hem fantastikte hem de rüyada ortak olan psikolojik tatmin işlevini üstlenir.[435]

Fantastik anlatıda okurun esere bağlanmasında, 'inanmamanın askıya alınması' denen ve kurmaca eserlerin tamamı için geçerli olan bir gizli anlaşma söz konusudur. Sanat eserlerinden alınan hazzın ve kurmacadaki dünyanın sorgulanmadan kabul edilmesinin sebebi, ilk defa Coleridge'in bahsettiği bu gizli anlaşmadır. Esere fazlasıyla yoğunlaşan okur kendisi ile eser arasındaki sınırları kaybederek eserin gerçekliğinde kaybolur. Beraberinde 'eylemsizlik hâli'ni getiren bu süreçte okur, fantezi ve halüsinasyonlar sayesinde doyuma ulaşır. Okurun elde ettiği tatmin rüyalar sayesinde elde ettiği tatmin gibidir.[436] Fantastik anlatının okunma/işitilme ve rüyanın görülme süresi boyunca okur ve rüya görenin yaşadığı 'inanmamanın askıya alınması' durumu, söz konusu eylem noktalandığında bitmiş olur.

Edebiyatta 'inanmamanın askıya alınması' bir tür illüzyondur. Bu illüzyon devam ettiği müddetçe edebiyatın her söylediğine inanmaya devam ederiz. Holland'a göre Coleridge'in bu yaklaşımı, *"aslında edebî eserde 'dışarıda' olan şeyin, içimizde 'burada' ya da daha kesin bir ifadeyle gerçekleşmişmiş gibi hissedilmesidir".*[437] Holland bu noktada okurun edebiyat krallığına girebilmek için çocuklaşmak, küçük çocuklar gibi olmak gerektiğini belirtir. Ancak bu şekilde okur edebiyatın büyülü dünyasına girebilir.

Coleridge'in sözü edilen edebiyat yaklaşımı aynı zamanda rüyaların da ön şartıdır. Rüyanın gerçek olup olmadığı bilinmese de rüya görülürken ona inanmak noktasında hiçbir kuşku yaşamadan, rüyanın tüm arzuları gerçekleştirdiği olağanüstü senaryosuna büyük bir keyifle teslim olunur.

---

[435] Pelin Aslan Ayar, *age.,* s.48.
[436] Oğuz Cebeci, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı,* s.196-199.
[437] Norman N. Holland, *age.,* s.80.

1.2.3.2.4. Tekinsiz

'Evcil olmayan' şeklinde Türkçeye çevrilebilecek olan Almanca **unheimlich** kelimesi, Freud'un 1919'da yayımladığı 'Tekinsiz' makalesinde tekinsizle kastettiği şeyi karşılamak için kullanılmıştır.[438] Bu ifade Freud'un da belirttiği gibi defalarca sanat ve edebiyatta kullanılmış hatta en verimli kullanım sahası gerçek yaşamdan ziyade bu alanlar olmuştur.

Freud'un tekinsizle kastettiği; anlam verilemeyen, gerçekliğe bir gedik açarak gerçeküstü ya da güvenilmezin gerçekle burun buruna gelmesine neden olan bir şeyin ya da kimsenin, o topluluk üzerinde meydana getirdiği huzursuzluk, korku ve çekinme hâlidir. Tekinsizin hangi durumlarda ortaya çıktığı konusu ise psikanalizin ilgi alanıdır. Tekinsiz durumların tespitinde edebiyat eserlerinden güç alan Freud'a göre gizil iğdiş edilme/kastrasyon korkusunun yattığı her durum tekinsizdir. Gizil iğdiş edilme karmaşası en somut olarak görme organı olan gözün kaybedileceği endişesinde yaşanır. Freud, Hoffmann'ın *Kum Adam* öyküsünü iğdiş edilmeden kaynaklanan tekinsizliğe örnek olarak verir. Hikâyede, yataklarına zamanında gitmeyen çocukların yanına gelerek gözlerine bir avuç kum atan bu yüzden de gözlerin kanlar içinde dışarı fırlamasına neden olan korkunç ve hayalî bir kişiden bahsedilir. Öykünün başkişisi Nathaniel'in çocukken duyduğu ve görünüşe göre çocukları korkutup disiplin altına almak için uydurulmuş masallara benzeyen bu anlatı, kahramanın hayatı boyunca en büyük korkusuna dönüşür. Ayrıca kahraman küçükken babasını gizemli ve korkunç bir şekilde kaybetmiştir. Öykü boyunca Nathaniel'in gözlerini kaybetme endişesi, bu çocukluk masalı üzerinden varlığını devam ettirir. Öyle ki Kum Adam'ın varlığı Nathaniel'i yetişkin bir kişiyken de bırakmaz; onun ağır nevrotik krizler geçirmesine, uzun süre tedavi altında kalmasına neden olur. Ancak tam iyileştiğini düşündüğü sırada Kum Adam'ın ve ölmüş babasının olduğu halüsinasyonlar görüp yeniden kendini kaybederek yüksek bir binadan atlayıp hayatına son verir.[439]

---

[438] S. Freud, *Sanat ve Edebiyat*, s.325.
[439] S. Freud, *age.*, s.334, 336.

Freud, kahramanın çocukluktan yetişkinliğe kadar hayatının en büyük gizemini oluşturan bir masal kişisinin meydana getirdiği duyguda, tekinsiz bir şeyler olduğunu vurgulayarak buradaki tekinsizin bizzat insanın gözlerinin çıkarılacağı endişesine bağlı olduğunu belirtir.[440] Tekinsiz bu öyküde başından beri kahramanı huzursuz eden gözün kaybedilmesidir. Ancak mesele gözle ilgili olmaktan çok ötedir. Freud, gözün en kıymetli organ olarak algılanması sebebiyle, onu Oidipus karmaşasında çocuğun iğdiş edilme korkusuna kapılması durumuyla ilişkilendirir. Bu yüzden öyküdeki korku ve tekinsiz durum daha derinlere inmekte, ölmüş babayla olan ilişkiler Freud'a göre bu korkunun esas sebebi olmaktadır.

Freud'a göre bir metni tekinsiz yapan nedenlerden biri de çift temasıdır. Otto Rank'in kapsamlı şekilde ele aldığı bu tema, kişinin aynadaki yansıması veya gölgesiyle, çoğunlukla zıt karakterde ikiziyle karşılaşması durumudur. Anlatıda kahramanı ve okuru yadırgatan bu karşılaşma kahramanı huzursuz eden, onun rahatsız edici bu durumdan ancak intihar ederek kurtulabildiği şeytani bir karşılaşmadır. Bir bakıma bilinçdışının bastırılmış tarafıyla yüzleşmek anlamına gelen çift teması, Rank'e göre birkaç şekilde sağlanabilir ki bunlardan biri, temelleri Narkissos mitine kadar uzanan, kişinin kendisine yönelik narsisistik aşkıdır. Kişinin eş benliği onda genelde korku ve nefret uyandırırken bu durumda bireye saplantılı aşk duygusu hâkim olur. Bunun edebî esere en başarılı uyarlaması Rank'e göre Oscar Wilde'ın *Dorian Gray'in Portresi* isimli romanıdır.[441] Romanda kendi tablosunu yaptırdıktan sonra uzun zaman kendi güzelliğini bu resim aracılığıyla seyreden Dorian Gray'de, yaşlanma ve ölüm korkusu baş gösterir. Kendisine duyduğu narsisistik aşkı bu tabloyla birlikte gittikçe artan kahramanın şaşırtıcı biçimde yaşlanma ve yorgunluğa dair hiçbir emare yüzüne yansımazken tablo zamanla yaşlılık belirtilerinin açıkça görülebileceği bir hâl almaya başlar. Eş benliğe maruz kalan tüm anlatı kahramanları karşı cinse karşı cinsellikten öteye gidemeyen yavan ve yüzeysel ilişkiler içindedirler.[442] Dorian Gray de diğer karakterlerde olan bu özelliği paylaşır, kendisine çok fazla odaklandığı için

[440] S. Freud, *age.*, s.336.
[441] Otto Rank, *Eş benlik Bir Psikanaliz Çalışması*, (Çev. Gökçe Metin), Birinci Basım, Pinhan Yay., İstanbul 2016, s.117.
[442] Otto Rank, *age.*, s.118.

sevgisiz bir hayata mahkûm olduğunu anlayan karakter, tabloyu imha etmek için onu bıçakladığında aslında kendisini öldürmüş olur.

Korkulan eş benlik, çift temasının görüldüğü eserlerin tamamında sevgiyi engeller; bu yüzden kişinin içinden bir türlü çıkamadığı tedirgin edici bir yalnızlık ve nereye giderse gitsin soluğunu ensesinde hissettirecek kadar yakın bir takiple kahramana yaşam hakkı bırakmaz. Eş benlikte paranoyak bir takip de söz konusudur. Bir örneğini Jean Baudrillard'ın detaylı şekilde incelediği *Praglı Öğrenci*'de[443] görebileceğimiz takip eden alt benlik, Otto Rank'e göre sıklıkla baba ya da onun yerine geçen öğretmen, erkek kardeş gibi bir temsilcidir.[444] Eş benliğe maruz kalan karakterlerde şeytanla anlaşma söz konusudur. Bunlar, ya kendi şeytani benzerleri tarafından takip edilmekle ya da geçmişte yapılmış şeytani bir hareketin günahının alt benliğe yüklenmesiyle kötücül olanla bağlantı içindedirler.[445] Şeytanla yapılan böyle bir anlaşmadan ancak eş benliğin katliyle kurtulmak mümkün olabilir ki bu da kahramanın intiharı demektir. Kahraman her yerde karşılaştığı kendisi yüzünden davranışlarının büyük ölçüde kısıtlandığını hisseder. Rank'e göre kahramanı rahat bırakmayan eş benlik, onun silinemeyecek olan geçmişinin bir parçasının alegorik bir ifadesi olarak da görülebilir. Geçmişteki bu bağlantı öyle kuvvetlenir ki kahraman onu kendi benzeri olarak karşısında bulur.[446] Kişiyi rahat bırakmayan eş benlik etrafında oluşturulmuş metinler şeytani öğeler taşıdıkları, hem okuru hem de anlatı karakterlerini tedirgin ettiklerinden tekinsizdirler.

Freud'a göre bir metnin tekinsiz olmasının nedenlerinden bir diğeri de metin içindeki herhangi bir öğenin sürekli tekrar etmesidir. Örneğin, eser boyunca pek çok defa karşılaşılan 12 sayısı, metni gittikçe tekinsizleştirerek dikkati kendi üstüne çeker. Tekinsizlik bazen bir anlatı kişisinin her dilediğine sahip olması şeklinde de görülebilir. Burada tedirgin olan, bu kişinin etrafındaki diğer anlatı kişileridir. Freud'un örnek verdiği Schiller'in şiiri *Polycrates'in Yüzüğü*'nde her istediği şeyin hemen gerçekleşmesi her kaygısının hemen silinmesi sebebiyle Polycrates etrafındakilere tekinsiz gelmeye başlar; arkadaşı bile dehşete kapılarak ondan

[443] Jean Baudrillard, *Tüketim Toplumu* (Çev. Hazal Deliçaylı-Ferda Keskin), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2016, ss.245-257.
[444] Otto Rank, *age.*, s.123.
[445] Otto Rank, *age.*, s.125.
[446] Otto Rank, *age.*, s.131.

uzaklaşır.[447] Çünkü bir kimsenin her şekilde mutlu olmasının ve her istediğine sahip olmasının bir örneği yoktur. Yine, 'kem göz' korkusu, bir kişinin sahip olunan bir nesneye kıskançlıktan dolayı zarar verebileceği endişesi anlatıda kötücül güçler tarafından destek bulup metni tekinsizleştirebilir. Perili evler, ölülerin geri gelmesi, hayaletli nesne ya da mekânlar, temelinde ölünün yaşayanlara beslediği düşmanlığı, onun yaşayanları kendi dünyasına çekme isteği gibi ilksel inancın izlerini barındıran tekinsizlik örnekleridir.[448]

Tekinsizlik anlatıda yer alan kesik baş, kopuk beden uzuvları, kendiliğinden hareket eden eller, ayaklar şeklinde görüldüğünde metne hâkim olan, iğdiş edilme tehdidinin gerçekleşmesi olasılığının kişiyi rahatsız edici etkisidir.[449] Tekinsizin sıradan bir anlatıyı bürüdüğü şekil, onun bastırmaya uğramış ancak baskıdan kurtulduğunda yerinden fırlamış gibi bir etki uyandıran gizli bir tanık olduğunu göstermektedir.[450]

Fantastik metinlerin okuru etkileme kudreti onlardaki tekinsiz öğelerin gücünden ileri gelmektedir. Bizde de son örneğini *Muhayyelat*'ta gördüğümüz olağan ile olağandışının iç içe geçtiği cinli perili hikâyeler, fantastiğin tekinsizle birleşerek rüya atmosferi oluşturduğu anlatılardır. Nitekim bastırılanın geri dönüşü rüyalarda ve fantastikte bu şekilde imgeler aracılığıyla ifadesini bulur. Ancak fantastikteki tekinsiz yalnız bilinçdışına bastırılanın yansıması olarak görülmemeli, yine rüyalarda olduğu gibi arzuların gerçekleştiriminin yolunu açtığı gözden kaçırılmamalıdır. Uç arzuların metin içinde geçici tatminini sağlamakla tekinsiz öğeler, örneğin gotik romanda olduğu gibi arzuları nötrleştirip bireyin kamusal düzene uyum sağlamasını kolaylaştırır.[451]

---

[447] S. Freud, *age.*, s.345.
[448] S. Freud, *age.*, s.349.
[449] S. Freud, *age.*, s.350.
[450] S. Freud, *age.*, s.352.
[451] Pelin Aslan Ayar, *age.*, s.51.

1.2.3.3. Rüyanın Bir Teknik Olarak Kurmacada Yer Alma Biçimleri

Rüya sanat ve edebiyatı pek çok bakımdan etkilemiş bir fenomendir. İlk insandan bu yana var olan tahkiye ihtiyacının belki de ilk anlatılar olan rüyalarla başladığını söylemek aşırı bir yorum olarak sayılmaz. Rüyayı 'gören' kendisine gösterilen imge ve resimlere maruz kalan kişi, uyandığında rüyalarını başkalarına anlatarak tahkiyeden yararlanmış olur. Sanat rüyaların bir taklididir. Uyanıkken de rüya görmek isteyen sanatçı rüyanın her aşamasını çözümlemek suretiyle eserlerinde bu büyülü atmosferi meydana getirebilir.

Edebî metinlerde olduğu gibi rüya da çeşitli kurgular üzerine inşa edilmiştir. Otobiyografik kurgular olan rüyalar, rüya görenin hayatının hikâyesi olduğundan onun aile temalarına, etnik ve kültürel kimliğine bağlıdır. Bu anlamda rüyaların psikososyal depo ve depocular olduğunu, içinde yaşadığımız toplumsal bağlamı içselleştirdiğini düşünmek gerekir.[452] Rüya kurgularının bazıları arketiplerde olduğu gibi ortak hikâyeler olarak herkeste görülür. Bunlardan en bilineni Rank'ın 'aile romansı' adını verdiği kurgudur. Bu kurguya göre kişi, kendisinin şimdiki anne babası tarafından evlatlık alınmış bir çocuk olduğunu gerçek ailesinin çok daha varlıklı, güçlü kimseler olduğunu bu gerçeğin de sonra açığa çıkacağını kurgular. Bu kurgu, ebeveynin ölümünü kendisine bile itiraf edemeden bilinçdışı olarak arzulayan nevrotik kişilerin rüyalarına yansıyabilir. 'Aile romansı' sanatçıların ve kahraman figürlerinin oluşumunda önemli bir rol oynar. Nitekim toplum içinde özel bir konuma sahip bu kişilerin hayatlarına bakıldığında büyük bir kısmının aile ilişkilerinin sorunlu olduğu gerçeğiyle karşılaşılır. Sanatçı sorunlu aile yapısını rüyalarındaki 'aile romansı' kurgusuyla birleştirerek eserlerinde anne babası küçük yaşta ölmüş ya da vahşi hayvanlar tarafından büyütülmüş kahramanlar oluşturur. Kurgu o kadar yaygındır ki mitlerde ve masallarda yansımaları görülebilir. Örneğin fakir ve güçsüz bir ailede büyüyen kahramanın daha sonra aslında yıllardır aranan 'kayıp prens' olduğuna ilişkin kalıp anlatılara masallarda sıkça karşılaşılır.[453]

---

[452] Otto M. Rheinschmiedt, *The Fictions of Dreams: Dreams, Literature and Writing,* Karnac Books, Great Britain 2017, s.47.
[453] Oğuz Cebeci, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı,* s.130-131.

Kurmacada rüya alt anlatı olarak yer alabildiği gibi çeşitli tekniklerle metnin dokusuna işlemiş şekilde de kullanılabilir. Bu tekniklerden biri olan psiko-anlatı tekniği, kahramanın arzu ve özlemlerini, bastırılmış düşüncelerini, dolayısıyla bilinçdışı işleyişi metne başarılı şekilde anlatan bir yoldur. Bu teknikte yazar, karakterlerinin iç dünyalarını derinlemesine anlatarak onların içine bakmamızı sağlar. Kurmacada psiko-anlatıdan kaçınan anlatıcı, çok fazla öne çıkıp kendi mizacını ortaya fazlasıyla koyduğunda, karakterlerinin ruhlarını ortaya koymaktan ve derinliği olan karakterler oluşturmaktan o kadar uzaklaşmış demektir.[454] Psiko-anlatıda zaman kullanımı bilinçdışı süreçlerin ve rüyanın zaman kullanımıyla benzerlik gösterir. Bu anlatı türünde zaman sıkıştırılmış hâlde zamanlararası esnek geçişlerle sağlanır, bir âna sabitlenmek yoktur.

Psiko-anlatı, yalnızca kahramanın bilinçli düşüncelerini anlatmak için bir ifade aracı değildir. Aynı zamanda onun söze dökemediği müphem ruhsal yaşantısının aktarılmasını da sağlar. Bu bakımdan psiko-anlatının diğer anlatı türlerine göre üstün tarafları vardır.[455] İçsel gerçekliğin anlatıldığı bu kısımlar hiçbir zaman dışsal gerçeklikten bağımsız değillerdir. Rüya ve gündüz düşleri de dış algıyla harmanlanmış biçimde psiko-anlatıda ifade edilebilir. Kurmacada rüyanın üçüncü şahısla anlatılması onun monolog tekniğiyle anlatılmasında yaşanacak zorluktan kaynaklanır. Çünkü kişinin hâlâ devam eden bir olayı bir başkasına hikâye etmesi ne kadar zorsa rüya gören de henüz rüya devam ederken rüyasını anlatamaz.[456]

Bahsedilen anlatım tekniği dışında anlatımlı ve alıntılı monolog gibi diğer monolog teknikleriyle bilincin çeşitli sunumlarını vermek de mümkündür. Ancak bu teknikler bilinçdışı işleyiş yerine daha çok bilinçlilik hâlinin karakterlerdeki durumunu bildirmeye yardımcıdırlar. Psiko-anlatı ise muğlaklığı ve fazlaca isim ve sıfat içeren yapısıyla bilinçdışının alanını sunan bir monolog türüdür. Yine de bahsedilen anlatı tekniklerini kurmaca içinde birbirlerinden ayırabilmek her zaman kolay değildir.

Rüyanın örtük içeriğine ulaşabilmek için görünen içerikteki sapmaları, anlamın yoğunlaşma ve değişme bölgelerini saptayıp analiz etmek gerekir. Çünkü

---

[454] Dorrit Cohn, *Şeffaf Zihinler Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu* (Çev. Ferit Burak Aydar), 1. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2008, s.37.
[455] Dorrit Cohn, *age.*, s.58.
[456] Dorrit Cohn, *age.*, s.67.

örneğin anlatıdaki yer değiştirme durumu, metnin korku ve arzuyu dolduran daha derin fantezi düzeyleriyle olan ilişkimizi zayıflatır, psişik enerji ise maddeden alınarak dile kontrollü biçimde yönlendirilmiş olur.[457] Derin anlamla olan ilişkiyi gizlediği ve yoğunluğu nispeten azalttığı düşünen dilsel yer değiştirme, yoğun anlamı başarıyla aktarabilme özelliğine sahiptir. Edebiyat eleştirisi de bu mantıkla söylenmeyenin neler olduğunu bulabilmek adına sapma ve yoğunlaşmalara, tekrar edilen kelimelere, dil sürçmeleri, kekelemeler, atlanan kelimeler gibi pek çok dilsel unsura dikkat etmek suretiyle hedefine ulaşabilir. Yani yalnızca metnin söyledikleriyle değil, neyi nasıl söylediğiyle ilgilenmek kurmacanın altmetnine ulaşılmasını sağlar. Norman Holland, dildeki yer değiştirmelere yalnız kelime düzeyinde değil harf düzeyinde de dikkat edilmesinin gerekli olduğuna dair örnekler verir. Mehmet Kaplan'ın da metin tahlil metodlarından olan bu yöntem, sesin oluşturduğu ahenk ve diğer seslerle girdiği etkileşim sonucu bilinçdışının harekete geçmesi esasına dayanır. Bu sebeple özellikle bir şiirden değiştirilen bir parça yalnızca bir ses, bir harf değildir. Değişmeyle beraber, verilmek istenen ya da bilinçdışı olarak aktarılmış olan anlam da kaybolur, değişir.[458]

Rüyanın imgelerden örülü bir dil kullanması, imgelere duygusal yatırım yapılmasının sağlanması kurmacada sözcükler aracılığıyla kullanılabilen bir yöntemdir. Çağrışımlarla, anı izleriyle aynı rüya imgeleri gibi okurun ve yazarın bilinçdışını harekete geçiren sözcüklerin gizil içerikleri bu şekilde açığa çıkarılır. Gizil içeriğe ulaşmak için ise rüya-şiir arasında bağ kuran Ella Freeman Sharpe'ın önerdiği şey, şiirde yaygın olarak kullanılan söz sanatlarından yararlanmaktır. Bizde teşbihe denk gelen simile, metafor, metonimi ve metoniminin alt unsurlarından nesneler arasındaki parça-bütün ilişkisiyle kurulan sinekdoki, paralellik-anti tez kurma ve tekrar gibi teknikler hem rüyanın hem kurmacanın bilinmeyeni gizleme yöntemleridir.[459]

Metnin gizil içeriğine erişebilmek, metni rüya çözümler gibi ele almakla mümkün olur. Çünkü bilinçdışının etkilerini yoğun şekilde baskılamamış eserler daima söylediklerinden daha fazlasını kasteder. Bu yüzden titiz bir çözümleme sayesinde metnin yoğunlaşma ve yer değiştirme gibi araçlarla örtülmüş esas öyküsü

[457] Norman N. Holland, *age.,* s.135.
[458] Norman N. Holland, *age.,* s.143-144.
[459] Oğuz Cebeci, *age.,* s.319-320.

ve olay örgüsü bulunmuş olur.[460] Bununla birlikte söylenenin, gizlenen düşünce üzerinde perde vazifesi gördüğü böyle eserler, kurmacaya rüya mantığını taşımış metinlerdir.

Tekinsizde ve travmatik rüyalarda gördüğümüz tekrar, kurmacada teknik bir unsur olarak geçmişe çift taraflı dönüşü de sağlar. Bu dönüşler hem geçmişe, köklere doğru bir dönüş hem de bastırılanın geri dönüşü olarak istenmeyen bilinçdışı süreçlerin açığa çıkması şeklinde bir dönüştür.[461] Tekrarın edebiyatta, mecazlar, kafiye, aliterasyon gibi teknik unsurlarla sağlanmasıyla okur bilinç ve bilinçdışı arasında bağlantı kurar, gelecekle ilgili yordamaları geçmiş ve şimdi arasında bağ kurmaya yarayan bu teknik unsurlar sayesinde gerçekleştirir. Zaman bu tekrarlar sayesinde metinde bütün olarak algılanır.[462] *Vatan Yahut Silistre*'de bir laytmotif hâlinde devam eden 'kıyamet mi kopar?' nakaratı tekrarın büyüleyici etkisinin bir ispatı niteliğindedir. Bu sözle geçmişte kendisiyle aynı durumu yaşamış olanlarla bağ kuran karakter, geleceği de kendisi ve diğer karakterlerin gözleri önünde, bu sözün inandırıcılığı ve gücüyle inşa etmiş olur.

Rüyasından uyanan insan ilk anda dünyanın gerçeğini yadırgarken bu düzene alıştıktan sonra rüyasını yadırgamaya başlar. Yadırgatıcılık rüyanın değişmez özelliğidir. Ondaki yadırgatıcı etki görsel sanatlara ve edebiyata aktarılarak bir rüya atmosferi oluşturulabilir. Sinema sanatında sıklıkla uygulanan bu yöntemin araçlarından biri sudur. Tarkovski'nin filmlerinde sürekli kullandığı bu imge, aynayla kıyaslandığında gerçeğin daha fazla yansıdığı bir yüzey işlevi görür. Ayna, sınırları ve yüzeyi fazla belirli bir nesne olduğu için rüya nesnesi olarak yadırgatıcılıktan uzaktır. Oysa Bachelard'a göre su, yansıyan imgenin yadırgatıcı bir hâl alması sebebiyle de aynadan daha fazla rüya nesnesi olmaya adaydır. Su, görüntüyü yadırgatıcı hâle getirdiğinde onu algıda daha az yadırgatıcı kılar. Bu mantık rüyanın da gerçeği çarpıtıp yadırgatıcı hâle sokarak ondaki gerçekliği sonradan daha az yadırgadığımız gerçeğine benzer.[463] Suyun meydana getirdiği rüya etkisi edebiyatta ve özellikle şiirde arketiplerin yansımasına, rüya etkisinin oluşmasına neden olur.

---

[460] Peter Brooks, *age.*, s.274.
[461] Peter Brooks, *age.*, s.100.
[462] Peter Brooks, *age.*, s.99.
[463] Thorsten Botz-Bornstein, *Filmler ve Rüyalar* (Çev. Cem Soydemir), 3. Basım, Metis Yay., İstanbul 2017, s.31.

Kurmacada yadırgatıcılığı yakalamanın bir diğer yolu yinelemedir. Yineleme zamanın akışını durduran, bir anlamda insana ölümlü olduğunu unutturmaya çalışan dilsel bir araçken aynı zamanda metinsel yadırgatıcılığın müsebbibi de olabilir. Bergson'un vurguladığı, bir sözcüğün yeteri kadar tekrar edilmesinden sonra o sözcüğün anlamsız ve yadırgatıcı gelmesi durumu, sözcüğün anlamdan sıyrılıp olguya dönüşmesi sayesinde olur.[464] Sözcük böylece tüm simgesel anlamlarından uzaklaşır, en başta ne ise o hâle geri döner. Bunun yanında rüya esnasında olaylar, normalde olduğundan çok daha çabuk meydana gelir ve biter. Kurmaca rüyanın olayları birdenbire gerçekleştiren çabukluğunu taklit etmek suretiyle rüya-metin oluşturma yolunda mesafe katedebilir. Bu, önceki olayların sonrakileri yeterince hazırlamadığı, gerçekte kişiler ve durumlar üzerinde açık bir izin kalmadığı kurgularla sağlanabilir.[465]

Rüya en küçük meseleyi bile büyüteçle görmemize neden olan tüm ayrıntıları mikroskop altında inceler gibi gösteren bir gizemdir. Minör edebiyatın kurmaca sayesinde gerçekleştirdiği de budur. Bir olayın içindeki küçük bir ayrıntı, kalabalıklar içindeki bir kişinin bir davranışı çok önemli hâle gelebilir. Minör edebiyatta tüm küçük ayrıntılar başlı başına bir öykü oluşturacak kadar büyütülür. Sıradan bir meselenin bile çok önemli bir olay olarak gösterildiği bu tarz metinler, kurguları itibariyle okurda rüya etkisi uyandırırlar.

Rüya yorumunda bağlam rüyanın tamamının anlaşılması için gerekli olsa da hem Freud, hem de Jung analizlerinde rüyadaki belirgin imgenin çözümlenmesine yoğunlaşmışlardır. Bu çerçevede kurmaca metinde bir imge üzerine yoğunlaşma diğer imgeleri geçici olarak göz ardı etme metnin örtük içeriğini bulabilmek amacıyla gereklidir. Ancak seçilen imge veya sembol belirtildiği gibi metafor ve metonimik değere sahip olmalı, bu nesne/imge üzerinde anlam yoğunlaşmasının varlığı sezilmiş olmalıdır. Örneğin kurmacada yer alan perili ev, varlığıyla tekinsizi metne soktuğundan anlatının rüya atmosferine girmesine neden olur. Ancak bunun yanında perili ev imgesi üzerinde yoğunlaşma ve yer değiştirmenin gerçekleşmiş olması onu metnin sembolik gösterenine dönüştürmüş ve aynı rüya imgesinde olduğu gibi çok katmanlı bir yapıya büründürmüştür. İmgenin kendi anlamı başka bir anlamla yer

[464] Thorsten Botz-Bornstein, *age.,* s.39.
[465] Thorsten Botz-Bornstein, *age.,* s.105.

değiştirmiş ve pek çok anlam perili ev imgesi üzerinde yoğunlaşarak tekinsiz bir duygunun oluşmasına neden olmuştur. Bu, aynı zamanda metinde perili ev nesnesinin toplumda nasıl algılandığı, nasıl bir vazife gördüğüyle de ilişkili olarak derinleşebilen bir anlam yığılmasıdır. Örneğin 'perili ev', Zizek'in bahsettiği 'karanlık ev' fantazisinde vurguladığı gibi erkeklerin en karanlık arzularını, çarpık anılarını yansıtabilecekleri[466] mekân olarak iş gören bir yer olabilir. Perili evin derin anlamı ancak bağlamıyla birlikte ele alındıktan sonra kendi anlatısının altmetnini okumamıza izin verebilir.

1.2.3.4. Türk Edebiyatındaki İlk Rüya-Metinler

Her rüya anlatısı üç gerçeklikten oluşan bir süreç sonunda ortaya çıkar. İlki rüyanın görüldüğü gerçekliktir. Bu, okurun kurmaca bir eserle karşılaşma ânında olduğu gibi kendi zaman ve mekân algısı içinde, kendi kurallarının geçerli olduğu sorgulanmaz bir alana denk gelir. İkincisi rüyanın dışında var olan gerçekliktir ki bu aşama, rüya imgelerini ve kurgusunu besleyip şekillendirmesi açısından önemlidir. Üçüncüsü ise rüyanın dış gerçeklikle buluştuğu, kişinin uyanıp rüyanın sona erdiği rüyasını anımsamaya ve anlatmaya kalktığı anki gerçekliktir. Uyanık bilincin bilinçdışı süreçler üzerindeki bozucu etkisi hiçbir zaman görülen rüyanın anlatılan rüyayla aynı olmasına müsaade etmez. Rüyasını tüm ayrıntılarıyla hatırlayan birinde bile anlatı rüyayı bozar, çarpıtır. Dolayısıyla anlatılan her rüya yeniden inşa edilen tasarlanan rüyadır. Bu açıdan bakıldığında yazıya aktarılsın aktarılmasın gece görülen rüyanın gündüz anlatılan her şekli biraz kurmacadır. Görülen rüyanın yazıya aktarıldığı bu tarz kurmacalar, edebiyatımızda özellikle tasavvuf öğretisinin bir parçası olarak yer almıştır. Çünkü tasavvuf geleneği sadık rüyaları içsel yolculuğuna başlayıp nefsini arındırmaya çalışan kişinin içinde bulunduğu nefs mertebesiyle ilişkilendirir. Nefsin; emmare, levvame, mülhime, mutmainne, razıyye, marzıyye, kâmile şeklinde isimlendirilen her aşamasında görülebilecek rüyalar genel olarak bellidir. Bu nedenle kişi, rüyasını anlatarak bulunduğu aşamayı ve nasıl bir eğitim sürecinden geçmesi gerektiğini yetkili birinden öğrenebilir.[467] Türk edebiyatında böyle bir mantık gereği

[466] Slavoj Zizek, *Yamuk Bakmak Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş,* s.23.
[467] N. Ahmet Özalp, *Asiye Hatun Rüya Mektupları*, Büyüyen Ay Yay., 1. Baskı, İstanbul 2018, s.13.

yazılmış rüya metinleri bulunmaktadır. Klasik edebiyatımızda ayrı bir tür olarak kabul görmüş bu tarz rüya metinlerine 'vâkıa-nâme' denmektedir. Mektup şeklinde kaleme alınmış bu eserlerden ilki III. Murad'a ait olduğu iddia edilen ve daha onun sağlığındayken kitaplaştırılan *Kitabü'l Menâmât*[468] adlı eserdir. Eser, III. Murad'ın Şeyh Şüca Dede'ye intisap etmesinden sonra, gördüğü rüyaları ve yaşadığı mistik deneyimleri anlattığı 1858 adet mektuptan oluşur.[469] *Kitabü'l Menâmât*, rüya ve mistik deneyimlerin ifade edildiği mektuplardan oluşmasının yanında Sultan Murad'ın bulunduğu konum itibariyle, veli olmakla cihana hükmeden bir padişah olmak arasındaki büyük tezata da işaret eden zengin bir içeriğe sahiptir.

Bu sahadaki diğer eser 17. yüzyıl Üsküp'ünde yaşamış Halvetiyye tarikatına mensup, Asiye Hatun isminde bir kadına ait olan mektupların birleşmesinden oluşmuştur. Mektuplar ve gelen cevaplar, Asiye Hatun'un ölümünden sonra çekmecesinden alınarak kimliği belirsiz bir kişi tarafından bir deftere aynen kaydedilmek suretiyle yok olmaktan korunmuştur. Asiye Hatun'un mektupları ilk olarak Nergisî'nin *Kanunü'r-Reşad* mesnevisinin yer aldığı bir kitabın ikinci bölümü şeklinde düzenlenmiş, baş kısmına da bir paragraflık kısa bir giriş yazısı eklenmiştir.[470] Cemal Kafadar'ın Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde Osmanlı tarihi üzerine yaptığı araştırmalar sırasında tesadüfen bulduğu bu eser, ilk defa onun tarafından 1994'te yayımlanmıştır. Eser, kırkı aşkın mektupla beş gönderimden oluşur. Mektupları yönlendiren esas, Asiye Hatun'un Halvetî öğretisine göre devam ettiği zikirlerdir. Buradan yola çıkan Ahmet Özalp bazı zikirlere ait kayıtların bulunmaması dolayısıyla mektupların bir kısmının kaybolmuş olabileceği yorumunda bulunur.[471]

Marie Luise Bremer'in *Memoiren des Derwischs Aşçi Dede Ibrahim*, yani *Derviş Aşçı Dede İbrahim'in Anıları*[472] isimli çalışması da Derviş İbrahim Dede isimli bir mutasavvıfın rüyalarını içeren bir metindir. Eser, Asiye Hatun'un mektupları gibi mistik yönü ağır basan bir çalışma olmanın ötesinde, 19. yy. Osmanlı'sında yaşamış

---

[468] Özgen Felek, *Kitabü'l Menâmât- Sultan III. Murad'ın Rüya Mektupları*, I. Basım, Tarih Vakfı Yurt Yay., Ankara 2014.
[469] N. Ahmet Özalp, *Asiye Hatun Rüya Mektupları,* s.12.
[470] N. Ahmet Özalp, *age.*, s.11.
[471] N. Ahmet Özalp, *age.*, s.10.
[472] Eser Türkçe olarak da basılmıştır. Bk. Aşçı İbrahim Dede, *Aşçı Dede'nin Hatıraları, Çok Yönlü Bir Sûfinin Gözüyle Son Dönem Osmanlı Hayatı,* (Haz. Mustafa Koç-Eyüp Tanrıverdi), Kitabevi Yay., İstanbul 2006.

bir kişinin kendisine ve devrine yönelik yorumlarının ve rüya anlatımlarının olduğu sıra dışı bir yaşam öyküsüdür.[473]

Hikâye veya romanda bir kahramanın gördüğü düş şeklinde karşımıza çıkan rüya anlatımları Klasik edebiyatımıza 'hâb-nâme' ve 'vâkıa-nâme' şeklinde ayrı bir tür olarak yansıyarak iki farklı amaca hizmet ederler. Yukarıda bazı örneklerine değindiğimiz vâkıa-nâme biçimindeki eserler dinî-tasavvufî bir nitelik taşıyarak seyrüsülûktaki müridin rüyaları ve bunların şeyhi tarafından yorumlanmasını içerir. Hâb-nâmeler ise siyasi içerikli de olabilen eleştirel metinlerdir. Hâb-nâme edebiyatımızın çok özel bir türüdür. Bu tür, doğrudan söylendiği takdirde hem müellife hem de esere tamiri mümkün olmayacak şekilde zarar vermesi söz konusu olan düşünceleri, 'rüyada görmüş olma' kisvesi altında kolaylıkla anlatmaya imkân verir. Bozulan devlet yönetiminin, kayırmacılığın eleştirisinin yapıldığı kişisel hırs ve beklentilerin yansıdığı bu rüya metinler, yazarının eleştirel yorumlarını içerir, bu metinlerden bazıları ise fantastik bir yapı arz ederler.

Hâb-nâmeler, rüyaların 'bir isteğin doyurulması' olarak görüldüğü Freudcu anlayışın göstergeleri sayılabilir. Öyle ki her müellif rüya sığınağı sayesinde hem geleceğe dair tahmin hem hâle dair yorum ve öneriyi bir üst düzey devlet görevlisine ya da çoğu zaman padişaha tüm samimiyetiyle sunabilir. Bizde en önemli hâb-nâmeler Veysî ve Haşmet'in eserleridir. Bunlardan Veysî'nin eseri olan *Hâb-nâme-i Veysî* 17. yüzyılda Sultan I. Ahmed'e sunulmuştur. Veysî eserinde devrindeki siyasi ve sosyal gidişata dair eleştirilerini padişaha anlatır:

"*Veysî rûyâsında İskender-i Zülkarneyn'i görür. Sultan Ahmed de yanında vezirleri, ağaları, çavuşları olduğu hâlde gelir. Sohbet esnasında sultan Celâlîlerden yakınır, İskender de peygamberler zamanında bile böyle bozukluklar bulunduğunu söyler. Sonunda, İskender Veysî'den bu konuşulanları kaleme almasını isterken horozlar öter ve şair uyanır. Bu rûyâda Veysî'nin tek düşüncesi sultanını teselli etmektir*".[474]

[473] Annemarie Schimmel, *age.*, s.31.
[474] M. Kayahan Özgül, *age.*, s.12-13.

Hâb-nâme-i Veysî, bilim adamlarının da dikkatini çekmiş, Doğuyla ilgili çalışmaların Avrupa'da başlamasından sonra 1811'de Almancaya çevrilerek yayımlanmıştır.[475]

Veysî'nin açtığı yoldan daha sonra devam eden yazarlar da rüyayı benzer amaçlarla kullanmaya devam etmişlerdir. Osmanlı'da devlet içindeki bozulma ve huzursuzlukların arttığı bir döneme denk gelen bu rüya metinler, başlarda bozulmalardan habersiz olan padişahı durumdan haberdar etmek, ona nasihatlerle yardım etmek amaçlarını güder. Tanzimat'a kadar yazılmış hâb-nâmeler, Kayahan Özgül'e göre geçmişe hasret duymakla birlikte devletin içinde bulunduğu çöküntüden kurtulacağına dair kuvvetli inançları devam eden ve daima padişahın tarafını tutan bir muhtevaya sahiptirler. Ancak Tanzimat'tan sonraki hâb-nâmelerde, devletin düzeleceğine olan inanç gittikçe zayıfladığından sözü edilen özelliklerde büyük değişiklikler görülür. Devlet yönetiminin bozulması, toplumda baş gösteren bozulma ve ahlaksızlık, eğitim ve hukuktaki istikrarsızlık ve belirsizlik gibi tüm sosyal ve siyasi sorunların tek suçlusu sultandır.[476] Buna bağlı olarak II. Abdülhamit devrinde padişaha ve devlet yönetimine muhalif seslerin sayısındaki fazlalık hâb-nâmelerin niceliğini de etkilemiştir. Bu devirde II. Abdülhamit yönetimiyle uzlaşamayıp yurt dışına kaçan bazı isimler, yazdıkları hâb-nâmelerle padişahı ve onun döneminde yapılan işleri yererken padişah da sık sık yargılanır. Padişahı hesaba çekme amacı taşıyan bu metinler, aynı zamanda yeni ilan edilmiş meşruti yönetimin benimsenmesi için eski idarenin kötülenmesi gerektiği gibi bir inancın izlerini de taşırlar.[477]

Olacaklardan çekinerek düşüncelerin sorumluluğunu rüyaya yükleyip kurtulmak isteği hâb-nâmelerin özelliklerindendir. Bu sebeple isimsiz olarak yayımlanmış olan *Mahkeme-i Kübrâ* isimli eserde de bir biçim olarak rüyaya sığınarak eleştirilerin getireceği sorumluluktan kurtulmak mümkün olur. İlki Hicrî 1313 (1895) de yayımlanmış ve Abdullah Cevdet'e isnat edilen *Mahkeme-i Kübrâ*, o sıralar Sultan Abdulaziz'in suikastı ile ilgili görülen davada, sultanın katili olmakla suçlanan Mithat Paşa'nın önce idamla cezalandırılıp sonra cezasının sürgüne çevrilmesi üzerine kaleme alınmış bir kurgudur. Rüyadan yararlanmayan bu anlatı Özgül'e göre bir

[475] Annemarie Schimmel, *age.*, s.332.
[476] M. Kayahan Özgül, *age.*, s.13.
[477] M. Kayahan Özgül, *age.*, s.14-15.

rüyada görülebilecek kurgusal bir yapıya sahip olduğundan bu tarz siyasi rüyalar arasında anılabilir.[478] Daha sonra defalarca baskıları yapılan bu ilk kitapta, Mithat Paşa'nın idam yerine sürgüne gönderilmesine sinirlenen Jön Türkler, dünyada paşayı adaletle yargılayacak bir mahkeme olmadığından onu yargılayacak tek mahkemenin, Hz. Peygamber (s.a.v.), ashab-ı kiram ve bazı ilk dönem Osmanlı padişahlarından oluşan 'mahkeme-i kübra' olabileceğini düşünürler. Bu mahkemede yargılanan Sultan II. Abdülhamit idama mahkûm edilir. Hicrî 1326 (1908) de isimsiz yayımlanan ikinci *Mahkeme-i Kübrâ* ise II. Abdülhamit'in 93 Osmanlı-Rus Savaşı'nın tek sorumlusu olarak görülmesi ve onun Rumeli'de savaşma düşüncelerinin anlatıldığı bir rüya metnidir. Padişaha yönelik ağır eleştirilerin yöneltildiği eser, diğer hâb-nâmelerde olduğu gibi yazarın düşünceli gezinmelerinden sonra bir yerde uykuya dalmasıyla başlar. Yazar bir rüya atmosferinde tüm düşüncelerini aktardıktan sonra;

"*O anda gözlerimi açtım. Terlere gark olmuştum, beni sarsan bahçıvan idi, ki 'Efendim vakit gecikti, bahçe kapanacak' diyordu. Meğerse ben kanapenin üstünde uyumuş kalmışım. Bu gördüğüm şeyler ise hep rûyâ imiş!*"[479]

sözleriyle metni sona erdirir. Bu tarz bir başlangıç ve son, tüm anlatılanları rüyaların karmaşa ve saçmalığına hapsederek yazarı yazdıklarının sorumluluğundan kurtarır. Hâb-nâmelerde rüya anlatıyı bir çerçeve içine alarak onu tüm dış saldırılardan korur. Ancak *Mahkeme-i Kübra*'lar ağır eleştiriler içerdikleri için rüya kurgusuyla sansürlenmelerinin yanında isimsiz yayımlanarak bir kez daha sansürlenmişlerdir.

Rüya, geleneksel tahkiyenin son temsilcisi *Muhayyelât-ı Aziz Efendi*'de ve Klasik edebiyatın şaheserlerinden biri olan *Hüsn ü Aşk*'da gerçeküstü atmosferin korunması noktasında görülür. Alegorik değer taşıyan bu anlatılar aynı rüyada olduğu gibi imge ve resimleri çeşitli anlamların sembolleri olarak kullanır ve okuyucudan bunları çözümlemesini bekler. Bu yüzden bu eserler aynı rüya imgelerinin çözümlenmesi gibi çözümlenebilir, bu sayede göstergelerin derin anlamlarına ulaşmak mümkün olabilir.[480]

---

[478] M. Kayahan Özgül, *age.*, s. 115.
[479] Eserden alıntılayan, M. Kayahan Özgül, *age.*, s.130.
[480] Örneğin bir Mevlevî şeyhi olan Şeyh Galib tarafından yazılmış olan *Hüsn ü Aşk*'taki tüm isimlendirmeler tasavvufi bir değere sahiptir. Bu hususta Naci Okçu'nun tespiti şöyledir: *"Seyrüsülûkü anlatan Hüsn ü Aşk'ta bütün kişi ve yer adları tasavvufî birer semboldür. Hüsn hüsn-i mutlak (Allah), Aşk sâlik, derviş, Benî Mahabbet tarikat, Mekteb-i Edeb dergâh, Molla-yı Cünûn mürşid, Sühan kâmil*

Tanpınar'a göre *Binbir Gece* ve *Binbir Gündüz Masalları* gibi Doğu'nun eski hikâyelerinin etkisi altında yazılmış olan[481] *Muhayyelat-ı Aziz Efendi* 'hayal' adı verilen üç bölümden oluşur ve bu hayallerde rüya ile gerçek iç içe geçmiş şekilde anlatılır. Cinler, periler, bir yerden bir yere 'göz açıp kapama' süresinde ulaşabilme vb. olağanüstü unsurlar, hayallerde İstanbul'un semt ve sokak isimlerinin zikredilmesi gerçekçiliğiyle birleşmiş, rüya ve uyanıklık arasındaki tezat, bu tezata rağmen iki yaşantının içiçe ve bir arada bulunma durumu bu sayede anlatı içinde okura yeniden yaşatılabilmiştir. Rüyanın kurgu ve imgelerdeki olağandışı biçim ve içeriğini taklit eden anlatı, sembolik anlamlara da sahiptir. Eserin üçüncü hayalindeki olaylar, Kahire'ye göç eden Şeyh İzz al-Dîn adında, büyük bir mutasavvıfın ve Mısır Sultanı Naci Bi'llâh'ın zahirî ilimlerden tasavvufa ve hakiki aşka geçip kâmil insan olması ile sonuçlanan maceralarını konu edinir. Bu hayaldeki isimler Tanpınar'a göre tasavvuf sözlüğünden alınmış sembollere benzemektedir.[482]

Rüyanın kurmacadaki yeri Tanzimat'ın ilanından sonra Osmanlı'da hâkim olan materyalist ve pozitivist fikirlerle[483] ciddi anlamda sarsılır. Nitekim rüya hâb-nâmelerde siyasi, sosyal meselelere karşı eleştirel yorumların bir sığınağı olarak iş gördüğü için kendine yer bulabilmiştir.

---

mürşid, Gayret mücâhede, İsmet ihlâs, Kalp Kalesi gönül, Hûşrûbâ nefistir. Ayrıca eserde yer alan kuyu, cadı, gulyabani, harâbe-i gam, deryâ-yı âteş ile diğer kişi ve yerler sâlikin aşmak zorunda olduğu engelleri temsil etmektedir. Eser ilâhî aşka erişebilmenin, Aşk'ın Hüsn'e kavuşmasının güçlüğünü belirtmek amacıyla kaleme alınmıştır". Bk. Naci Okçu, "Hüsn ü Aşk", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)* , Türkiye Diyanet Vakfı Yay., Ankara, C.19, Y.1999, s. 30.

[481] A. H. Tanpınar, "Aziz Efendi", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 9. Baskı, Dergâh Yay., İstanbul 2011, s.181.

[482] A. H. Tanpınar, *agm.*, s.181-182.

[483] Orhan Okay, Türkiye'de pozitivist düşüncenin, Tanzimat'ın ilk yıllarından itibaren başladığını belirterek 1853'te pozitivizmin kurucusu August Comte'un kendi fikirlerinin uygulanması amacıyla Mustafa Reşid Paşa'ya gönderdiği mektuba işaret etmektedir. Ayrıntılı bilgi için bk. Orhan Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, 6. Baskı, Dergâh Yay., İstanbul 2016, s.37-44.

İ K İ N C İ B Ö L Ü M

2. TÜRK ROMANINDA RÜYA

Freud'un 'bilinçdışına götüren kral yolu' dediği rüya, çalışmamızın birinci bölümünde ifade etmiş olduğumuz gibi iki kaynaktan beslenerek şekillenen bir oluşumdur. Jung'un, kişisel ve kolektif bilinçdışı diye isimlendirdiği bu bilinçdışı bölümlemeleri, kurmaca için düşünüldüğünde hem rüyayı gören roman kişisi hem metin hem de okur üzerindeki mesajı doğrudan etkilemektedir. Bu sebeple Türk romanına yansıyış şekilleri bakımından ele alınacak rüyaları bu iki temel kaynağa göre 'Kişisel Bilinçdışından Kaynaklanan Rüyalar' ve 'Kolektif Bilinçdışından Kaynaklanan Rüyalar' şeklinde ayırmak, rüya anlatılarının alt metnine erişebilmek için önemli ve gerekli bir sınıflandırma olacaktır. Ne var ki roman içinde rüya anlatılarını ele alırken faydalanacağımız bu sınıflandırmalar gerekli fakat yeterli değildir. Çünkü rüya, kurguda yalnızca kahramanın psikolojisini ele vermekle sınırlandırılamayacak kadar zengin malzeme örüntüsüne sahip bir alt anlatıdır. Metin içinde gerçekliğin yapısını değiştirmek, gerçeğin sınırlarını aşıp onu yapıbozuma uğratmak isteyen başta postmodernizm olmak üzere bazı kuram ve yaklaşımlar rüyanın kurgusal gücünden yararlanmışlar, özellikle son dönemlerde çeşitli eserler bu anlayışla vücuda getirilmiştir. Rüyanın kurmaca üzerindeki bu dönüştürücü gücünün roman sahasındaki yansıma biçimlerini ise 'Rüya-Kurmaca Dönüşümleri' başlığı altında inceleyerek rüyayı olabildiğince geniş bir cepheden değerlendirmek mümkün olacaktır. Bu sebeple çalışmamızın ikinci bölümünü oluşturan 'Türk Romanında Rüya' üç kısımdan oluşmuş, bu kısımlar da kendi içlerinde çeşitli alt başlıklara ayrılmıştır.

2.1. KİŞİSEL BİLİNÇDIŞINDAN KAYNAKLANAN RÜYALAR

Rüya kişisel bir kaynaktan beslenerek oluştuğunda ortaya çıkan görüngü daha çok rüya görenin kendisine yönelik bir mesaj içerir. Kohut'un, kişinin iç dünyasına baktığı zaman kendisini nasıl gördüğünü[484] ifade etmek için kullandığı bir kavram olan *kendilik* de bu yüzden rüyaları kullanır. Rüya gören *kendiliği*nde yaşanan bir sorunu ya da olası bir benlik krizini, rüyaların vermek istediği mesaja odaklandığında bilincinin tam olarak kavrayamamasına rağmen bilinçdışı bir bilişle fark edebilir. Nitekim Jung da rüyaların kişiliği yapılandırıp inşa eden bu yönüne; "*Rüyalar açıkça kendi özel işlevlerini yerine getirirler. İlerleyen bir çizgi boyunca yol alır ve eğitici bir rol üstlenirler. Bu işleve telafi etme adını verdim. Bilinçdışı ilerleme ve bilinçli gerileme bir araya gelerek, karşıtlardan oluşan ve teraziyi dengeleyen bir çift meydana getirir. Eğitimcinin etkisi teraziyi ilerleme lehine değiştirir*"[485] sözleriyle işaret eder. Kişi rüyasının uyarıcı niteliğini göz ardı ettiğinde rüya tekrarlanır. Rüya doğru yorumlandığında kişinin yaşamı canlanırken yanlış yorumlanması hâlinde ise kişi bir çıkmaza sürüklenir. [486]

Rüyayı böyle bir amaçla kullanan romanlardan ilki Nabizade Nazım'ın 1896'da yayımladığı romanı *Zehra*[487]'dır. *Zehra*, kahramanlarının bilinçdışı arzu ve

---

[484] Mustafa Merter, *age.,* s.63.
[485] C.G. Jung, *Analitik Psikoloji Üzerine İki Deneme,* s.130.
[486] C.G. Jung, *age.,* 132.
[487] Roman aslında kadınlara karşı zaafı olan Suphi'nin etrafında döner, bu anlamda Suphi karakteri romana ismini veren Zehra'dan daha önemli bir konuma yerleşir. İyi bir ailenin oğlu olan Suphi, çok iyi yetiştirilmiş bir gençtir. Yanında kâtiplik yaptığı Şevket Bey'in konağına bir iş için gitmek zorunda kalınca Zehra'yı görür. Suphi Şevket Bey'den defalarca Zehra'nın kıskançlığına dair hikâyeler dinlediğinden bu kıza aşinadır. Ondan görür görmez etkilenir, duyguları karşılıklı olduğundan çok geçmeden evlenirler. Suphi'nin annesi Münire, evliliklerinin ilk zamanları çok güzel geçen bu yeni evli çifte yardım etmesi için Sırrıcemal isimli bir cariyeyi getirir. Ancak bu kız çok güzel ve dikkat çekicidir. Bu yüzden Zehra'nın baştan beri kıskançlığına hedef olan Sırrıcemal'in önce Suphi'yle ilgisi yokken sonra gerçekten onunla birlikte olur. Öyle ki Suphi ona ayrı bir ev açar çünkü Sırrıcemal hamiledir; bir süre sonra Sırrıcemal'in ısrarıyla Zehra'dan da ayrılır. Zehra aldatılmışlığın ve terk edilmişliğin verdiği öfke ve intikam duygularıyla Suphi'yi ayartması için Urani adında bir kadınla anlaşır. Sırrıcemal aldatıldığını öğrendiğinde üzüntüye dayanamayarak çocuğunu düşürür, çok geçmeden de kendini öldürür. Suphi'yi baştan çıkararak adeta kendi kölesi yapan Urani, onun bütün kazancı ve malını yavaş yavaş ele geçirir. Sonunda onu terk eder. Zehra da bu arada Suphi'nin yanında çalışan bir kâtiple yalnızca Suphi'yi kıskandırmak ve ondan kalan paraya el koymak amacıyla evlenmiştir. Ancak Suphi bu durumu önemsemez, parası da olmadığından çok kötü durumlara düşer. Eve getirdiği cariye yüzünden büyük bir üzüntüye neden olan Münire ise sokaklarda dilencilik yaparken ölür. Suphi bir gün Urani'nin bir adamla samimi bir şekilde bir yere gittiğini görür. Onlara o akşam bir pusu kurarak ikisini de öldürür ancak yeterli kanıt olmadığından İstanbul'dan sürülme cezası alır. Bu sırada Zehra çok hastalanır ve ölür.

isteklerini ortaya çıkaran psikolojik derinlikli bir romandır. Yazar kahramanlarının psikolojik durumlarını okura yansız biçimde sunabilmek için sıklıkla rüyalara ve gündüz düşlerine müracaat etmiştir. Romandaki rüyalar ve gündüz düşleri, yaşananların roman kişilerinin *kendilik* yapılanmalarına yansımalarını gösteren en önemli bilinçdışı unsurlardır. Zehra ve Sırrıcemal gibi iki kadın karakterin romanın başkahramanı ve en önemli erkeğinin aşkını elde etme noktasında yaşadıkları iç çekişme anlatının esasını oluşturur. Romanın kıskançlık teması etrafında döndüğü düşünüldüğünde kıskançlığı herkesin hayatını etkileyen en önemli isim Zehra'dır. Ancak onun kıskançlığında Kleinci kuramda ifadesini bulan *haset*in de payı vardır. *Haset* önceki bölümde ifade edildiği gibi, kişinin her şeyi yok edip çirkinleştirme fantazileriyle dolu olduğu, başkalarının sefaletinden haz ve mutluluk duyduğu hastalıklı bir duygudur.[488] *Haset*e varan bir kıskançlığa sahip olduğu sık sık tekrar edilen Zehra'dan yayılan bu kıskançlık dalgası Sırrıcemal'i de esir alacak, hem Zehra'nın hem de Sırrıcemal'in gündüzdüşleri bu kıskançlık etrafında şekillenecektir. Sırrıcemal'in böylesi duygulardan beslenen gündüzdüşlerinin yanısıra gördüğü bir rüya kıskançlığın onun *kendilik* algısına verdiği tahribatı da gözler önüne sürer. Bu rüya, onun parçalanmak üzere olan *kendiliğ*inde yaşanan krizi işaret ettiği için ayrıca önemlidir:

"*Kalabalık bir yer, Göksu çayırı gibi fakat ortasında pembe boyalı bir köşk. Köşkün kapıları ardına kadar açılmış; içeri giren girene... (...) Fakat öte taraftan hiç tanımadığı bir kadın, mahzun mahzun yanına kadar gelip usulcacık kulağına dedi ki: "Bedbaht! Sen ne geldin? Zehra'nın düğünü bu!"*

Sırrıcemal soruyor ki:

"Kime varıyor?.."

O kadın bir süre tereddüt gösterdi:

"Kime olacak. Suphi Bey'e."

Sırrıcemal'in sanki başından aşağı bir kaynar su döküldü. Merdivenden çıktı. Fakat in yok cin yok. Odadan odaya girip çıkmaktaydı.. Her yer bomboş… Bir türlü gelin odasını bulamıyor. Terliyor, yoruluyordu. Derken baktı ki ağzı köpürmüş bir

[488] Melanie Klein, *Haset ve Şükran*, s.25.

kara manda, kendisini kovalamaya başlamıştı. Zavallı Sırrıcemal! Bir türlü koşamıyor, hayvan kendisine gittikçe yaklaşıyordu".[489]

Sırrıcemal'in kıskançlığı Zehra'nın yaşadığı gibi bir sevdiği erkeği başka bir kadından kıskanmanın dışındadır. O, Suphi'nin annesi Münire'nin Zehra-Suphi çiftinin evine, yeni evlilere yardım etmesi için getirdiği köledir. Bulunduğu konuma rağmen Suphi'nin sevgisini elde etmeyi başarmış olması, üstelik hemen arkasından gelen hamileliği, onun köle olarak geldiği evden hanımefendi olarak ayrılmasını mümkün kılar. Bu yüzden Sırrıcemal'in Suphi'yi yine Zehra'ya döneceği korkusuyla kıskanmasında gizli bir korku da vardır. Çünkü Suphi'nin sevgisi ve bu sevginin nişanesi olarak karnında taşıdığı bebek Sırrıcemal için kölelikten hanımefendiliğe geçişin anahtarlarıdır. Sırrıcemal'in yaşadığı gizli korku Lacan'ın kuramındaki *fallus* kavramıyla ifade edilebilir. Sembolik düzenin karmaşık bir göstereni olan *fallus* öznenin sahip olmak istediği için arzu nesnesine dönüşmüş, ancak her an yok edilme tehlikesi altında olması yönünden *simgesel hadım edilme*nin eşiğinde bir anlam ifade edebilen simgesel düzeyde bir yoksunluktur.[490] Romanda Sırrıcemal'in *fallus*'u işte bu her an yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kaldığı kölelikten özgürlüğe götüren toplumsal statüdür. Zehra'nın Sırrıcemal-Suphi çiftini ayırmak için anlaştığı Urani, Sırrıcemal'in elinden *fallus*'unu almak üzere olduğu için söz konusu rüya, kendini iyiden iyiye hissettiren krizi bilinçdışından yükselen bir uyarı hâlinde Sırrıcemal'e haber vermeye çalışır. Üstelik rüya meselenin rüya gören tarafından kolaylıkla kavranabilmesi için kaçma, kovalama, aradığını bulamama gibi endişe duygusunun eşlik ettiği nispeten evrensel birtakım rüya motiflerini kullanarak şekillenmiştir. Rüya bu motifler aracılığıyla, bir manda tarafından kovalanan Sırrıcemal'in aslında Suphi vasıtasıyla sahip olduğu tüm kudretli ve saygın yaşamdan kovulmak üzere olduğu gerçeğini vurgulamaya çalışmıştır.

Sırrıcemal'in *fallus'*u toplumsal statünün gösterenleri olan Suphi ve hamilelik, onun için Peter Brooks'un ifade ettiği anlamda birer tılsımlı nesnedir. Sırrıcemal'in köleliğine son verip kısa süre de olsa her şeyi masalsı bir güzelliğe çeviren bu nesneler, Sırrıcemal'deki ilksel bir kaybın telafisini sağladıkları için

[489] Nabizade Nazım, *Zehra* (Haz. Necati Tonga), Can Yay., İstanbul 2019, s.103. Romandan yapılacak alıntılarda bundan sonra eserin bu baskısındaki sayfa numaraları dikkate alınacaktır.
[490] J. Lacan, *Fallus'un Anlamı,* s.59.

tılsımlıdır. Bu yüzden oidipal bir yapıya işaret eden bu tılsımlı nesneler simgesel hadım tehdidindeki egonun olağanüstü zaferinin simgeleridir.[491] Ancak kurmacada bu türden tılsımlı nesnelerin etkileri her zaman belli süre için geçerlidir. Bu süre Sırrıcemal için sona erdiğinde önce Suphi Urani'ye olan aşkı yüzünden evi terkeder, sonra da Sırrıcemal buna bağlı olarak yaşadığı üzüntüyle ikinci tılsımı bebeğini düşürür. Tüm tılsımlı nesnelerin kudretinden mahrum olmak *fallus'*u yitirmeye yol açtığı için Sırrıcemal *kendiliği*ndeki parçalanmanın önüne geçemeyip intihar eder.

Rüyanın olası bir *kendilik* krizine işaret etmek amacıyla kullanıldığı romanlardan bir diğeri Halit Ziya'nın olgunluk dönemi eserlerinden olan *Aşk-ı Memnu*[492]'dur. Karakterlerin ruhsal çatışmalarına önem veren bir roman olan *Aşk-ı Memnu* Bihter karakterinin, baskıladığı arzu ve düşünceleri tarafından adım adım ele geçirilişini okura sunar. Yasaklı arzu ve düşünceler tarafından ele geçiriliş anlatının ancak ortalarına yaklaşıldığında gerçekleşir. Çünkü Bihter kendi bilinçdışısından yükselen sesin önüne geçebilmek için başka bir bilinçdışı öğe olan *persona*'dan destek alır. Jung'un kuramında önemli bir yeri olan *persona,* kaynağını kolektif bilinçdışından alır. Kişiyi bilinçdışının karanlık seslerinden koruyan bir kalkan işlevi gören *persona*, "*bireyle toplum arasında insanın nasıl görünmesi gerektiği konusunda bir uzlaşmadır*".[493] Bu anlamda *persona* bir tür maske vazifesi görerek kişiyi hem iç hem dış çatışmalardan uzak tutmaya çalışır. Kendini bilinçdışı arzularından koruyacak

---

[491] Peter Brooks, *Reading for the Plot,* s.59.

[492] 1901'de kitap olarak yayımlanan eserde İstanbul'un kibar muhitlerinde Melih Bey takımı olarak bilinen Firdevs Hanım'ın kızlarından Bihter'in, çok varlıklı olduğu bilinen yaşça kendisinden epey büyük iki çocuklu Adnan Bey'le olan evliliği konu edilir. Bihter Adnan Bey'le hem annesine karşı çıkmış olmak hem de Adnan Bey'in zenginliği sebebiyle evlenmiştir. Ancak zaman geçtikçe bu maddiyat Bihter'e yetmemeye başlar. Bunda Bihter'in kardeşi Peyker'in Nihat'la olan aşk evliliği ve köşkte birlikte yaşadıkları Behlül'ün kendisine yönelik ilgisinin etkisi vardır. Bihter annesi Firdevs Hanım'a benzemek korkusuyla bu ilgiye bir müddet dirense de Behlül'ün ısrarıyla uyanan arzularına karşı koyamaz. Bihter ve Behlül'ün herkesten gizleyerek sürdürdükleri yasak ilişki, Behlül'ün Bihter'den sıkılmaya başlamasıyla onun açısından sona ermiş olur. Bu esnada Behlül Firdevs Hanım'ın telkinleriyle Adnan Bey'in kızı Nihal'e ilgi duymaya başlar. Köşkteki herkesin nişanlı olarak gördüğü ikili, Nihal'in halasının adadaki evinde mutlu vakitler geçirdiği bir sırada Behlül Firdevs Hanım'dan gelen not yüzünden apar topar İstanbul'a dönmek zorunda kalır. Bihter Behlül'ü Nihal'le olan ilişkiye son vermediği takdirde her şeyi Adnan'a itiraf etmekle tehdit etmektedir. Bir şeylerden şüphelenen Nihal de Behlül'ün arkasından eve döner. Behlül'den önce eve gelen Nihal onun eve gelmeyeceği ümidiyle beklemektedir. Ancak onun telaşla eve geldiğini görünce sinir krizi geçirip bayılır. Kızının neden bayıldığını anlamayan Adnan onu bir odaya götürür. Bu sırada Adnan tüm gerçekleri Nihal'in yanına gelen evin çalışanı Beşir'den öğrenip öfkeyle Bihter'in odasına yönelir, ancak Bihter kapıyı kilitleyip kendisini vurarak yaşamına son verir. Son yaşananların etkisiyle hastalanan Nihal ve babası Adnan her şeyi eski hâline getirmeye çabalayarak iyileşmeye çalışırlar.

[493] C.G. Jung, *Analitik Psikoloji,* s.40.

bir *persona* oluşturan Bihter'in maskesinin düşmeye başladığı olay, Göksu'da tüm ailenin katıldığı piknik sırasında Behlül'ün yeni evli Peyker'e ısrarla sokulmaya çalışması hadisesidir. Bihter bu piknikte, Behlül'ün Peyker'i öpmek için defalarca uğraşmasından ve onun arzu dolu söz ve bakışlarından oldukça etkilenir. Yaşlı bir adamla evli olduğu için yaşayamadığı, bu yüzden yoğun bir baskılamayla bastırılan tüm arzular o akşam Bihter'in zihnine hücum eder. Adnan'ı odasına kabul etmediği o akşam Bihter, loş ışık altında tamamen soyunarak kendisini aynada uzun süre seyreder. Sonunda zihninde bir sürü düşünceyle dolu olduğu hâlde yatağa girip uyur. Bihter'in gördüğü rüya bir yandan gizli arzu tatminini gerçekleştiren bir yandan da Bihter'in yaşadığı içsel çatışmaya işaret eden bir rüyadır:

"*Asla, evet, asla hıyanet etmeyecekti, edemezdi, hem, ne için hıyanet edecek? Bugün bir izdivaçta bulunamayan şey bir hıyanette mi bulunacak? Annesini, daha sonra kardeşini düşünüyordu. Artık düşünceleri karışıyor, gözleri bulutlanıyordu. […] kenarından beyaz bir etek savrulan bir hamak yavaş yavaş sallanıyor, havada bir top garip daireler çizerek bir yandan bir yana inip çıkıyor, kollarını kaldırarak bir çocuk koşuyor, ötede müphem bir çehre dudaklarında haris bir buse ile eğiliyor, bunu eliyle itmek istiyor, eli kalkmıyor, başını çekiyor zannediyor, fakat çekemiyor, o haris buse orada, işte geliyor ve bütün hayal izdihamı içinde nihayet karşıdan aynanın içinden, Bihter, o diğer Bihter dudaklarını, kollarını uzatıyor, bu Bihter'i, mukavemet edilemeyen bir cazibe ile çekiyor, çekiyor, dudakları, kolları kilitleniyor, takatını kıran, ciğerlerini söken bir deraguş içinde ikisi beraber tavanda fenerden akan yeşil, sarı, mavi, kırmızı dalgalarla, bütün eşyasıyla oda, bütün ağaçlarıyla Göksu, hep beraber, azim bir kıyamet tufanı içinde bitmez tükenmez bir boşluğa yuvarlanıyorlardı…*"[494]

Freud'un, gün içinde yaşananlardan kalanlarla rüya malzemelerinin oluştuğuna yönelik tespiti Bihter'in rüyasında açıkça görülür. Göksu'da yaptıkları piknikten kalan anı izleri silik parçalar hâlinde rüyaya yansımıştır. Piknikte tüm yaşananlar içinde Bihter'in Peyker'i ısrarla öpmeye çalıştığı anlar Bihter'in bilinçdışısına en fazla tesir eden anı kalıntısı olarak rüyanın merkeze aldığı gizil rüya

[494] Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu* (Haz. Muharrem Kaya), Özgür Yay., İstanbul 2001, s.219-220. Romandan yapılacak alıntılarda bundan sonra eserin bu baskısındaki sayfa numaraları dikkate alınacaktır.

düşüncesine dönüştürülür. Ancak rüya işlemi bunu savunma mekanizmalarından yoğunlaştırma ve yer değiştirmeyle farklı bir şekle sokup Peyker yerine Bihter'i yerleştirirken Behlül ise rüyada silik bir yüz olarak görünür. Bihter de öpülmeye Peyker gibi karşı koyar ancak başarılı olamaz. Rüyada verilen mesaj bakımından en çarpıcı imge 'Bihter'in Bihter'i öpmesi' durumudur. Rüya bu imgeyi arkasında derin manaların saklı olduğu bir metafora dönüştürür. Sözü edilen imge, bilinçdışının önüne çekilmiş setin artık etkisinin ortadan kalkmak üzere olduğunun en veciz ifadesidir. Bihter'in annesine benzemek korkusuyla kendi bilinçdışısının önüne çektiği bu set yukarıda bahsettiğimiz *persona*'dır. O, *persona*sını oluştururken annesinin temsil ettiği duruşa karşı bir tavır geliştirir ve bu yüzden 'iffetli, eşine bağlı kadın' *personası*nı oluşturup onun arkasına sığınır. İlk günlerde tüm gayretiyle bu *persona*nın temsil ettiği anlamı içselleştirmeye çabalarsa da Göksu pikniği, *persona*nın yalnız bir maske olduğunu Bihter'e bilinçdışı bir sezişle hatırlatır. Rüyada gördüğü 'Bihter'in Bihter'i öpmesi' tam da bu yüzden *persona*nın düştüğü, bilinçdışından yükselen karanlık ses *gölge*nin bilinci kontrol altına almaya başladığına dair çarpıcı bir gösterendir. Bir arketip biçimi olan *gölge,* "*'Kişisel Karanlık'ı simgeler, ruhun yadsınmış ve bastırılmış (bazen olumlu) içeriğini, ya da bilinçli varlığımızın ömrü boyunca daha az yaşanmış yanını kişileştirir; toplumsal açıdan içimizdeki evrensel, insansı karanlık yanını, aşağılık eğilimini canlandırır*".[495] Bihter'in *persona*sı sayesinde daima denetim altında tuttuğu *gölge*sine daha fazla direnemediğini gösteren rüya imgesi, onun *gölge*-bilinç/*ben* bütünleşmesini öncelikle bilinçdışı düzeyde gerçekleştiğine işaret etmektedir. Artık aynadan gelen baskılanmış *gölge* Bihter, tüm davranışlarda etken taraf olacaktır. *Gölge*nin Bihter'in tüm faaliyetlerinde açıkça gözlemlenebilen etken konuma gelişi, Kohut'un ifade ettiği gibi *narsistik davranış bozukluğu*na işaret eden dolaylı bir gönderme olarak da değerlendirilebilir. Özellikle ilk dönem anneyle olan ilişkilerle biçimlenen *kendilik yapılanması* anne tarafından yeterli *aynalanma* sağlanmadığı durumlarda kısmen ya da tamamen parçalanarak patolojik durumlara sebebiyet verebilir. Ömrü boyunca annesine bir karşı duruş içinde olan Bihter'in böylesi bir *aynalanma* sorunu yaşamış olması muhtemeldir. Bu açıdan bakıldığında *gölge*yle bütünleşme, Bihter'in, kısmen parçalanmış ya da güçsüzleşmiş

[495] Ender Gürol 'Giriş' içinde C. G. Jung, *Analitik Psikoloji,* s.71.

*kendiliği*ni davranışlarına yansıtarak tamir etme arayışına girmesi anlamına gelebilir. Ancak *gölge*nin bilince hâkimiyeti toplum tarafından hoş karşılanmayan durumlara neden olduğu için yaşanacak içsel krizlerin de en baştan farkında olunması gerekir. Rüya bu ayrıntıyı da atlamamış, Bihter'in Bihter'le öpüştüğü sahneden sonra ortaya çıkan bir boşluk her şeyi içine alarak yok etmiştir.

Rüyada 'Bihter'in Bihter'le öpüştüğü' sahneden önce yaşanan tereddüt, -"*müphem bir çehre dudaklarında haris bir buse ile eğiliyor, bunu eliyle itmek istiyor, eli kalkmıyor, başını çekiyor zannediyor, fakat çekemiyor*" (Aşk-ı Memnu, s.219)- Bihter'in yaşadığı iç çatışmanın şiddetini ortaya sermesi bakımından dikkate değerdir. Bu satırlarda öne çıkan 'hayalî bir buseden kaçmaya çalışma' imgesi, Bihter için, iffetini ve eşine olan sadakatini muhafaza etmekle arzularının ve cinsel hazların peşinden gitme arasındaki çatışmanın ortaya çıkardığı benlik krizini gösteren bir unsurdur.

Bihter'in rüyası *Ferdi ve Şürekâsı*'nda görüldüğü gibi realist bir anlayışın sonucudur. Bu rüya, o ana gelene kadar ortaya konulmuş Bihter karakterinin o andan sonra yaşayacağı dönüşüme gönderme yapmasıyla, kahramanın içsel krizini çözümleme şeklini de aydınlatmış olur. Madde-mana, aşk-para arasındaki gerilimde kazanan ve kaybeden taraflar rüyada açıkça bellidir. Aşk ve tensel hazlar, para ve sevgiye üstün gelmiş, Bihter bastırdığı diğer yanı tarafından ele geçirilmiştir. Bihter'in bilincini ele geçiren bilinçdışı arzuları, Behlül tarafından bir kadın olarak fark edilmesinden önce olur. Bu açıdan da aldatmanın önce bilinçdışı olarak gerçekleştiği söz konusu rüyadan çıkan en belirgin sonuçtur. Rüyadan ve rüya öncesinden açıkça anlaşıldığı gibi aldatma Behlül'ün birlikteliği arzulamasının ötesinde Bihter'in sevmek ve sevilmek için hissettiği yoğun istekten kaynaklanır:

"*Sevmek istiyordu, hummalar içinde mecnunca bir aşk ile sevecek bir mesut olacaktı. İşte tam bu mutantan odanın servetleri içinde siyah mermerlerle örülmüş bir mezarda diri diri medfun gibiydi. Nefes alamıyor, boğuluyordu; bu mezardan çıkmak, yaşamak, sevmek istiyordu*". (Aşk-ı Memnu, s.212.)

Natüralizmin bizdeki en güçlü örneklerini kaleme almış olan Halit Ziya'nın roman kahramanları üzerindeki fatalist tavrı, onlar için neden-sonuç ilişkisi içinde hareket edebildikleri yazgılar oluşturmasına neden olmuştur. Bu doğrultuda Halit

Ziya, kahramanları üzerinde çevrenin ve toplumsal koşulların etkisini göz ardı etmemekle birlikte içgüdü ve kalıtımsal yolla gelen kimi özelliklerin de onların kaderleri üzerinde etkili olduğunu[496] eserlerinde gösterme yoluna gider. Yazar bu bağlamda rüyadan önce, Göksu'daki pikniği, Peyker'in daha az zengin fakat mutlu evliliğini düşünen Bihter'e annesi Firdevs Hanım gibi kocasını aldatan bir kadın olup olmayacağını düşündürtür. Sonra Bihter'in gördüğü rüyayla aldatmayı bilinçdışı olarak onaylar ve onu Bihter'in bu gerçeği o ana kadar sürekli reddeden zihninde kabul edilebilecek bir şekle büründürür. Olaylar ilerledikçe yaşanan her şeyin Göksu'daki piknik ve o gece görülen rüyadaki gizil onay neticesinde gerçekleştiği anlaşılır. Böylece Bihter'in yazgısı üzerinde çevreden daha çok annesinden kendisine aktarılan kalıtımsal özellikler etkili olmuş, rüyanın işaret ettiği *kendilik krizi*ni aşamayan Bihter, büyük bir trajik kahramana dönüşmüştür.

Tanpınar'ın 1944'te tefrika olarak yayımladığı, kitap olarak 1975'te basılan ilk romanı *Mahur Beste*[497], yazarının sonraki eserlerinde sıklıkla görülecek üslup özelliklerinin ilk örneklerini vermesi bakımından dikkat çekici bir eserdir. *Mahur Beste* aynı zamanda yazarın sanat anlayışında etkili olan rüya estetiğinin de başarılı şekilde yansıtıldığı bir romandır. Bilindik bir sondan uzak olduğu için yarım bırakılmış izlenimi veren eserin sonuna, Tanpınar tarafından başkahraman Behçet Bey'e cevaben yazılmış bir de mektup eklenmiştir. Bu mektup hem kurmaca bir karakterle diyaloğa girildiği için üstkurmaca bir nitelik taşıyarak Tanpınar'ı kurguya dâhil etmiş, hem de Behçet Bey'in kurmaca dışına çıkmasını sağlayarak gerçekliğin sınırını okura değişik açılardan sorgulatan bir metin olduğu için romanın düşsel gerçekliğiyle bütünleşmiştir.

Behçet Bey'in düşüncelerine odaklanmış bir eser olan *Mahur Beste*, bu sebeple başkahramanın rüyalarından yararlanır. Kolektif simgelere yer vermiş olsa da

---

[496] Berna Moran, "Aşk-ı Memnu", içinde *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1,* İletişim Yayınları, İstanbul 2011, s.101.

[497] Romanın tetikleyici unsuru –başkarakter- Behçet Bey, büyük bir konakta yıllar önce vefat etmiş karısından yadigâr kalan bir hizmetçiyle yaşayan, yaşı sekseni geçmiş bir ihtiyardır. Ablasının kızı Cavide'nin kocasının ölümünden sonra yalnız kalması üzerine onu kendi konağında beraber yaşamak için çağırır. Cavide'nin bu daveti kabul etmesi ise Behçet Bey'i alışık olduğu düzenin sarsılacağı endişesiyle tedirgin eder. Behçet Bey, Cavide'nin bütün konağı saran eşya yığınından rahatsız olacağını düşündüğünden kendi odasından başlamak üzere tüm eşyayı hikâyesiyle birlikte hatırlamaya başlar. Eşyanın uyandırdığı geçmiş ve hatıralar Behçet Bey'i önce babası İsmail Molla Bey ve karısı Atiye Hanım'a, sonrasında Atiye Hanım'ın babası Ata Molla Bey ve ailesine, damatları ve damatlarının ailesine götürür. Roman tüm bu hatırlayışlar içinde son bulur. Aslında roman, soru işaretlerinin kısmen giderildiği bir sonla noktalanmaktan uzakta bir yarım bırakılışla biter.

bu rüyalar, Behçet Bey'in kişisel bilinçdışından beslenen, bir özne olarak onda yansıyan *öteki*lerin varlık ve durumlarına işaret eden rüyalardır. Romanın ilk bölümü olan 'İki Uyku Arasındaki Düşünceler'de yer alan bu rüyalar, bölümün başında ve sonunda bir sınır çizgisi hüviyetiyle, anlatının Behçet Bey'i tanıtan bu ilk kısmını çerçeve içine alır. İlk rüya, okurun henüz hakkında hiçbir şey bilmediği Behçet Bey'in hem geçmiş yaşamına hem ruh hâline yönelik ipuçları barındırır:

"*Babası merhum İsmail Molla Beyefendi, yine duvarda, başucunda asılı duran Hamdullah yazması Kur'an-ı Kerim'i alıp göstermeye kalkmış, bin zahmetle ve biraz da Şerife Hanımın yardımı ile elinden ancak alabilmişti. Bereket versin ki alabilmişti. Yoksa, yoksa sonu fena idi. Yirmi sene evvel geçirdiği büyük bir hastalıkta kurtuluş terlerini dökerken Behçet Beyefendi bu rüyayı görmüş ve onun verdiği sevinçle hayata dönmüştü. Ondan beri hemen her gece, rüyasında bu Kur'an'ın etrafında Behçet Beyin babasına karşı ancak uyanarak muzaffer çıktığı bir mücadele olurdu. Fakat bu gece öyle olmamış; Behçet Bey, ağır ve düşünceli uykunun kendisini hapsettiği zindanda, bir "final"i olmasına alıştığı bir rüyaya rağmen, saatlerce kalmış ve gemi azıya almış bir muhayyilenin bütün acayipliklerini tecrübe etmişti.*

Bununla beraber, o rüyaların hiçbirini yadırgamıyordu. Hattâ Atiye Hanımefendinin, büyük annesinin o acayip hotozunu giyerek ve beline o zünnar biçimli kemeri takarak karşısına çıkmasında bile büyük bir değişiklik bulmuyordu. Fena olan şey, bütün bunlar olup biterken, Fatih Camii'nde birdenbire kaybettiği merhum babasını bir Cuma kalabalığı arasında ararken, yahut Şerife Hanımın geçen gün kendisine İstanbul'dan aldığı o pantuflaların içinden bitmez tükenmez bir yığın kedi yavrusunu teker teker bir hokkabazın cebinden veya şapkasından bir yığın eşyayı çıkarması gibi, çekip çıkarırken hep o hissi, bundan böyle istediği gibi yaşayamayacağı, hayatının ahenginin bozulmuş olduğu hissini kendisinde hazır bulması, nefsine karşı büyük bir hatâ ve ihmalde bulunanların duydukları o keskin azabı –Behçet Beyefendi bu duygudan bütün ömrünce kurtulamamıştır- duymasıydı".[498]

[498] A. H. Tanpınar, *Mahur Beste*, 8. Baskı, Dergâh Yay., İstanbul 2007, s.7-8. Romandan yapılacak alıntılarda bundan sonra eserin bu baskısındaki sayfa numaraları dikkate alınacaktır.

Eşyaya olan tutku derecesindeki bağlılığını romanın ilerleyen kısımlarında anlayacağımız Behçet Bey'in rüyaları da onun bu özelliğinin altını çizen imgelerden oluşur. Yıllardır tekrar edildiğinin söylendiği, babası merhum İsmail Molla Beyefendi'yle ilgili olan bu rüya ve diğerleri, Behçet Bey'in hayattaki önceliklerinin açık göstergeleridir. Bu rüyalar romanın bütünselliği içinde değerlendirildiğinde Behçet Bey'in eşyaya verdiği değerin yine açıkça bu rüyalarda ortaya konduğu görülür. Onun içe dönük kişiliğinde eşyalar insanların izlerini taşıdıkları için kıymetli olmalarının yanında insanlardan daha fazla saygıyı hak eden nesnelerdir. İlk rüyada da açıkça görülen bu nitelik İsmail Molla Bey'in rüyada bir imge vasıtasıyla oğluna mesaj iletmesi hakikatinde sezilir. İsmail Molla Bey, el yazması bir Kur'an-ı Kerim'in Behçet Bey'e verilip verilmemesi hususunda yaşananlarla rüya mesajını iletebilmiştir.

Psikanalitik tedavi sürecinde rüya, tedavi gören kişinin kendisinden bile gizlediği bilinçdışı işleyişteki aksayan yönleri sembolik biçimde ifade edip psikanaliste bilgi verir. Kurmacada yer alan kurgusal rüyalarda da bir bakıma aynı amaç ön planda tutulur. Kahramanını okura yakından tanıtmak isteyen yazar/bilinçdışı, kurguladığı rüyalarla roman kişisinin bilinmezini ortaya sermiş olur. *Mahur Beste*'de Tanpınar'ın yapmaya çalıştığı da okura, karmaşık bir karakter yapısı olduğu düşünülen Behçet Bey'i rüyaları üzerinden okumayı önermesidir. Onun rüyalarına Freud'un 'her rüyada temel amaç bir isteğin gerçekleşmesidir' şeklindeki düsturu çerçevesinde bakıldığında, baba İsmail Molla'dan alınmaya çalışılan -çoğunlukla da bu amaca ulaşılan- *Kur'an-ı Kerim imgesi*nde, açıkça babanın onayını alma isteği görülür. Hem rüyadaki imgenin hem de babanın Behçet Bey'de ifade ettikleri için ise Jung'un dediği gibi her rüyayı, o kişiye özgü bir tabirname ile yorumlamak gerekecektir.

Romanda merhum İsmail Molla Bey'in hayatıyla ilgili verilen bilgiler, onun dine karşı mesafeli bir yaşam içinde ömür sürdüğünü ortaya koyar. Bu yüzden rüyada görülen 'Hamdullah yazması Kur'an-ı Kerim'in taşıdığı mana Behçet Bey için dinsel bir vurgu olmaktan ötedir. Kur'an-ı Kerim'in ardındaki mana, romanın çeşitli yerlerinde yazar/anlatıcının kullandığı metaforlarla bir arada düşünüldüğünde Behçet Bey'in kişiliğiyle ilgili bir ayrıntının anlaşılmasını sağlar:

"*Behçet Bey, baba sevgisini bir nevi din gibi alanlardandı*". (Mahur Beste, s.27)

"*Molla Bey, nefis sevgisini bir din hâline getirenlerdendi. Bu gururlu hodbinlik Mollayı bir nevi kayıtsız ahlâka bile götürmüş, onu devrinin içinde parmakla gösterilen bir adam yapmıştı*". (M.B., s.33)

"*Hiçbir zaman kurtulamadığı bir para ihtiyacı bu kıskançlığı eski dinlerin mukaddes ocağı gibi besler, parlatırdı*". (M.B., s.40)

Behçet Bey'in rüyasında babasından 'Hamdullah yazması Kur'an-ı Kerim'i almak istemesi' imgesini çözümleyebilmek için gerekli olan bu örnekler, eserde din duygusunun alımlanış şekillerini gösterir. Roman boyunca bir yaşam biçimi olmak yerine yalnız teşbihte benzetilen tarafı vurgulamak için kullanılan bir kelime şeklinde karşımıza çıkan 'din', Lacan'ın kuramında yer eden *metafor* kavramına örnektir. Kendi içinde ayrı bir *gösterenler zinciri* oluşturan din göstereninin altındaki baba, nefis ve para sevgileri, böylelikle yepyeni bir anlam ağı oluştururlar, oluşan bu anlam 'din'in esas temsil ettiği anlamdan bir *gösterilen*in diğerleriyle kurduğu *yoğunlaşma* ilişkisi sonucu ortaya çıkar. Bu yoğunlaşma ise din *gösteren*ini *metafor*a dönüştüren bir özelliktir. Lacan'ın kuramında *metafor;* ikame edici bir gösterenin (din duygusu) başka bir gösterenin (baba-nefis-para sevgileri) yerine geçmesi sonucu oluşur.[499] Dinin romanda bir *metafor* olarak kullanılıp *gösteren* durumundaki tüm diğer hislere ait *gösteren*leri *gösterilen* durumuna getirmesi onun taşıdığı bir unsurun diğerlerini kapsamasıyla mümkün olmuştur. Dinin kendisinde bir *gösterilen* hâlinde bulundurduğu bu unsur, gerek semavi gerek beşerî olsun bir dine mensup olanlarda mutlak itaate neden olan *tabu*[500]dur. Yazar/anlatıcının önce Behçet Bey'in rüyasında, sonra anlatı içinde kullandığı din *metafor*u, derin anlamda dinsel bir *tabu*yu gizler. Bu dinsel tabu gereği –diğer sevgilerde olduğu gibi- baba sevgisi Behçet Bey'de dinî bir *tabu*ya dönüşerek mutlak itaati beraberinde getirmiştir.

---

[499] J. Lacan, *Psikanalizin Dört Temel Kavramı,* s.263.

[500] Tabu kavramı üzerinde *Totem ve Tabu* (1912-13) isimli eserinde ayrıntılı biçimde duran Freud'a göre *tabu*; "*yalnızca insan ya da şeylerin kutsal (ya da murdar) özelliğini, bu özellikten doğan yasak türünü ve yasağın ihlal edilmesinden kaynaklanan kutsallığı (ya da murdarlığı) içerir*" (Freud, "Totem ve Tabu" içinde *Dinin Kökenleri*, s.70). Tabunun kitleleri kontrol etme kudretinden dolayı tüm dinler çeşitli sembol, nesne ve kişiler aracılığıyla bu gücü kullanmaya çalışmışlardır.

Babaya yöneltilen tabusal çekince ve saygı, Lacan'ın kuramında *baba*ya atfettiği önemle birleşince ortaya 'yarı tanrı' bir varlık çıkar ki, bu sayede Behçet Bey'in babasının elinden Kur'an-ı Kerim almaya çalışması daha farklı ve derin anlama kavuşmuş olur. Çünkü *baba,* Lacan'ın kuramında Sembolik düzene girişte kendisine itaat bekleyen mutlak bir hükümdar/bir *tabu* konumundadır. Babanın Yasası diye önceki bölümde ifade edilen, çocuğun annesiyle olan ikili İmgesel ilişkisine eklenen *baba,* ilk toplumsal ilişkinin başlatıcısı sayılabilecek üçlü bir sembolik ilişki başlatır. Ancak bu esnada koyduğu kurallarla anne ve çocuk arasındaki narsisistik ilişkiye de son verir. Toplumsal düzen içinde/Sembolik'te tutunmak isteyen çocuk, bunu sağlamak için dönüştürücü gösterge *baba*ya itaat etmek zorundadır. Nitekim romanda baba İsmail Molla'nın otoriter konumuna herkesinde derin bir saygı duyduğu, oğul Behçet Bey'in ise babasına karşı hemen hiçbir durumda itaatsizlik yapmadığı açıkça ifade edilir:

"*Karısı, onunla evlendiği günden itibaren, hayattaki bütün saadetini bu iradeye itaatta ve onun heveslerine katlanmada görmüştü. […] Yaratılıştan zavallı doğan oğlu ise, daha ilk yaşlarından itibaren, bir nevi yarım tanrı gibi baktığı bu güzel, cömert, zeki ve zaafsız babanın karşısında şahsiyetini bir çırpıda silivermişti*" (Mahur Beste, s.27).

Yıllardır tekrarlanan bu rüyada daima aynı imgeye işaret edilmesi, olayın aynı şekilde cereyan etmesi Tanpınar'ın, kahramanını alımlayışı ve onun okur nezdinde alımlanışı noktasında önemli bir ayrıntıdır. Hamdullah yazması Kur'an-ı Kerim'in babada bulunması, oğulun bunu almak için çok uğraşması, Behçet Bey'in şahsiyetine dair bir özelliğe gönderme yapar. Babasına koşulsuz itaat etmekle beraber onun tarafından uzun süre onaylanmayan tek tutum ve davranışı, Behçet Bey'in eşyaya –ilk zamanlarda yalnızca kitaplara- karşı beslediği derin ilgi ve sevgisidir: "*[K]itabı okumaktan ziyade, onunla meşgul olmasını severdi. Meselâ daha on iki yaşında kitap ciltlemeyi öğrenmişti*" (M.B., s.28). Baba İsmail Molla ise kitaba bu şekilde bakmadığı gibi, oğlunun bu ilgisi karşısında da derin üzüntü duyar. Şu hâlde rüyadaki Kur'an-ı Kerim tüm dinsel kimliğinden soyutlanmış, bu imge 'Hamdullah yazması' olmasıyla ilgi çekici bir nesne seviyesine indirilmiş olur. Bununla birlikte Behçet Bey'in babasından Kur'an-ı Kerim'i *güçlükle* alması, onun eşyaya –özellikle geçmişi olan-

duyduğu tutkulu sevgi ve bağlılığına yönelik bir gönderme de içerir. İsmail Molla Bey'in bu ilgi çekici nesneyi oğluna vermek istememesinde ise oğlunun kendine benzemeyen birçok taraflarından biri olan bu eşya/kitap seviciliğe sağlığında da engel olma teşebbüslerinin izleri vardır. Yazarın kahramanına yönelik eleştirel bir tutumun izlerini de taşıyan rüya, Behçet Bey'de hayata karışamamasına neden olan tarafın tam da bu eşya seviciliği olduğunu ima eder. Onun İsmail Molla'dan Kur'an-ı Kerim'i alabilmesi, eşyayla olan ilişkisinin devam edeceği, dolayısıyla hayatta kalacağı demek oluyorken bunun tersi Behçet Bey için her anlamda yaşamın sona ermesi anlamlarına gelir.

Bölümün son rüyası onun tutkunu olduğu saatlerle ilgili adeta bir kâbus anlatısıdır. Odasında pek çok farklı nitelikte saatle uyuyan onların bakımını yapan Behçet Bey rüyasında saatleri insan şeklinde etrafında dans ederlerken görür:

"*Altın yapraklı bir ağaç gibi, gözlerinin önünde gene saat seslerini gördü. Bu ömrün ağacı, Behçet Beyin içinde büyüyen, dal budak salan ağaçtı. […] Artık saat seslerinden bıkmıştı. […] Fakat bu sesler acayip bir ısrarla peşindeydiler. Kendi içinde, bilmediği bir zemberek kopmuş, bu küçük, acayip şeytanları ortaya atmıştı. […]Behçet Bey artık eskisi gibi saat seslerini teker teker farketmiyordu; sadece içinde her şeklin, her rengin çalkandığı sıcak bir çağlayan durmadan akıyordu. Sonra şekiller ve renkler kayboldu, yerlerinde mahiyeti bilinmeyen bir altın parıltısı kaldı. […] Şimdi Behçet Bey bütün bu âlemin aktığı yeri görüyordu. Bu, yeni satın aldığı aynanın karanlıkta bir uçurum gibi açılan boşluğu idi. Behçet Bey, bu boşluğa düşmemek için çırpındı. Geniş çerçevenin kenarını süsleyen filizlere, sarmaşıklara yapışmak istedi. Fakat akış o kadar kuvvetliydi ki hiçbir şey önüne geçemezdi. Nihayet Behçet Bey, son gayretini de sarfettikten sonra, bu boşluktan içeriye düştü ve Cavide'nin kaç gündür kendisini o kadar düşündüren ve eğlendiren o acayip, […] bebeklerinin dört yanını aldıkları, sarmaş dolaş kucakladıkları bir rüyada kendini kaybetti…*" (Mahur Beste, s.25).

Saat ve ayna imgelerinin hakim olduğu bir anlatıya sahip olan bu son rüya, Behçet Bey'in sorunlu *kendilik* yapısının en somut biçimde ifade edildiği alandır. Saat ve ayna Behçet Bey'in konağının hemen her yerinde yığınlar hâlinde bulunan tutkunu olduğu eşyalardandır. Rüyayı da her yerden gelen saat tıkırdamalarının meydana

getirdiği sesleri dinlediği bir sırada görmüş, bu yüzden bu rüya bir anlamda Freud'un dediği gibi *günün kalıntıları*nın yeniden yorumlanmasıyla oluşmuştur. Freud'un düşüncesi bu rüyada kısmen doğru olmakla birlikte *saat ve ayna*[501] romanda zaman kavramında birbirlerini bütünlemeleri bakımından da önemsenmişlerdir. Ayna ona göre insanı kendi sessizliğine hapseden, bu yüzden 'haşin ve sert bir şekilde' bölümlediği zamanın temsilcisi olarak bu zamanı insana dayatan bir nesnedir. Hâlbuki Behçet Bey, "*daha çok bizim olan zamanı, beraberimizde getirdiğimiz ve yine beraberimizde götürdüğümüz, her zerresine ayrı manâ ve şekiller, ayrı çehreler vererek sahip olduğumuz zamanı, kendi eliyle tamir ettiği, temizleyip ayarladığı bir yığın saatin, kâh telâşla, kâh büyük bir sabır ve dikkatle teker teker, küçük küçük, hiç yorulmadan, yanılmadan, şaşmadan saydıkları, nabızlarımızın munis kardeşi olan zamanı*" (M. B., s.23) sevmektedir. Bu yüzden hatırası olmayan hiçbir aynayı satın almayan Behçet Bey, böylelikle bir anlamda kendi zaman anlayışını aynalara dayatmış olur. Bu bilgiler ışığında rüyanın saat ve ayna imgeleri öncelikle zamana dair bir şeyler söyleyerek Behçet Bey'i uyarmaya çalışmaktadırlar. Behçet Bey'in 'nabızlarımızın munis kardeşi' dediği saat bu anlamda rüya içinde onun geçip giden tüm zamanlarına –kendi ömrüne- yönelik bir simgedir. Bilinçli hâlinde her bir saatin sesinden ayrı keyif alan Behçet Bey'in rüya içinde bu seslerden rahatsızlık duyması, saat imgesinin temsil ettiği *gösterilen*le alakalıdır. Saat imgesi, onun geride bıraktığı yetmiş beş yıllık ömrüne teşbih edilmiştir. Bu yüzden seslere karşı gösterilen tepki, seslerin 'küçük şeytanlar hâlinde' onu takip etmesi, ömrünün sonlarına geldiğini sezinleyen Behçet Bey'in bilinçdışından yükselen bir ölüm korkusudur. Saat seslerinin yol açtığı girdapta sürüklenen Behçet Bey bu yüzden aslında çaresizce kaçınılmaz ölüme sürüklenmektedir. Bu sürüklenişin nihayet bulduğu yer yeni aldığı aynanın içinde açılan boşluktur. Romanda uzun uzun anlatılan bu yeni ayna, aslında babasının eski yalı komşularından Necip Paşa'ya ait bir eşyadır. Bu komşu yalı ise içinde birbirinden güzel cariyelerin yetiştirildiği, her akşam yükselen müzik sesleriyle hem Behçet Bey'e hem de baba İsmail Molla'ya hoş zamanlar yaşatan bir yerdir. Bu yüzden Behçet Bey

[501] Saat ve ayna Tanpınar'ın diğer eserlerinde de sık sık kullandığı, yazarın animistik düşünce yapısı sonucu adeta şahsileşen nesneler olarak karşımıza çıkar. Bu kullanımların başarılı bir örneği olan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü'*nde saat insanların hayatlarına hükmeden bir roman kahramanına dönüştürülmüştür.

Paşa'nın evinden çıkan bu aynaya her baktığında kendini görmek yerine, bu aynaya bakan birbirinden güzel cariyeleri, o evin içinde akan bütün bir hayatı görüp seyretmektedir. Seslerin sürükleyerek Behçet Bey'i aynanın içine düşürmesi, eşyanın kendi zaman ve mekânına onu hapsetmesi anlamına gelir ki romanda, Behçet Bey'in anlatısında sürekli geçmiş zamana dönülmesinin sebebi de bu doğrultuda anlaşılır. Rüyalarında insan ve eşya kalabalığı içinde daima kaybolduğunu gören Behçet Bey, gerçekte de hayat ahengi bozuk, dilediği gibi yaşamayı beceremeyen ve hayatının hücumcu insan ve eşya kalabalığı içinde kaybolmuş biridir. Haluk Sunat, Behçet Bey'in sürekli kalabalıklarla boğuşan bu yapısının ırmak roman içinde de boğulma olasılığı olduğunu vurgulayarak karakteri romanlararası bir alanda sorgular.[502]

Ayna psikanalitik kuramın fazlasıyla önemsediği bir imge ve bir mecazdır. Önceki bölümde ifade edilen *ayna evresi,* Lacan'ın kuramının temel kavramlarından biri olmakla birlikte aslında bebeğin kendisini ilk kez ayna karşısında gördüğü o ândan destek alır. Bebeğin kendisine bakanlar tarafından desteklenmesi ya da aşağılanması gibi mecazi *aynalanma* süreçleri de yine benliğin doğru ve nitelikli biçimde oluşturulma sürecine katkı sağlar. Kohut ve Klein için de *aynalanma* sürecindeki tüm yaşantılar benliğin oluşturulmasında çekirdek rolü üstlenen yansılanmalardır. Bu doğrultudan bakıldığında Behçet Bey'in babasının heybetli ve yakışıklı görünüşünün aksine çelimsiz ve ufak tefek bir bedene sahip olması onun *kendilik* bilincindeki en önemli yaradır. Çünkü ilk rüyada ortaya çıktığı gibi baba onun için dinsel bir tabu, bir yarı tanrıdır. *Kendiliği*ne yönelik aldığı bu en önemli darbeyi eşyalarla gidermeye çalışmasında ise, insanların babasıyla kendisini kıyas eden bakışları yüzünden Behçet Bey'in 'benlik aynası'na yansıyan çarpık ve sorunlu yansılanmaların etkisi vardır. Bu yüzden insanlarla babası gibi etkin iletişim kuramayan Behçet Bey, iletişim eksikliğini eşyalar üzerinden dolayımlayarak giderme yolunu seçer. İlk gençlik yıllarında ciltlediği kitapları –ilk rüyanın böylece onun *kendiliği*ndeki bir zedelenmeye de temas ettiği ortaya çıkmış olur- çevresine hediye ederek onların sevgisini kazanmaya çabalar, özellikle babasının ölümünden sonra yöneldiği, hepsi daha önce başkaları tarafından kullanılmış saat ve aynalarla başkalarının hayatlarına dâhil olup bu hayatları yaşamış

[502] Haluk Sunat, *Boşluğa Açılan Kapı Ahmet Hamdi Tanpınar ve Yapıtlarına Psikanalitik Duyarlıklı Bir Bakış*, s.440.

gibi olmaya uğraşır. Rüyada aynanın onu içine alıp yok etmesinde, kendi zamanını –yanlış ve sorunlu *aynalanma*lar yüzünden- yaşamayı reddeden Behçet Bey'in başkalarının *aynaladığı* benliklerini ödünç alarak –eşya tutkusu buradan ileri gelir- kendine bir benlik inşa etme arzusu ortaya serilir. Ancak onun *kendilik* yapılanması, bu ödünç *aynalanma*lardan bir fayda elde edemeyecek denli parçalanmıştır. Bu yüzden de başkalarının hayatları içinde gömülüp kendini bulamadan kaybolur.

Kurgunun içinde başlıkla ilintili rüyaların varlığının yanı sıra Behçet Bey'in yaşamı için, baştan sona rüyadan oluştuğu şeklinde bir tespitte bulunmak abartı olmaz. Bu tespiti romanın sonundaki mektubunda Tanpınar da destekler:

"[H]erkes gibi maddesiyle gezinen bir insan olduğunuz halde bir rüyaya benziyorsunuz. Belki de hayatınızı doğru dürüst yaşamadığınız için bu tesiri yapıyorsunuz. O kadar ki, yaklaştığınız insanlara kendinize mahsus bir zamanı aşılıyorsunuz. Bölünmezlerin bölünmezi, çekirdek hâlinde bir zaman. En basit şeklinde bir düşüncenin, bir ihsasın, bir hâtıranın zamanı" (Mahur Beste, s.147).

Rüya etkisinin romanda bir kişi üzerinden ilerlemesinde Behçet Bey karakterinin eşyayla olan ilişkisi en büyük etkendir. Eşya Behçet Bey için göründüğü işlev ve nitelikle sınırlı kalınan bir araç değildir. Bir sürü hatırayla dolu köşkün içinde her biri kendine ait yeri bulmuş olan tüm eşyalar, kendilerine ait hatıraların olduğu zaman yüküyle değişmiş ve hantallaşmış olarak romanda yer alırlar. Behçet Bey'in her eşyaya bu gözle bakışı eşyaların kolaylıkla kişileştirilmelerini sağlar. Özellikle rüyalarına yansıyan bu tarz kişileştirmeler onun, köşkteki tüm eşyanın gölgesinde süren yaşamını görünür kılar.

Behçet Bey'in eşyayla ve eşyanın zamanıyla olan yakından ilgisi romanın yapısını da etkilemiş, anlatının sarmal bir düzen içinde gittikçe daha derinlere inilen geçmiş zaman örüntüsüyle kurgulanmasına sebep olmuştur. Her eşyayla kendi ailevi tarihinin ayrı bir sayfasına giden Behçet Bey'in bu hâliyle bilinçdışının metaforu olduğunu düşünmek mümkündür. Kendine ait bir zamanda yaşayan bu adam, her bir eşyada ayrı bir anı hatırlayıp hiçbirinden vazgeçemeyecek kadar onlara bağlı/bağımlı bir hayatın sahibidir. Behçet Bey'in tüm varlığıyla hem bilinçdışına hem rüyaya benzer tarafları onun geçmişi anılarla yeniden yaratan kişileştiren yapısında saklıdır. Bilinçdışı ve rüya zaman mefhumunun parçalı bir şekilde olmadığı, tüm zamanların

bütünleşik bir vaziyette hazır bulunduğu alanlardır. Behçet Bey için de bunu söylemek mümkündür. Odasında Osmanlı üst düzey memurlarından Necip Paşa'nın aynası bulunan Behçet Bey, bu aynaya her bakışında son dönem Osmanlı hayatının eğlence hayatını görmeye çalışır. Yemek masasının üzerinde asılı duran avizenin tarihi ise çok daha eskiye, acı bir olaya dayanarak göreni daha derin bir geçmişe sürükler. Zaman yüküyle ağırlaşmış olan eşyalar da göründükleri gibi olmamaları yönüyle Behçet Bey'i ve *Mahur Beste*'yi rüya ve bilinçdışı ikilisine yakınlaştırırlar.

Beyaz Selvi[503], Halide Nusret Zorlutuna'nın 1945'de yayımlanmış olan romanıdır. Basit bir olay örgüsüne sahip olan roman, bir aile faciasına odaklandığından şahıs kadrosu dar olan eserlerden biridir. Olay örgüsünü oluşturan isim romanın arzu tetikleyicisi Dündar karakteridir. Hırslı ve takıntılı bir genç olan Dündar'ın etkisiyle Nadide'nin öncelikle iç dünyasında başlayan karışıklıklar zamanla tüm hayatına sıçrar. Nadide, kendisini delice bir tutkuyla seven bu gençten korkar. Onun meydana getirdiği korku bu yüzden rüyalarına da yansır. Romanda, düşle gerçek arası bir yerde tutulan bu rüya anlatıları, kahramanın önüne serilmiş bir felaket sahnesi gibidirler. Bu rüyalardan ilki Kalamış'ta ikilinin karşılaşmalarından kısa süre sonra görülür:

"*Bileklerinin etrafında bir çelik çember gibi sıkışan bu kocaman pençelerden kurtulmak için zavallı kadın, bütün kuvveti ile silkindi. O zaman sert bir yere alnı çarptı ve bu sertliğin altında çırpınan bir şey vardı: Onun kalbi!*

Bir an hiçbir şey düşünmeden bu çırpınışın sesini dinledi:

- Bak işte benimsin! Benimsin! Yalnız benim!

[…] – Çocuklarım!..

---

[503] Roman, Türkiye'nin en meşhur sanatçısı olarak sunulan Dündar isimli gencin Kalamış'ta küçükken âşık olduğu, kendisinden 8 yaş büyük Nadide'yi çocuklarıyla dolaşırken görmesiyle başlar. Yıllarca hasretini duyduğu bu kadını yeniden görmek Dündar'ı çok etkiler. Nadide ise üç çocuğuyla meşgul, Dündar'ı kardeşi gibi seven, kocasına bağlı bir kadındır. Dündar kendisinde yeniden uyanan duyguların etkisiyle Nadide'ye tutkulu ve sapkın mektuplar yazarsa da ondan daima kardeşçe cevaplar alır. Dündar'ın bir yıldan fazla yazmayı sürdürdüğü bu mektupların içeriği ise son zamanda Nadide'nin kocası, meşhur Dr. Hâmid tarafından aldatıldığı bilgisiyle dolar. Bu bilgiyi eşinin muayenehanesine gidip teyit eden Nadide yıkılır. Kocasıyla yüzleşen Nadide onunla kavga edip evden ayrılmayı, kendisini delice bir aşkla bekleyen Dündar'a koşmayı düşünürse de küçük oğlu Çelik'in ağır hastalığı bu isteğe engel olur. Hastalıktan dolayı acılar çeken kadını Dündar'ın mektubu daha da şaşırtır. Dündar, bu kadını kendisinin tuttuğunu itiraf ederek onların yeniden barışmalarını istemektedir. Yine de kocasına karşı güveni yıkılan Nadide'nin evliliği hiçbir zaman eskisi gibi olmaz. İkisi de aynı evde birer yabancıya dönüşürler; evdeki huzursuzluğa daha fazla dayanamayan Nadide çok geçmeden ölür, onun arkasından kocası da intihar eder. Dündar ise Nadide'ye duyduğu aşkla büyük bir eser ortaya çıkarmış, uluslararası alanda başarılar elde etmiştir.

Bu defa feryadına, yılan ıslığı gibi bir kahkaha cevap verdi:

- Çocukların mı?.. Onları arama artık. Ben onları Karadeniz'e verdim!

[…] Hıçkıra hıçkıra ağlıyordu. Saçları ve yüzü sırılsıklamdı…"[504]

Genç ve başarılı bir erkek tarafından sevilmek, Nadide'nin de bu sevgiye karşılık vermesi tam anlamıyla hayatının alt üst olması demektir. Onun alıştığı düzenin bozulacağı endişesi rüyanın karanlık atmosferiyle sembolize edilirken, bu yasak aşkla aile içinde yaşanacak olan büyük değişiklikler çocukları üzerinden somutlaştırılır. Endişe dolu bu rüyada kocasının sevgisi ve saygısını kaybedeceğine yönelik bir gönderme yapılmaz. İkinci rüya Nadide'nin kocası Dr. Hâmid'le olan büyük kavgasından sonra görülür. Nadide bu sırada evden, onun çocukları dediği çocuklarından kaçıp Dündar'a gitme arzusuyla yanmaktadır. Rüyada herkese ve her şeye rağmen Dündar'a gitmeyi başardığını görür. Ancak bir anda karşısında bir kalabalık belirir; kocası, yıllar önce ölmüş olan babası, oğlu ve kızı küçük bir tabut taşımaktadırlar:

"*Evvela babasının sesini duydu. Ona ömrü boyunca hiçbir acı söz söylememiş, hatta 'yavrum'suz hitap etmemiş olan babası…*

- Nadide! Sana lanet olsun!

Sonra kocası, kısaca:

- O… dedi.

[…] O zaman tekrar kocasının sesini duydu:

- Çelik'i sen öldürdün! Katil! Çelik işte burada!

- Demir! İpek!.. Oğlum! Oğlum! Demir'im! Anana acımıyor musun?

- Demir sert, dargın ve bedbaht, cevap verdi:

- Sen benim anam değilsin!.. Sen benim alnımı damgalayan kadınsın!

[…] Hep bir ağızdan haykırdılar:

- Bizi sen damgaladın! Çocuğunu sen öldürdün! Katil!.. Katil!.. Kahpe!.. Sana lânet olsun! Lânet olsun!.." (Beyaz Selvi, s.91-94).

Rüya Nadide'yi pek çok bakımdan uyaran sembollerle doludur. Kocasının kendisini genç ve güzel bir kızla aldattığı zannına kapılan Nadide, rüyadan önce –bir

[504] Halide Nusret Zorlutuna, *Beyaz Selvi*, İkinci Basım, Timaş Yay., İstanbul 2008, s.27-28. Romandan yapılacak alıntılarda bundan sonra eserin bu baskısındaki sayfa numaraları dikkate alınacaktır.

intikam duygusuyla- genç ve başarılı bir delikanlı olan Dündar'ın ısrarcı sevgisine karşılık vermeyi kararlaştırır. Bu rüya, onun verdiği önemli içsel kararın üzerine görülmüş olduğu için tam anlamıyla ikaz edici bir rüyadır. Jung'un dediği gibi benliğin aksayan taraflarını işaret ederek bir eğitmen vasfına bürünen rüya, Nadide'nin bilinçdışından çağırmaya çalıştığı karanlık tarafı *gölge*sinin yol açacağı sorunları çarpıcı biçimde sergiler. Bu yüzden bu rüya anne ve sadık eş *persona*larıyla, genç sevgilisi tarafından arzulanan kadın *gölge*sinin çatışması olarak düşünülebilir. *Persona* benliği terk ettiğinde olacaklar ise yıllar önce ölmüş olan babanın nefret dolu söylemi ile çocukların hakaret edici tavır ve sözleriyle simgeleştirilmiş, dahası bilinçdışından çıkartılmaya çalışılan yasak arzuların gerçekte ne anlama geldiğini ifade eden en somut *gösteren* olarak en küçük çocuk Çelik'in cenazesinin taşındığı tabutla tehlikenin ne boyutta olduğu ifade edilmiştir.

Bu rüya anlatısının Nadide'nin bilincini yapmaya çalıştığı şeyden vazgeçirmek için kullandığı bir diğer araç da *büyük Öteki'nin söylemi*dir. Lacan'ın kuramında en önemli kavramlarından biri olan *büyük Öteki,* ilk kez anne-bebek ilişkisinde ortaya çıkan bebeği, kendi arzusunu arzulatacak kadar etkisi altına almış bir varlık olarak anneye tekabül eder. Çocuk hayatındaki ilk *büyük Öteki* olan annesi tarafından görülüp onaylanmak için onun arzulayacağı şeyleri yapmaya çabalar. Rüyada çocukların anneye yönelik nefretleri, anne-çocuk arasında bilinçdışı düzeyde gerçekleşen *büyük Öteki* söyleminin ortadan kalktığını gösterir. Bu ortadan kalkış ise artık kendi çocuklarının *büyük Öteki'*si olamadığı için Nadide'nin kendi varlığını da tartışmalı hâle getirir. Çünkü kişide saygı ve sevgi uyandıran *büyük Öteki* sorgulanmaya başladığı anda onda var olduğu düşünülen tüm güzellikler kaybolur, geriye içi boş, önceki niteliğinden sıyrılmış bir nesne kalır.[505] Nadide'nin *büyük Öteki* oluşunu mümkün kılan *iffetli anne persona*sı ortadan kalktığında, her biri birer *öteki* olan çocuklardan kendisine yansıyan sevgi ve saygı da ortadan kalkacak *Büyük Öteki* anne figüründen, 'lanet edilen/ötekileştirilen kadın'a doğru duygusal anlamda yaşanan gerileme, Nadide için toplumsal anlamda da bir felaket olacaktır. Nadide'nin *büyük Öteki* olarak diğerlerinin hayatlarından çekilmesi çocuklarda büyük bir boşluğa sebep olacağı için bu boşluk rüyanın en çarpıcı *gösteren*i tabutla temsil edilmiştir. Bu yüzden

[505] Slavoj Zizek, *Yamuk Bakmak Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş,* s.117.

uyandıktan sonra gerçekten de küçük oğlu Çelik'in çok hasta olduğunu öğrenen Nadide, Dündar'a kaçıp gitme fikrinden tamamen vazgeçer. Bu anlamda rüya, Jung'un işaret ettiği gibi benliği dengeleme vazifesini başarıyla yerine getirmiştir. Bilinçdışında tutulması gereken arzuların hem onun *kendiliği*nde hem de Nadide'yi *büyük Öteki* olarak gören bir yığın insanın hayatında oluşturacağı yıkım, rüyaların olumsuz senaryolarıyla sergilenerek, onu geri adım atmaya zorlar.

1959'da yayımlanan *Aylak Adam*[506] romanı, Yusuf Atılgan'ın, roman kişisinin[507] psikolojisine odaklandığı, anlatı içinde bilinçdışının bilince çıkmasını sağlayan teknik unsurlarla bezeli romanlarından biridir. Bilinçdışına ait ögelerin sık sık kullanıldığı eserde rüyalar da bu amaç için yardımcı unsur konumundadırlar. C.'nin Ayşe'den ayrılmasından sonra içine düştüğü boşluğu, geçmiş ve şimdiyle harmanlayan rüyası şöyledir:

---

[506] Roman, babasından kalan yüklü miktarda parayla çalışmadan hayatını geçiren, kendisini de bu yüzden 'aylak adam' olarak tanımlayan C.'nin hayatının anlatısıdır. Sevgilisi ressam Ayşe'den –onu yolda bir erkekle geçerken gördüğü için- ayrılmış, bir süre bocalamadan sonra yolda rast geldiği kızlardan birini günlerce takip etmiş ve adının Güler olduğunu öğrendiği bu kızla sevgili olmuştur. C., yüksekokul öğrencisi olan Güler'le yakınlaşmaları arttıkça kızın evlilik hayalleri kurduğunu fark ettiği için kızdan uzaklaşır, sonunda onunla görüşmeyi keser. Güler'in ardından şehirden uzaklaşmak amacıyla bir sahil kasabasında daire kiralayarak yazı geçirmek için oraya taşınır. Burada Ayşe'yle karşılaşıp onunla yeniden yakınlaşır. Aradığı kadını bulduğunu düşünen C., Ayşe'yle güzel vakitler geçirse de ondan eskisi gibi etkilenmediğini anlar. Aralarındaki duvarın kendi geçmişi olduğunu düşünüp her şeyi ona anlatmaya karar verir: C. annesini henüz 1 yaşındayken kaybetmiş, komisyonculuk yaptığı için zengin ve kadın düşkünü babası ve teyzesiyle birlikte yaşayan bir çocuktur. Babasını bir gün teyzesi Zehra'yla birlikte olmak üzereyken görür, C. çok farklı biçimde algıladığı bu sahne yüzünden aniden ikilinin yanına gidip teyzesini babasından kurtarmaya çalışır. Ancak babasından dayak yiyen C.'nin kulağı yırtılır ve başı bir hafta sargılı kalır. Bundan sonra yatılı okula verilen C. babasıyla çok az görüşür, kısa süre sonra da hem teyzesi hem babası ölürler. C. nin sorunlu geçmişini artık dinlemek istememesine rağmen öğrenmek zorunda kalan Ayşe, -C.'yi anlatmayı kesmesi için defalarca uyarmıştır- C.'den uzaklaşmaya başlar ve sonunda ayrılırlar. C. ise tekrar şehre dönerek kendi mükemmel kadınını aramaya yeniden başlamıştır. C. anlatıcının telkinleriyle işaret edilen ideal kadın B. ile yolda tesadüfen karşılaşsa da peşinden gitmek istediği anda karşısına çıkan türlü şeylerle engellenir. Roman bu başarısızlıkla son bulur.

[507] Varoluşçuluk akımının bizdeki en önemli temsilcilerinden olan Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam* ve *Anayurt Oteli*'ndeki başkişileri olan C. ve Zebercet, bu anlayışın dışında kaleme alınmış eserlerde görülen kahramanlara benzemeyen özelliklere sahiptir. Bunlar Sartre'ın varoluşçuluk için söylediği, "*köklerinden kopmuş temelini yitirmiş, geçmişe, tarihe güvenini kaybetmiş, topluma yabancılaşmış, mutsuz, huzursuz insan[lar]*" (Alıntılayan İsmail Çetişli, "Egzistansiyalizm (Varoluşçuluk)", *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar,* s.144) oldukları için hayat içinde edilgen bir duruşa ve sorunlu insan ilişkilerine sahiplerdir. Bu yüzden özellikle Yusuf Atılgan'ın eserleri incelenirken *kahraman/başkahraman* kullanımları yerine bundan sonra *kişi/roman kişisi* veya *başkişi* kavramları tercih edilecektir. Varoluşçulukla ilgili detaylı bilgi için bk. İsmail Çetişli, "Egzistansiyalizm (Varoluşçuluk)", *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar,* s.144-152. Özellikle varoluşçuluğun roman kişileri üzerindeki yıkıcı ve dönüştürücü etkisini sorgulayan, yakın dönemde yapılmış bir doktora tezi de mevcuttur. Bunun için bk. Barış Berhem Acar, *Türk Romanında Antikahramanlar*, (Basılmamış Doktora Tezi), Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne 2020.

"Sonra baktı o tiyatroda oturuyor. Sahne şıpır şıpır akıyor. Kiremitlerin hepsi mi çatlak? Bir de koku, nerden geliyor bu? […] 'Bakın bu adam her gece ısırıyor beni,' diyor. Şimdi kalkıp aktörü döverler. Kız şaşkın, öyle duruyor. […] Nedense içini bir korku kaplıyor. Kalkıyor. Salon sımsıkı. Nasıl kaçacak? Omuzlara basa basa koşuyor kapıya. Bağırıyorlar. Birkaçı yumruk gösteriyor. Şimdi lağımın içine yürüyor. Koku artmış. Bu şehrin böyle bir lağımı olsun, ummazdı.

Işıklı. İki yanında kapılar var. İnsanlar girip çıkıyor. Beyaz önlüklü bir kadın ona doğru koşup önünde duruyor. 'Ah' diyor. 'Baban sandım seni. Sizin evde hizmetçiydim ben. Tıpkı baban gibisin. Bir bıyıkların eksik.' 'Defol, babama benzemem ben.' 'Niye kızıyorsun? Babaya çekmek kötü bir şey mi? Yaman adamdı senin baban.' 'Defol. İstemiyorum.' 'İstesen de istemesen de onun gibisin sen. Bak nasıl bakıyorsun bacaklarıma.' 'Hayır, hayır sus!' Kadın gülüyor. Korkunç bir öfke kabarıyor içinde. Üstüne yürüyor, ama kadın artık yok. Çevresinde kendi halinde insanlar var".[508]

C'nin rüyası Ayşe'yle ayrılmasının ardından görüldüğü için ayrıca önemlidir. Hayatta sevdiği tek kadın olan teyzesinin –teyzesi Zehra hayatına giren tüm kadınlar gibi mavi gözlüdür- babası tarafından kendisinden çalındığı düşüncesi C.'yi yalnızlığa iter. Bu yalnızlık bir travma hâlinde tekrar eder ve sevgililerinden ayrıldığı her zaman yinelenen bir hastalık gibi bilince çıkarak C'yi rahatsız eder. Rüyadaki imgeler, Freud'un 'günün kalıntıları' dediği bir gün öncesinin izlerinden eserler taşımakla birlikte çocukluğa dair hatıralardan da oluşmuştur. Babasının hizmetçilerle birlikte olduğunu bildiği hâlde C.'de ortaya çıkan travmanın kaynağı onun teyzesiyle birlikte olmasıdır. Burada Freud'un '*Kurt Adam' vaka öyküsü*nde[509] bahsettiği 'ilksel sahne'ye benzer bir etki C.'de tamiri mümkün olmayan bir hasara yol açmıştır. Annesinin yerine koyduğu teyze Zehra ve babanın birlikteliğine şahit olmak, küçük yaştaki C.'de, muhtemelen babasının önceki ilişkileri sayesinde ne olduğunu anlamlandırabildiği bir

[508] Yusuf Atılgan, *Aylak Adam*, Yapı Kredi Yay., İstanbul 2017, s.22. Romandan yapılacak alıntılarda bundan sonra eserin bu baskısındaki sayfa numaraları dikkate alınacaktır.

[509] Freud'un tüm olgu öyküleri içinde en ayrıntılı ve en önemlisi olan bu öyküde, kendisine tedavi için başvuran genç bir Rus'un çocukluk döneminde yaşadığı bir travma ele alınmaktadır. Bu genç erken çocukluk döneminde annesi ile babasının birlikteliklerine şahit olmuş, ancak ne anlama geldiğini bilmediği bu sahnedeki baba, onun zihninde masalsı bir kurt adam imgesi olarak yer edip rüyalarında sıklıkla tekrar eden korkutucu bir unsura dönüşmüştür. Ayrıntılı bilgi için bk. S. Freud, "Bir Çocukluk Dönemi Nevrozu Öyküsü ('Kurt Adam')", *içinde Olgu Öyküleri II,* s.195-297.

travma etkisi yapar. Üstelik olaya müdahale etmiş ve dayak yediği için kulağı yırtılmış, bu yüzden bu travmatik yaşantı tamamen zihnine kazınmıştır. Şahit olunan bu sahne, Zehra'yı annesinin yerine koyan C. için anne-çocuk birlikteliğinin sonudur aynı zamanda. Babası, hem fiilen (olaydan kısa süre sonra yurda gönderilir) hem zihnen (artık teyzesini hep o sahneyle hatırlayacaktır) teyzesiyle C.'yi ayırmıştır. C.'nin rüyasında babasına benzemek istemeyişi ona duyduğu bu nefret dolayısıyladır. Babasına olan nefreti C.'nin kadınlara yönelik tutumlarını da etkilemiştir. Rüyada; 'istesen de istemesen de onun gibisin sen. Bak nasıl bakıyorsun bacaklarıma' şeklindeki hitap, bir *gösterge* olarak C.'nin sevgililerinin bacaklarına yönelik gizli arzusunu dillendirir. Bunlar, 'ilksel sahne'den geriye kalan travmanın zaman zaman ortaya çıktığı anlardır ki C. de, kendi içsel iyileşmesini de bu bacaklardan korkup korkmamasına göre değerlendirir:

"*Yalnız bacaklarına dokunmuyordu. Neden ona her gelişinde bacaklarını da getirirdi? Hep böyle olurdu. Onları okşama, sıkma isteğiyle avcu karıncalanmaya başladıkça bir kulağı yanardı. Dokunamazdı. […] Güler'in bacağı onunkine değdi. Çekmedi. Yol çabuk bitsin istiyordu*" (Aylak Adam, s.80).

Ayşe'yle tekrar bir araya gelmelerinin ardından kendinde onun bacaklarına yönelik böyle bir çekince duyumsamaz: "*Boşuna harcanmış altı buçuk ayın ivecenliğiyle diz çöküp bacaklarını öptü. Aralarında ne babasının bıyıklı suratı vardı, ne de kulak kaşıntısı*" (A.A., s.103). Son kez ayrıldıklarında da C. korkularının geçtiğini düşünür: "*Artık kadın bacaklarından korkmuyordu. Oysa yalnız Ayşe'ninkilere dokunabileceğini sanırdı*" (Aylak Adam, s.138).

C.'nin sözü edilen davranışındaki ikilem hem babaya duyulan nefretle hem anneyle/teyzeyle birleşme fantezisiyle açıklanabilir. Bacak bu manada sürekli anneyi/teyzeyi ve travmayı hatırlattığı için hem tiksinti hem korku uyandırır. Lacan'a göre arzu nesnesi travmatik nesneye gönderme yaparsa bu öznede tiksinti uyandırabilir. C. için kadın bacakları kendisini babası ve teyzesinden tamamen kopardığı ve onun kesin olarak yalnızlaşmasına sebep olduğu için travmatik bir nesnedir. Teyze Zehra, bacaklar vesilesiyle hatırlanacak, böylece travmatik olay su yüzüne çıkarken C. bir anlamda teyzesine temas etmenin tiksintisini yaşayacaktır.

Dolayısıyla bu unsur, kötü bir anın hatırlatıcısı ve travmatik bir nesne olduğu için C.'yi duyarlı hâle getirmiştir.

C.'nin hayatında babasıyla yaşadığı sorunun yalnızca kadınlarla kurduğu duygusal ilişkiler sırasında açığa çıkmaz. *Baba*yla yaşanan sorun psikanalitik kuramda Sembolik'te yaşanan bir sorun anlamına geldiğinden, etkileri Sembolik'in içinde bulunan 'dil sahası'na kadar yayılır. Lacan'ın *baba metaforu* olarak da kullandığı bu bilinçdışı sözleşme gereği, çocuğun toplumsal yaşamda bir bireye/özneye dönüşmesi için *Babanın Yasası*'na uyulmuş olması şartı aranır. Bu yasa çocuktan, annesiyle 'sembolik anlamda birleşme arzusunu' terketmesini, varolan arzuları yasaklayıp bastırarak bilinçdışının derinliklerine gömmesini bekler. Çocuk yasaya itaat ettiğinde, kendisinden güçlü ve annenin arzusu olan baba'ya boyun eğmiş, hatta onu içselleştirerek –annesinin arzusu *baba* olduğu için- onun gibi olmaya çabalamaya başlamıştır. Özne/çocuk arzuları yasaklandığı için bunları bilinçdışına gömerken dil kullanımına geçerek istediklerini dolaylı yoldan söylemeyi öğrenir. Çünkü "*[d]il nesnelerin yerine geçer. Bütün diller o nesneye sahip olmak yerine kendilerini o nesnenin yerine koydukları için metaforiktirler*".[510] Nevrotik karakterlerin dili, bu sebeple farklı metaforların kullanıldığı, anlam yükü yoğun olan ifadelerle doldurmuş vaziyette kullandıkları söylenebilir. Bu noktada C.'nin dil kullanımındaki farklılaşmaların kaynağı da baba metaforunu tam olarak tanımamış olmasına bağlanabilir. C.'nin anlatıda dikkat çeken en önemli tarafı isimler üzerinde uzun süre takılı kalmış olmasıdır:

"-[D]ört gün önce bir sokak levhasında 'İki Öksüzler Sokağı' adını okuduğum zaman kendi kendimi bir işe atadım. Şehrin sokak adlarını toplayacak, bunlar üstüne düşünecektim […] Çoğu iki katlı, yeni ya da yeni görünen evler. Şarlo'nun 'Easy Street' dediği sokaklardan. Ben 'Eli Paketliler' diyorum. Komşusunun saygısını yitireceğinden başka sıkıntısı olmayanlar yaşar burda. Ama adı… Kimmiş bu iki öksüz? […] Bir 'Aslan Yatağı Sokağı' var, bol dönemeçli. Bir zamanlar köşelerden birine bir gerçek aslan yerleşti de bütün şehir onu seyre mi koştu […]" (Aylak Adam, s.9)

[510] Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı,* s.176.

C.'nin, herhangi bir yerin veya kavramın ismi üzerinde sık sık düşünmesi onun genel olarak 'ad verme' hadisesi hakkında yorum yapmasına da neden olur: "*Bence insanın adı onunla en az ilgili olan yanıdır. Doğar doğmaz, o bilmeden başkaları veriyor. Ama yapışıp kalıyor ona. Onsuz olamıyor*" (A.A., s.76). Ad üzerinde bu kadar duran birinin kendi isminin bir harf ve bir noktadan oluşuyor olması hayli ilginçtir. Anlatıcının kasıtlı olarak seçtiği ve romanda yalnızca C. ve C.'nin ideal kadını olarak işaret edilen B. için kullandığı bu tercih bile hiçbir örneğe ihtiyaç duymaksızın Lacancı Sembolik'e gönderme yapmaktadır. Bunun dışında roman içinde geçen hemen herkesin isimleri vardır.[511] Babanın Yasası'nı tanımadığı, anne yerine geçen teyze Zehra'yı bilinçdışı bir arzuyla arzulamaktan vazgeçemediği, babasıyla uzlaşamadığı için C., baba metaforuyla damgalanmış bir dilsel kullanım olan 'ad alma'yı haketmemiş, böylece aslında özne olarak oluşumunu tam anlamıyla tamamlamamış demektir.

Korsan Çıkmazı[512] 1961'de yayımlanmış bir Nezihe Meriç romanıdır. Eser, Berni, Meli –isimler roman boyunca bu şekilde verilir- ve anlatıcı-yazar üçlüsünün ortaklaşa yazdıkları izlenimini veren bir anlatıdır. Berni ve Meli'nin bir Doğu ilinde başlayıp İstanbul'a uzanan yaşam serüvenleri romanda konu edilir. Şimdi'de başlayan eserde sıklıkla yapılan geri dönüşler, karakterlerin geçmişlerini ve geçmişin bugüne yansıyan etkilerini gösteren bir teknik olarak iş görür.

Geriye dönüşlerin çok fazla kullanıldığı, kahramanların neredeyse yalnızca geçmişte yaşadıklarını düşündürten *Korsan Çıkmazı*'nda rüyalara geniş yer ayrılmaz. Bunun nedenlerinden biri kızların geçmiş günlere olan bağlılıklarıdır. Ufak bir

---

[511] C.'nin ilişki kurduğu tüm kadınların bu yüzden 'baba eşiğinden' geçtikleri düşünülebilir. Çünkü hepsinin -Zehra, Ayşe, Güler, Sacide gibi- isimleri vardır.

[512] Roman öğretmen Meli'nin otobüste gördüğü bir manşet ve eski arkadaşı Ahmet sebebiyle geçmişe yolculuk yapmasıyla başlar. Meli ve Berni aynı yaşta iki küçük kız çocuğudur. Kalabalık ailelerin çocukları olan bu kızlar yeterli eğitim ve ilgiyle büyüyemedikleri için iki aileyi de tanıyan Neyyire hala ve Mahir amca bu kızları, okutmak için kendi evlerine, Orta Anadolu'nun büyük bir şehrine getirtirler. Bu aile yanında çok iyi eğitim gören kızlardan Meli edebiyat fakültesini Berni de konservatuarı kazanarak İstanbul'a giderler. Burada kendi ayaklarının üstünde durmayı öğrenen kızların arkadaş çevreleri genişler. Meli okulunu bitirip öğretmen olmuş, Berni ise sevgilisi Turan'la evlenmiştir. Arkadaşlarıyla temiz ilişkiler kurmaya özen gösteren kızlardan Meli, bir yanlış anlama sonucu polis baskınına uğradığı için ertesi gün gazetelerde 'edebiyatçı avukatla basıldı' gibi bir habere konu olur. Çok yanlış anlaşılan bu durumun kurbanı olan Meli zor zamanlar geçirir, ancak Berni'nin desteğiyle tekrar yaşama bağlanır. Kısa süre sonra bir arkadaşı aracılığıyla tanıştığı Adnan'la evlenir. Kızlar bu evliliklerinden birer çocuk sahibi olmuşlardır. Ancak Berni Turan'la ilişkisinde anlaşılmadığını düşündüğü için sorunlar yaşamakta, Meli ise kendisini içinde bulunduğu topluma yabancı hissetmektedir. Roman bu düşüncelerle sona erer.

anıştırma, söylenen bir sözle geçmişin tatlı günlerine –kızlar genelde Neyyire halanın evindeki mutlu günlere dönerler- dönüş başlar ki bu hâl ikisi için de rüya vazifesini yeterince görür. Kendi içinde kuralları, zaman ve mekân algılayışı olan rüyalara benzer bir etki anıların hatırlanması sırasında yaşanır. Bir çağrışım sayesinde kızlar bilinçdışından sızan geçmişe sığınarak şimdilerinin geçmişle karıştığı sonsuz bir zaman algısında mesut zamanları yaşarlar. Kısaca ifade edilen rüyaların sahibi Meli'dir. Geçmiş, rüyalarında da Meli'yi bırakmaz:

"*Berni, ben de şimdi rüyamda seni görüyorum. Öyle hoş ki… İkimiz bir eve gitmişiz. Ben sana, 'Bu boş ev hiçbir işe yaramıyor, bir şeyler yapsak' diyorum. Sen de, 'Kimsesiz çocuklar için bir koruma derneği kuralım,' diyorsun. 'Böylece serseri olmalarını –belki- önleyebiliriz' diyorsun. Sonra hemen orada oturup, börek yapmaya başlıyoruz. Hani tıpkı o geceki gibi. Ondan sonra ne çörek yaptık ama, hiçbiri o böreğe benzemedi. Ne diye geçip gitti o günler sanki!*"[513]

Meli rüyası sayesinde geçmişe duyduğu yoğun özlemi semboller vasıtasıyla ortaya dökmüştür. Gördüğü boş ev, evin 'kimsesiz çocuklar için koruma derneği olması', ardından Neyyire halanın yaptığı gibi börek yapmaya çalıştıkları anının bir kez daha sergilenmesi hem geçmişe duyulan özlemin hem de Meli ve Berni'nin durumlarının imgeleridir. Neyyire hala ve Mahir amcanın ölümlerinden sonra boş kalan ev –onlardan geriye kalan boşluk hissi- evin 'kimsesizler için koruma derneği' yapılmak istenmesiyle giderilmeye çalışılır. Bu ifade aynı zamanda, anne ve babalarının yanlarından alınarak uzak akraba olan Neyyire halanın evine gelmiş olmalarının metaforu olarak da düşünülebilir. Meli zihninde her şekilde o günleri yeniden inşa etme derdindedir. Ardından yapılan börek ise daha önce yaşanmış bir anının tekrarıdır ki rüyada ve anlatı içinde tekrar, zamanın kaybedilmesini önleyip bilinç ve bilinçdışı arasında bağlantı kurulmasını sağlar.[514] Nitekim 'ne diye geçip gitti o günler sanki!' sözü rüyanın Meli'de bu amaçla oluşturulduğunun ispatıdır. Meli'nin ikinci rüyası da bir geriye dönüş rüyasıdır:

---

[513] Nezihe Meriç, *Korsan Çıkmazı,* Yapı Kredi Yay., İstanbul 2019, s.72. Romandan yapılacak alıntılarda bundan sonra eserin bu baskısındaki sayfa numaraları dikkate alınacaktır.
[514] Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, s.99.

"*Bu gece, hep çocukluğumla, Berni'yle beraberdim. Ne garip! Bir tepenin üzerinden, bizim Akçakadı Mahallesi'ne bakıyordum. Bizim eski, dar, çamurlu sokaklarımız bir yanda; yeni, geniş yollar öbür yandaydı. Biz eski evler, eski adlarlaydık. Handan, Pehlâne, Nebahat, Meliha, Süheyla… Yeni evler, yeni yollar, yeni adlarlaydı oysa: Işık, Su, Erol, Yalçın, Vural, Bora…*

Neyyire halanın evi, o sevgili evimiz Mahmutağa Mahallesi, Alaçalı Sokağı, No – 47, eskimişti. Prenses Rozalya, gene eski yerinde yanıyordu. Sofa yarı aydınlıktı. Sabaha karşı simitçiler geçmeye başlayınca, fırlıyorduk yataktan.

Kapının önüne kar yığılmış olurdu. Çarşıya gitmek sırası kimdeyse, o çabucak giyinir, başına atkısını sarar, kalın yün eldivenlerini, çizmelerini giyer, çıkardı" (Korsan Çıkmazı, s.111).

Meli yine geçmişe dönme imkânı bulduğu bu rüyada şimdi ile geçmiş arasındaki zamansal farkı da somutlaştırır. Dar sokaklarla geniş yollar, eski isimler ve yeni adlar geçen zamanı açıkça vurgular. Rüyanın hemen ardından bir anının anlatılmaya başlanması, rüyanın nerede bitip anının nerede başladığını kestirmenin güçlüğü, Meli'nin rüyayı da geçmişe dönmek için bir araç olarak kullandığına delildir. Romanda özellikle Meli'nin böylesi bir yola başvurması 'şimdi'de yaşadığı sıkıntılardan kurtulmak için gerçekleştirdiği bilinçdışı bir kaçıştır. Meli gençliğini artık hiç hatırlatmayan İstanbul'dan da memnun değildir:

"*Tam kırk beş dakikadır, binlerce anayolun ortasında otobüs bekliyorum. İstanbul yıkılıyor. Bu yıkılış ilk gençlik anılarımızın da yıkılması demek oluyor. Sevdiğimiz eski İstanbul yokuşları, yüzümüzü yıkadığımız hayrat çeşmeler yok artık. […] Yeni açılan geniş asfalt yollar, göz alabildiğince dört bir yana çekip gidiyorlar. [:..] Yeni dostluklar kuracak yürek kalmadı artık bizde. İşimiz çok üstelik; yorgunuz*" (Korsan Çıkmazı, s.7).

Meli'yi geçmişe, dolayısıyla geçmişi hatırlamak için bir basamak olarak kullanılan rüyalara iten sebeplerden biri İstanbul'un hızla değişen çehresidir. Geçmişi, ilk gençlik yıllarını hatırlatan bu şehir artık o günlerden iz kalmayıncaya kadar değişmeye başlamıştır. Bu yüzden romanın ilk birkaç sayfası, uzun otobüs bekleme süresi boyunca Meli'nin İstanbul'un değişimine duyduğu öfkeyle, otobüse bindikten sonra yolculara karşı hırçınlığının ifade edildiği gürültülü, huzursuz ve telaşlı

satırlardan oluşur. Meli'nin yaşadığı kötü zamanlar da rüyaya ve güzel anılara kaçışın diğer sebebidir. Yıllar önce evi, polis baskınıyla basılmış, o sırada evde olan arkadaşı Ahmet ve Sofiya karakola götürülüp sorgulanmışlar, olay basına 'edebiyatçı avukatla basıldı' şeklinde yansıdığından Meli'nin yakın uzak tüm çevresinde çirkin dedikoduların yayılmasına neden olmuştur. Meli'nin nevrasteni geçirmesine neden olan bu olay onun kişiliği üzerinde önemli izler bırakır. Artık kendisini anlamayan tüm çevreye düşman ve onları değiştirip 'adam etme' hevesine kapılmış biri olarak yaşamını sürdürür.

Yusuf Atılgan'ın 1973'de yayımladığı *Anayurt Oteli*[515]'ndeki rüyalar, başkişi Zebercet'in psikolojisine ilişkin okura pek çok şey söyler. Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının otelden ayrılmasıyla birlikte başlayan roman, Zebercet'in bu kadından sonra yaşadığı içsel değişimi ele alır. Tüm hayatını belli bir düzen içinde geçiren, sabahları kaçta uyandığından hangi cebinde neyin olduğuna kadar sıkı kurallar ağı içinde yaşayan Zebercet'te başlayan değişim, öncelikle uyduğu kimi kuralları aksatmasıyla başlar. Her zaman tıraş olduğu berbere kadının otelden ayrılmasından sonra gitmek istemeyip tanımadığı bir berber dükkânında tıraş olur. Uzun süre gözü gibi baktığı bıyıklarını kestirip kendisine yeni kıyafetler satın alır. Sonrasında ise kasıtlı olmadan kendi kurallarını yıkmaya, sürçmelere başlar: *"Sigara paketini almak için elini sağ cebine soktu yanlışlıkla*."[516]

Zebercet'in iç çatışmalarına şahitlik eden en önemli unsur rüyalarıdır. Cinsel içerikli bu rüyalar, onun bir kadından beklentilerinin yeniden şekillendiği yerlerdir:

---

[515] Otuzlu yaşlarında bir erkek olan Zebercet, Anayurt Oteli'nde doğup büyümüş, babasının ölümünden sonra da onun yerine oteli, kâtipliğini üstlenip devralmıştır. Zebercet eski bir konak olan bu oteli belli bir düzen içinde idare eder; her ay düzenli olarak otelin sahibine para gönderir, kayıt defterini hiç aksatmadan belli zamanlarda emniyete teslim eder. Otelin temizlik ve yemek işlerinden sorumlu bir 'ortalıkçı kadın' da yanında çalışmaktadır ki Zebercet, bu kadınla istediği zaman birlikte olabilmektedir. Otele Zebercet'in fazlasıyla önemsediği gecikmeli Ankara treniyle, uzun boylu, boyalı tırnaklı, esmer bir kadın gelir. Adını bilmediği/öğrenemediği bu kadının yeniden geleceği ümidiyle odasını daima kilitli tutan Zebercet, bu istekle ilk günlerde tıraş olup yeni kıyafetler alırsa da kadın gelmez. Kadının gidişinin ardından odasını bir müze gibi aynıyla muhafaza eden Zebercet, zaman zaman buraya gelir, kadının unuttuğu havlusunu kullanarak yatakta onunla birlikte olduğu düşler kurar. Bir süre sonra Zebercet otele, dolu olduğu bahanesiyle kimseyi almamaya başlar. Böylece zaman içinde boşalan otelden, iş olmadığı için ayrılmak isteyen ortalıkçı kadını bir akşam beraber olurken boğarak, oteldeki kediyi de başını ezerek öldürür. Kediden kurtulması sorun olmayan Zebercet cesedi de odaya kilitleyerek bir süre adliye salonlarına gidip duruşmaları izler. Çevredekilerin cinayetten haberdar olmadığı bu sürede otelden kaçmayı düşünmesine rağmen, kendini otelin tavanına asarak intihar eder.

[516] Yusuf Atılgan, *Anayurt Oteli*, 14. Baskı, Yapı Kredi Yay., İstanbul 2009, s.29. Romandan yapılacak alıntılarda bundan sonra eserin bu baskısındaki sayfa numaraları dikkate alınacaktır.

"*Son günlerde yatmayı düşünmediği ortalıkçı kadınla düşünde yatışı tuhaftı. Gerçeğine benziyordu; yalnız kadın gözlerini açmış, sarılmış, memesini ısırırken 'Ohh, seninim' ya da 'Ohh nasıl seninim' demişti*" (Anayurt Oteli, s.35).

Rüya içinde söylenen sözler, otele gelen evli öğretmen çiftin odasının önünden geçerken Zebercet'in duyduğu sözlerdir. Öğretmen kadının adı da Zebercet'in ölen annesiyle aynıdır ki Zebercet bu isim benzerliğini ilk duyduğunda çok şaşırmıştır. Bilinçdışına itilen tüm bu bilgiler rüyada ortaya çıkarak Zebercet için bir istek gerçekleştirimine dönüştürülür. Günün kalıntılarının bu şekilde yer değiştirme ve yoğunlaştırma mekanizmalarıyla aldığı yeni şekil, Zebercet'e hem cinsel doyum sağlar hem de öğretmen kadının *göstergey*e dönüşen sözleri ve annesinin bilinçdışı etkisiyle sevgi ve şefkat duygularının yüzeye çıkmasına neden olur. Bu nokta üstü örtük biçimde bilinçdışı arzuya da gönderme yapar. Zebercet'in bilinçdışı arzusu, Freud'un gerçek anlamıyla değerlendirdiği, Lacan'ın simgesel bir anlatım olarak gördüğü anneyle simgesel birleşme fantezisidir. Muhtemelen şahit olunmuş bir ilksel sahne olarak –eserde ilksel sahneye yönelik açık gönderme yoktur- Zebercet'in bilinçdışısında saklı tutulan bu fantezi, genç çiftin odalarının önünden geçerken kulak misafiri olduğu birleşmeleri esnasında söylenen sözlerle tetiklenerek açığa çıkmıştır. İlksel sahnenin dolaylı olarak rüyada tekrar edilmesindeki en kuvvetli etken, öğretmen kadının Zebercet'in ölen annesiyle aynı ismi taşımasıdır.

Zebercet, pek çok şeyin *göstergesi* olan –Ankara treniyle gelen- kadının döneceğini düşündüğü evrede onun kaldığı odaya gider, içinde az miktar çay kalmış bardağını dudaklarına götürür ve onun dudaklarının izi olduğunu düşündüğü yeri öper. Kadının gidişinin üzerinden geçen bir haftadan sonra bu 1 numaralı odaya gidip onun yatağında yatmağa hazırlanır:

"*Soyundu; giysilerini askıya astı. Ayaklarını yıkadı; otelin havlusuyla kuruladı. Dönüp yatağa girdi, yorganı üstüne çekti. Yastığı çevirdi, sarıldı; yüksek sesle 'Gelmeseydin ölürdüm' dedi. Yastığı kokladı, öptü. […] Kadının unuttuğu karaları ince, sarıları kırmızıları kaim çizgili havluyu demirden aldı; yatağın ortasına serdi; yastığın bir ucunu havlunun altına çekip abandı; sarıldı. Yüksek sesle bir daha 'Gelmeseydin ölürdüm' dedi. […] [Y]orgun bir sesle, kulağına söyleniyormuş gibi yavaşça 'Ooh, nasıl seninim' dedi*" (Anayurt Oteli, s.41).

Kadının göstergeleri olan unuttuğu havlu ve kaldığı 1 numaralı oda, Zebercet'in oteldeki sığınma ve saklanma yeri olur. Zebercet bu otel odasını bir anlamda kendi *fantezi sahnesi*ne dönüştürmüş, böylece tekrar geleceğine kesin gözüyle baktığı –Ankara treniyle gelen- kadının gelmemesi üzerine yaşadığı *kendilik yapılanması*ndaki uzun süreli parçalanmanın telafi edilmesine yönelik bir tür savunma durumuna geçmiştir. Zebercet'in *fantezi sahnesi*nde kullandığı tüm cümleleler başkalarının yaşantılarından alınmış ifadelerdir. Bu husus daha önceki *Mahur Beste* incelememiz sırasında Behçet Bey için söylenen 'eşyalardan dolayımlanarak insanlarla temas etmeye çalışma' fantezisinin başka bir yansımasıdır. Zebercet, yaşamak istediği hayatlardaki cümleleri kullandığı bu *fantezi sahnesi*yle dolaylı olarak kendisini bu sözlerin esas sahipleriyle birleştirmiş olur. Bu kullanım aynı zamanda Klein'in *paranoid-şizoid* konum diye belirttiği dönemdeki benlik krizlerini aşabilmek için gerekli bir savunma biçimi olan *yansıtmalı özdeşleşme*ye örnek verilebilir. *Yansıtmalı özdeşleşme*de özne, benliğinin içsel kısımlarını bir nesneye aktararak onunla özdeşleşir. Narsisistik tipte bir ilişki olan bu durumun mitolojideki en bilinen örneği, kendi yansımasına âşık olan Narkissos'un durumudur.[517] Bu göstergeler, Zebercet'in cinselliği ortalıkçı kadınla yaşamasına da engeldir. Bir haftanın sonunda artık otele müşteri almamaya başlayan Zebercet, yapacak iş kalmadığı için köyüne geri dönmek isteyen ortalıkçı kadını ve otelin kedisini öldürür. Bu olaydan sonra Zebercet kötü rüyalar görmeye başlar:

"*(Köyden havluyu almaya gelen iki genç yatağın iki yanına geçmişler çamaşır ipinin ucunu birbirlerine ata ata asıla asıla karyolaya bağlıyorlar kirletir misin havluyu diyor sarışın genç çıkıp göbeğine oturuyor kıçını kaldırıp indiriyor karnının üstüne bağırıyor*

candarma çağırıcam

duydun mu lan candarma çağıracakmış

[…] Emekli Subay giriyor odaya üstünde subay giysileri ne oluyor burada diye bağırıyor Fatihli fırlayıp aşağıya atlıyor esas duruşuna geçiyor

[…] bitkinim

[517] Özden Terbaş, "Kleinci Kuramın İki Temel Yapı Taşı: Paranoid-Şizoid Konum ve Depresif Konum", *içinde Rüyalardan Gerçekliğe Psikanaliz ve Sanat,* s.109.

değil değil nasıl oldu sizinki
bilemiyorum ya sizinki
eskiden çok bağlıydı bana son günlerde köye gidicem diye tutturmuştu
[…] çok ağırsınız inin karnımdan lütfen
evet gidiyorum kaçmam gereksiz
ben kaçamam bağlıyım burada ölülere konağa
Emekli Subay gidince bedenini saran ipi koparmak için kaslarını gere gere uğraşırken havadan bir eşekarısı vınlamasıyla yüzüne saldırıyor kedi)" (A.O., s.93)

Daha önce yaşadığı olayların yoğunlaştırılıp yeniden düzenlendiği bu rüyadan Zebercet'in kadını neden öldürdüğü de anlaşılır. Hayat boyu kimseye tutunamamış olan Zebercet, kadının gidip dönmeme olasılığına katlanamayıp kadını öldürmüştür. 'Ben kaçamam bağlıyım burada ölülere konağa' cümlesiyle, aşevinin radyosunda dinlediği "*[n]e ölüyüm ne sağım*" (A.O., s.95) türküsü birleştiğinde, onun cinayetten sonra neden hâlâ otelde kalmaya devam ettiği açıklığa kavuşur. Bu eylemsizliğin sebebi, Zebercet'in varlığının tek ispatı olan bu otelden/konaktan ayrılırsa oluşmamış *kendiliği*nin tamamen dağılacağı endişesidir. Ancak yine de cinayetten sonra Adliye'ye gidip izlediği duruşmaların etkisiyle kaçmayı düşünür ve bu da rüyalarına yansır:

"*(Süngülü iki candarmanın arasında elleri kelepçeli Ağırceza'nın ardına dek açık kapısından girerken kapının yanında duran yaşlı bir adam içeri girmek isteyen sinekleri inceliyor dişileri bırakıyor erkekleri kovuyor kızı içerdeymiş bunun diyor […] üç yargıçtan ortadaki Emekli Subay gülümsüyor işler tıkırında diyor […] sayın yargıçlar […] sanığın önce bir erkek olduğunu göz önünde tutarak son iki haftalık kesinti dışında on yıldır çoğu geceler olduğu gibi otuz Ekimi otuz bir Ekime bağlayan çarşamba gecesi bu kolayca uyanmayan kadının odasına girerek onu yarı uyur yarı uyanık soyduktan sonra af buyurun üstüne vardığında Yargıç elini kaldırıyor savunmanız kadının ölümüyle ilgili anlaşılan diyor evet sayın başkan Emekli Subay oysa sanık kadını değil kediyi öldürdüğü için yargılanıyor deyip göz kırpıyor […]yeter diye bağırıyor arkalardan biri dayısı bu ayağa kalkmış ak ketenden giysileriyle ince-uzun anası babası da oradalar ne işin var senin buralarda diyor salon karışıyor Savcı atın şunu dışarı diye bağırıyor candarmalar kapıdaki adam dinleyiciler koşuşuyorlar*

kargaşalıkta gürültüde Yargıç'ın sesini açıkça duyuyor yirmi sekiz Kasıma bırakıldı)" (Anayurt Oteli, s.94-95).

Yazarın bilinç akışı tekniğiyle kaleme aldığı bu rüya, Zebercet'in birkaç gündür yaşadıklarının toplamıdır aslında. Emekli Subay'ı otelde kaldığı süre boyunca gecikmeli Ankara treniyle gelen kadınla arasındaki rakip olarak görmesi, ayrıca sonradan bu adamın kızını öldürdüğü için aranan bir kaçak olduğunu öğrenmesi, Zebercet'in onunla kendisi arasında benzerlik kurmasını kolaylaştırır. Emekli Subay kızını öldürmüş ve kaçmış, ölünün olduğu yerden yayılan kokunun iki hafta sonra apartman sakinlerini rahatsız etmesiyle cinayet ortaya çıkmıştır. Zebercet de ölü kızla, ortalıkçı kadının durumunu aynı görür, kapıya gidip cesetten yayılan koku olup olmadığını kontrol eder. Böylece kaçmağı bir seçenek dâhilinde zihninde tutan Zebercet'in dinlediği/dinlediğini düşündüğümüz duruşmalardan biri de gerdek gecesi damadın gelini öldürdüğü olaydır. Bu dava 'yirmi sekiz kasımda' görüşülmek üzere ertelenmiş, Zebercet'in bilinçdışısı bu ayrıntıyı da rüyada yoğunlaştırıp kullanmıştır. Zebercet'in bu duruşmadan fazlasıyla etkilendiği, sanığa sorulan sorulara kendisine sorulmuş gibi cevap vermesinde de görülür. Kendini -daha sonra bu davadan bahsettiği yaşlı bir adama akrabadan biri dediği- bu sanıkla özdeş gören Zebercet, katile cinayeti neden işlediğini sorduklarında içinden:

"*Bilemiyorum nedensiz olamaz mı ağır bir söz söylemek vurmak ya da konuşmamak vurmamak bir şeyler uydurmamı istiyor yaptığımı yasaların daracık bir bölümüne sığdırmak nasıl da Emekli Subay'a benziyor tuhaf kızım ya da karısını boğsaydı…*" (Anayurt Oteli, s.75).

Bu cinayetle ortalıkçı kadın arasında da benzerlikler vardır. Gelin çıplak şekilde başı sürahiyle ezilerek öldürülmüştür. Ortalıkçı kadın da çıplaktır ancak boğularak öldürülmüştür. Sürahiyle öldürülen ise otelin kedisidir. Hayvanın başını önce sürahiyle ezen Zebercet sonra mutfaktan aldığı tavayla onu tamamen öldürür. Sonra tavayı yıkayıp eski yerine asar. İki cinayet arasındaki benzerlikler Zebercet'in 'yirmi sekiz kasım' tarihini de kendisine mâl etmesine sebebiyet verir. Özellikle duruşmadan sonra birkaç yerde vurgulanan bu tarih, duruşmadan önce de anlatıda yer almıştır. 'Yirmi sekiz kasım'ın romanda ilk geçtiği yer şöyledir:

"*Yedi aylık doğmuş. 1930 yılı Kasımının 28'inde akşama doğru ağrıları tutmuş anasının. […] O gece otelde ilçelerin birinden bir yakınlarının Ağırcezadaki duruşmasına gelmiş dört adam kalıyormuş; akşam yemeğinden dönünce sırayla Ahmet Efendi'nin elini sıkıp 'Ömrü uzun olsun' demişler*" (A.O., s.13).

Zebercet'in doğduğu gün olan 'yirmi sekiz Kasım' onun hayatına son vereceği tarihtir aynı zamanda. Bu, benzerlikten öte bir anlam yüklü olan tarihsel ortaklık Zebercet'in tüm hayatının göstergesi/metaforudur. Zebercet'in bir ara başlıkla tanıtıldığı bu bölüm, romanın sonunda görülmüş gibi anlatılan duruşmanın kaynağını da okura verir. Zebercet bilinçdışısının etkisiyle bu anı parçasıyla bütünleşmiş, muhtemelen annesinin anlatmaları ve kendi hayal gücüyle olayı detaylandırmıştır. Bu anlamda laytmotif gibi tekrarlanan 'yirmi sekiz kasım' her şeyin anahtarı doğum ve ölümün birleştiği/aynılaştığı bir *gösterge* olur. Bu yüzden doğduğu güne denk gelen bu hadiseyi kopyalayarak benzer iki cinayetle, bu cinayeti birleştirir. Bilinçdışının derinliklerinden anıyla beraber gelen bu tarih, zihninde bambaşka anılarla birleşerek onu kendi sonunun *göstergesi*ne dönüştürür:

"*Olanaklardan birini seçeli, kararını vereli uykuları daha bir rahattı; geçen hafta olduğu gibi uyanır uyanmaz yüreğine, kafasına çöken o ağırlık yoktu artık*" (A.O., s.96).

Zebercet *kendiliği*nin parçalanmasına neden olacak her kuvvetli darbeyi, kendi hayatındaki benzer örnekleri kopya ederek bertaraf etmeye çalışmıştır. Cinayet, oteldeki Subay'ın işlediği cinayetin ve yıllar önce gerdek gecesinde gelini öldüren damadın olayının yoğunlaştırılmasıyla ortaya çıkmışken, 'yirmi sekiz kasım' hem kendi doğum gününden hem damadın bu güne denk gelen duruşmasından ve birçok şeyden bilinçdışı bir esinlenmeyle bulunmuş bir ölüm tarihidir. Zebercet'in kötü rüyalar görmesine neden olan üçüncü karmaşa ise kendisini nasıl öldüreceği sorusudur. Günlerdir kötü rüyalar görmesine sebep olan ağırlıktan kendini asmakla kurtulan Zebercet'in bu ölüm şekli de kendinden evvel, aynı şekilde intihar ederek ölmüş büyük dayısı Faruk Keçeci'den iktibasla kendisine uyguladığı bir sondur. Faruk Keçeci'nin, ağabeyinin karısına olan muhtemel gizli aşkı yüzünden ölmüş olma ihtimali Zebercet'in onunla da içsel benzerlik kurmasına ve bu kişi ve intiharıyla özdeşleşmesine neden olur.

Cinayetten sonra Zebercet'in yoğun şekilde anılarının tahakkümü altına girdiği görülür. Okurda rüya etkisi bırakan, annesinin akrabalarının yaşantılarından izler taşıyan bu kısımlar da sebepsiz yere yüzeye çıkarılmış değildirler. Rüyada ortaya çıktığında Freud'a göre bir isteğin gerçekleşmesine çalışan, Jung'a göre ruhsal durumu dengeleyici bir ipucu olan geçmişin anıları, Zebercet için de benzer bir işlev görür. Yer yer bilinç akışı tekniğinin kullanılmasıyla bilinçdışının kapılarını aralayan anıların yüzeye çıkmasını kolaylaştıran yazar, bu kısımlarda 'yirmi sekiz' göstergesini okura sunarak tüm anıların temsil edildiği ortak bir imge meydana getirmiş olur. Tüm anıları tek bir imgede yoğunlaştırmadaki rüya etkisi bir yana, bir kısmı bilinç akışıyla yazılmış bu 'anıları hatırlama' bölümleri, Zebercet'in kendine ölüm tarihi bulma isteğinin de sonucudur. Yirmi sekiz, yukarıda işaret edildiği gibi 'yirmi sekiz kasım' ortaklığının sağlandığı anılara kapı açarken aynı zamanda babasının annesiyle evlendiği yaşa: "*[b]ir akşam konakta yemeğe çağrılmış; kapı aralığından anasına göstermişler. 'Olur' demiş; Yunan gelmezden bir yıl önce evlenmişler. Otuz iki yaşındaymış anası; babası yirmi sekiz*" (A.O., s.29); kocası tarafından aldatıldığı için konaktaki odalardan birine çekilen –büyük dedesi Haşim Bey'in ilk hanımı- Hafsanım'ın yaşına; Haşim Bey'in ilk hanımından olan oğlu Nureddin'in Halvetî dergâhındaki çilehanede yirmi iki gün kaldıktan sonra öldüğü yaşa bir göndermedir. Okura birbirinden bağımsızmış gibi gösterilerek verilen bu anı parçaları Zebercet'in bilinçdışısı tarafından bütünleştirilir. O, büyük dayısı Nureddin'in çilehaneden çıkar çıkmaz ölmüş olmasını kendi 'yirmi sekiz kasımını' bekleme süresiyle eş tuttuğu için kendisini de kırk günlük bir çilede görür:

"*Soğuk odada, hasır üstünde bir kıl örtüyle yatarak, oturarak, yıkanmadan, biraz ekmekle zeytinden başka bir şey yemeden yirmi iki gün dayanabilmişti demek. Boynunu oğuşturdu. Yirmi sekiz Kasımda kırk gün olacaktı. Keçecilerin sonuncusu*" (Anayurt Oteli, s.100).

Zebercet'in 'çile doldurma metaforu', cinayetle daha da artan içsel yoksunluğunun, Nureddin'in fiziksel yoksunluk ve yoklukla olan imtihanına denk düşmesiyle mümkün olmuştur. Romanda defalarca tekrarlanan 'yirmi sekiz/yirmi sekiz kasım' göstergeleri aynı zamanda anlatının *tekinsizlik* unsurlarıdır. 'Yirmi sekiz' anlatıda birden fazla kere tekrar edildiği için sözcüğün asıl anlamından uzaklaşılmış,

göstergeye dönüşen söz öbeği okura tekinsizi aktaran bir araç olmuştur. Tüm hayatını yakınları ve tanıdıklarının hayatlarına bakarak biçimlendirmeye çalışan Zebercet'in kullandığı bu yöntem, daha önce de ifade edildiği kalıcı olarak parçalanmış olan *kendiliğin*deki gediği kapatmak için başvurduğu *yansıtmalı özdeşleşme*dir. Zebercet bu şekilde başkalarının hayatlarındaki benzer durumları kopya etmiş, kendi boğucu içsel krizinden geçici süre kurtulmayı başarmıştır.

Peride Celal'in 1977'de yayımladığı *Üç Yirmi Dört Saat,*[518] anlatının büyük bölümünde kahramanlarının kendi kişisel geçmişlerine gömüldüğü bir romandır. İki başkahramanı olan roman bu yüzden iki kişinin bakışı arasında bölünmüştür. Bilinçdışının kapılarının aralanması için gerekli olan bilinç düzeyindeki kritik duygu durum bu romanın temellerini oluşturur. *Üç Yirmi Dört Saat*'in kritik duygu durumunu yüzeyde Dilber'in peritonit diye isimlendirilen bağırsak hastalığı yüzünden geçirdiği ameliyat, bu yüzden çektiği fiziksel acılar, derinde ise Fatma'nın çeşitli roman karakterleriyle ve kendisiyle yaşadığı içsel ve dışsal çatışmalar oluşturur. Yine de tüm çatışmalar bir noktada hastalıkla birleşir, romanın sonunda anne-kız çatışmasının anlık çözümlenmesi de Dilber'in ölümünden sonra olur. Açık ve kapalı mekânların çok az kullanıldığı eserin hâkim mekânı bu yüzden hastane odasıdır. Bireyin çevreden soyutlanarak kendisine yönelmesinin en gerekli olduğu mekânlardan biri olan hastane bu anlamda başkahramanlar Dilber ve Fatma'yı kendi içlerine yönelmeye mecbur eder. Dilber'de yönelişin kaynağı geçirdiği ağır ameliyattan dolayı aldığı ilaçlar yüzünden sık sık uyumak zorunda olmasıdır. Bu uyumalar Dilber için bilinçdışısının kapılarının aralandığı, onu çocukluk ve gençlik yıllarından başlamak üzere geçmişe götüren anlardır.

[518] İlk başkahraman Fatma yirmi beş yaşlarında eşinden yeni ayrılmış güzel bir kadındır. Üniversiteden arkadaşı olan zengin Mehmet'le evlenebilmek için okulu bırakan Fatma'nın geçimini kocasından ayrıldıktan sonra, zenginlerin uğrak yeri olan bir butiğin sahibi olan annesi karşılamaktadır. Fatma sert görünümlü bir kadın olan annesiyle daima kavga eder, onu incitmekten hoşlanır, aynı zamanda annesini başkalarından kıskanır. Beğenilen bir kadın olan Fatma'nın hayatına bu ilişkisinden sonra Ahmet isimli hukuk fakültesinde asistanlık yapan bir erkek girer. Onunla cinsellik temelli bir ilişki yürütse de ikili sosyal ve siyasal fikir alışverişleriyle birbirlerine bağlanır. Romanın ikinci başkahramanı Fatma ve annesinin yanında yaşayan yetmişli yaşlarında emektar hizmetçileri Dilber (Ayşe Tekcan)'dir. Dilber yediklerini hazmedememesi sonucu yaşadığı bağırsak problemi yüzünden anne-kız tarafından lüks bir hastanede ameliyat ettirilir. Hayati tehlikeyi atlatması için verilen süre ise 'üç yirmi dört saat'tir. Dilber bu üç günlük sürede aldığı ilaçlar yüzünden yoğun rüyalar görür, ancak üçüncü yirmi dört saatin sonunda sabaha karşı hayatını kaybeder. Roman Fatma'nın telefonda öğrendiği bu haberle son bulur.

Ameliyattan hemen sonra başlayan rüyalar Dilber için yalnız rüya olarak kalmaz. Ölümle yaşam arasındaki ince çizgide olduğundan bu rüyalar bilinçdışının kuvvetli şekilde bilince hücum etmesine yol açar. Bu yüzden ilk rüyadan itibaren Dilber'in bilinç düzeyindeki değişimi çevresindekiler tarafından fark edilir:

"*- Dalboroş o ne söz öyle!*

- Dalboroş değilim ben! Yeter anladın mı?

Başucunda duran genç kıza çevirdi gözlerini.

- Yalancıdır o, annesine bile yalan söyler hep! Pis pis şakalar. Benim adım…

Hastabakıcı şaşırmış, bir Fatma'ya, bir Dilber'e bakıyordu. Sıkıntılı bir gülüşle tamamladı Dilber'in sözünü.

- Adınızı biliyorum, kapının üstünde yazıyor: Dilber Tezcan.

Başını salladı iki yana hafiften Dilber. "Değil değil!" gibilerden.

[…] Sesi uzaktan geliyordu. Gözlerini kapayıp açtı, tamamladı:

- Ayşe, dedi. Ayşe Tekcan!"[519]

Dilber'deki en büyük değişim uyandıktan sonra adının Ayşe olduğunu söylemesidir. Bilinçdışının derinliklerine gömülmüş olan bu bilgi, hastalığın yol açtığı içe dönüşle gömüldüğü yerden çıkartılıp bilinç düzeyine getirilir. Çevresinin baskısı yüzünden kendi kimliğini baskılamak zorunda kalmış olan Ayşe, bu sebeple kendine yabancılaşıp yeni bir kimliğe bürünmek zorunda kalmıştır. Kendi kimliğini baskılamak zorunda kaldığı için 'şey insan'laşan[520] Ayşe, özellikle yeni girdiği çevrenin -hizmetçiler ve hanımefendinin dayakları, aşağılamalarından- baskılarından kurtulmak için şekilci olmak zorunda kalır. Ancak hastalığın onu tüm dışsal baskılardan kurtarması, onun da bilinçdışına yönelik içsel baskıdan kurtulması sonucunu doğurur. Böylece baskılanan *özkimlik Ayşe* rüyalarda görülmeye başlayarak Dilber'in bilincini ele geçirir. Freud'un bastırılanın muhakkak geri döneceğine ilişkin savı öncelikle Dilber'in hasta yatağında hatırladığı ismiyle gerçekleşir. İkinci en

---

[519] Peride Celal, *Üç Yirmi Dört Saat*, 2. Basım, Can Yay., İstanbul 1991, s.109-110. Romandan yapılacak alıntılarda bundan sonra eserin bu baskısındaki sayfa numaraları dikkate alınacaktır.

[520] Ayşe'nin Dilber kimliğine bürünmesinde etkili olan bilinçdışı üzerindeki denetim mekanizmaları, "*[B]astırılan ve reddedilenin 'yabancı' ve 'düşman' niteliğine bürünmesine neden olmakta[dır]. […] Sonuç, bilinçli bireyselliğin amaçladığının çok uzakğında bir 'kalıp insan', Heidegger'in tabiriyle 'şey insan sıradanlığıdır. Bireyleşememiş 'şey insan'ın, çalkantılı dönemlerde kimlik kargaşasından ya da kendini tanımlamaya zorlayan dış baskılardan kurtulmak için sığınacağı örtü şekilciliktir".* Bilgin Saydam, *Deli Dumrul'un Bilinci*, s.91.

büyük değişim, Fatma'ya karşı daima hoşgörülü olan, onun acı verici şakalarına bile gülüp geçen Dilber'in Fatma'yı her fırsatta terslemesidir.

Bahsetmeyi çok önce bıraktığı geçmişinde gerçek adı Ayşe olan Dilber, anne ve babası daha önce öldüğü için çok sevdiği teyzesinin de ölümünden sonra ağabeyleri tarafından İstanbul'da bir konağa hizmetçi olarak satılmıştır. Ağabeyler Ayşe'ye kalan tüm mallara sahip olmak istedikleri için konağın hanımefendisi, Ayşe'ye yeniden kimlik çıkartarak adını Dilber Tekcan olarak değiştirtir. Kısa boylu ve çirkin olduğu için çocukluğundan beri ezilen Ayşe, konakta da hanımefendi ve kızı (Fatma'nın annesi) küçükhanımdan eziyet görür.

Dilber'in ruh sağlığını korumak adına geçmişin tüm acı/tatlı anıları uzun süre baskılanmıştır. Ancak ameliyat dolayısıyla yaşanan tüm fiziksel acılar, ruhsal acıları da beraberinde getirerek, savunma mekanizmalarının güç kaybetmelerine neden olmuştur. Dilber'in ameliyattan sonra yaşadığı son üç gününde tüm baskılanan hatıralar, artık yaraları çoktan nasırlaşmış travmalarla birlikte yeniden yaşanır:

"-Ağlıyor rüyasında, dedi doktor. Dilber'in bileği elinde, nabzını dinlerken.

-Hastalandığından beri durmadan ağlıyor rüyalarında, dedi Fatma çaresiz" (Üç Yirmi Dört Saat, s.184).

Rüyada yaşananların Dilber'in bilinç alanını zora soktuğu ağlamalarından da anlaşılır. Geçmişinde çözümleyemediği olaylar Dilber'in bilincine baskı yapmaktadır. Çözüme kavuşmayı isteyen bu anılardan biri de Fatma'nın annesinin, bir zamanlar annesi ve bir sürü hizmetçisiyle birlikte yaşadıkları konağı yakmasıdır. Konağın uzun süre Dilber'in unutkanlığı yüzünden yandığı düşünülse de rüyalar bunun aksini söyler. Dilber de 'üçüncü yirmi dört saat' içinde Fatma'ya itiraf ederek konağı Fatma'nın annesinin yaktığını itiraf eder. (Ü.Y.S., s.300).

Bilinçdışı bu evrede Dilber'den başka uzlaşmalar da istemektedir. Dilber'in bir depoyu andıran odasında bıraktığı bileziklerini Fatma'nın annesinden getirmesini istemesi, onun geçmiş ve şimdi arasında kurmaya çalıştığı köprünün simgesidir. Gençliğinde de altın bilezikleri olan Dilber, bunları ağabeylerinden kaçırmak için lağım çukuruna atmış, birini de kendisiyle evlenmek isteyen Çoban Mehmet'e vermiştir. Konağa geldikten sonra da bayram hediyesi olarak Hanımefendi'den yalnızca bilezik istemiştir. Uzun süredir anılmayan bileziklerin hastaneye getirilmesi

Dilber'in bilezik imgesini açığa çıkartan anıların rüyada yeniden yaşanması sonucu olur. Rüyalarıyla önce baskıladığı için kaybettiği kimliğine kavuşan Dilber, sonra bileziklerini getirterek, bilezik *göstereni*nin temsil ettiği *gösterilen*leri de yeniden elde etme çabasındadır.

Bilinçdışının kapılarının aralandığı bu evrede Dilber'in bilinçdışıyla bilincinin adım adım özleşmesi ve sonunda bütünleşmesini sağlayan bir isim vardır. Fatma'nın annesinin tuttuğu gececi hemşire Ayşe, Dilber'in yaşamına benzer bir hayatın sahibi olmakla onun bilinçdışıyla barışmasını sağlar. İkili arasındaki ilk benzerlik isim noktasında görülür. Dilber'in alt kişiliği Ayşe, isimsel benzerlikle bilinçdışı birlikteliğin en önemli unsurunu oluşturur. Bunun yanında Ayşe hemşire de öksüzdür ve güç şartlar altında büyümüştür. Dilber gibi tüm hayatını başkalarına yardım etmeğe adamıştır. Ne var ki Ayşe hemşire bu işten para kazanırken Dilber yıllarca Fatma ve ailesinden karın tokluğundan başka çok az karşılık görebilmiştir.

Ayşe hemşire Dilber'in rüyalarını sabaha kadar dinlemekle, zaman zaman da bu rüyaları masal anlatır gibi Dilber'e geri anlatmakla, Dilber'in bilinçdışısının harekete geçmesini sağlayan bir diğer unsurdur. Rüyalarla dirilen geçmiş yaşantı ise son olarak Dilber'i tamamıyla ele geçirir. Bu yüzden üçüncü günün sonunda rüya gördüğü sırada ölür:

"*Koşmaya başladı karanlığın içinde. Karnı da, ayakları da ağrımıyordu artık. Bu işe kendisi de şaştı biraz. Çok kolay koşuyordu. […] Her şey yoluna girmişti. Biliyordu kurtulduğunu. İşte aydınlanıyordu gökyüzü. İşte günışığı ve işte teyzesi, kapının önünde! Bir adım daha yeterdi onun bacaklarının arasına girmek, boynuna sarılmak için. Hiç ayrılmamak üzere!*" (Ü.Y.S., s.386)

Üç gün boyunca görülen tüm rüyalara Dilber'in ameliyattan dolayı yaşadığı ağrılar, bağırsaklarını boşaltamaması dolayısıyla yaşadığı kabızlık hâkimdir. Bu yüzden son rüyada acı ve ağrıların ortadan kalkması onun bilinçdışına teslim oluşunu gösterdiği kadar yaşadığı bağırsak rahatsızlığının da sembolik bir değeri olduğunu vurgulayan bir ayrıntıdır. Dilber'in hastalığı romanın başlarında zikredildiği gibi peritonittir. Bağırsakların çalışmasını durduran bir rahatsızlık olan peritonit, karın boşluğundaki organları örten zarın iltihaplanması veya delinmesi sonucu meydana

gelir. [521] Hastalığın yapısı, roman boyunca dışkının ve dışkılamanın asli sorun olarak defalarca anılmasına neden olur. Dilber'in zaman zaman yatağını kirletmeleri, biriken dışkının atılması için vücuttan dışarı uzatılan tüp, oluşan rahatsız edici görüntü ve koku romanın temel dekorları arasındadır. Dilber'in, evin diğer hizmetçisinin yemek çalmasını önlemek için bulduğu her şeyi yemesinden sonra rahatsızlandığı bilinse de bu, hastalığın görünen yüzüdür. Rüyalarında rahatsız edici bir detay olarak daima yer alan hastalık (karın şişliği, dayanılmaz acı ve ağrılar şeklinde) bilinç-bilinçdışı dengesizliğinin en önemli göstereni olarak iş görür:

"*Nereden, nasıl eline düştüğünü bilmediği gelinliğini giyiyordu. Avuçları kırmızıydı kına içinde. Yüreği bir hoş, hop oturup hop kalkıyordu. 'Düşecem, düşecem,' diyordu kendi kendine. Düşmeden şu gelinliği bir giyebilse! Gelinlik başından geçti güç belâ. Karnı girmiyordu bu kez de. Öyle şişmişti meret! Amanın, diye ödü patladı Ayşe'nin. Hasta olduğunu bilmez, gebe sanırlarsa? Memet çoban utanır, kepaze olduk gitti konu komşuya!*

[…] Güm diye yere düştü. Canı yandı, karnı ağrımaya başladı" (Ü.Y.S., s.70).

Hastalığın ilk yirmi dört saatinde ağrılar ve karın şişliği, Dilber'e utanç ve sıkıntı verir; ancak özellikle üçüncü yirmi dört saatteki rüyalarda şişlik ve ağrı yapı değiştirir, Dilber ya ağrılarından bir şekilde rahatlar ya da utanç verici durum ortadan kalkmaya başlar:

"*Eğildikçe karnı ağrıyordu. Manavla evlenmeyi başardığı için seviniyordu gizliden. Pat pat düşüyordu eğilip kalktıkça boklar oraya buraya. Önemi yoktu. Barsakları boşalınca karın ağrısının kökünden biteceğini biliyordu. Ayşe hemşire, 'Barsakların boşalması iyidir,' demişti. Doktor da öyle demişti. Manavla oğulları bilmiyordu hasta olduğunu*" (Ü.Y.S., s.292).

Dilber'in rüyalarda karın ağrısından ve dışkılardan adım adım kurtulması, bilinçdışının baskılarından da kurtulması anlamına gelir. Kimliği, kim olduğu, kendi hayatı üzerindeki söz hakkı elinden alınmış, geçmişin acı tatlı tüm bilgilerini baskılamak zorunda kalmış olan Dilber'in bu yüzden ruhunda taşıdığı manevi ağırlık,

[521] http://www.webrehberi.net/saglik/peritonit.htm (21/08/19).

bağırsaklarındaki maddi ağırlık ve kirliliğin *göstereni* olarak, 'peritonit'le metaforik biçimde temsil edilir. Bu sebeple onun ilk rüyalardan sonra geçmişe tekrar dönmesi, yıllardır baskı altında tuttuğu ismine yeniden kavuşması ve onu yeniden kullanması, manevi kirliliğin azalmaya başlamasını sağlayarak rüyalarında rahatlama şeklinde görülmeye başlar. Yaşadığı son yirmi dört saat içinde konağın, Fatma'nın annesi tarafından yakıldığını itiraf etmesi ise bilinçdışı-bilinç uzlaşmasının en son aşamasıdır. Dilber'in bundan sonra rüyada ve gerçekte bağırsaklarındaki kirden kurtulduğu gözlemlenir ki bu durum, onun aynı zamanda alt kişiliğiyle/baskıladığı geçmişiyle yeniden bütünleştiğinin de *göstergesi*dir.

Buket Uzuner'in 1991'de yayımladığı romanı *İki Yeşil Susamuru Anneleri, Babaları, Sevgilileri ve Diğerleri*[522]*,* yazar-anlatıcının başkahramanlara psikanalitik duyarlıkla yaklaştığı bir eserdir. Başkahraman Nilsu Baran'ın, kendi hayat hikâyesini yazdığını söylediği kusursuz bir dosyayı, bir gün yazar-anlatıcıya getirmesiyle başlayan roman, yazar-anlatıcının yazılanlara bazı açılardan müdahale ettiğini belirtmesiyle üstkurmaca niteliği kazanır.

Annesinin sevgilisiyle kaçıp evi terk etmesinden sonra babasının da eve uğramaz olması Nilsu için acı ve üzüntülerin başlangıcını oluşturur. Her çocuğun etkileneceği bu durum Nilsu'nun baba-kız ilişkisini çok daha farklı şekilde algılaması yüzünden onun açısından sevgi nesnesini kaybetmekle eşdeğerdir: "*Ve yine öyle sanıyorum ki, eğer kızı olmasaydım babamı bir erkek olarak beğenir, onunla*

[522] Nilsu henüz on beş yaşındayken annesi ressam sevgilisiyle kaçarak evi terk eder. Anne evi terk ettiği için laboratuvarında sürekli deneyler yapan doktor baba da burada yatıp kalkmaya başlar. Babasına fazlasıyla düşkün olan Nilsu için bu durum, bir süre sonra babasının sevgilisi Selen'le tanışmasıyla daha da zorlaşır. Cazibeli, akıllı bir mimar olan Selen'in tüm arkadaşça yaklaşmaları Nilsu'nun, babasını çok kıskanması yüzünden sert cevaplarla geri çevrilir. Kısa zaman sonra anne, sevgilisinden ayrılarak eve geri döner. Hatta daha sonra evleneceği sevgilisi Fikret'le birlikte olurken eve gelen çocuklarına yakalanır. Bu sahneye şahit olan Nilsu ise annesinin kendisinden üstün bulduğu tek eksiği –cinsel birlikteliği- gidermek için okulda yakınlaştığı Amerikalı hocası Michael McClure –Mike- ile birlikte olur. Sonraki üç yıl boyunca süren bu ilişki, Mike'ın Amerika'ya dönmesiyle son bulur. Nilsu ise Selen'le arkadaş olduktan sonra ona hayran olduğu için mimar olmaya karar verir. Pek çok sevgilisi olan Nilsu daima terk eden taraftadır. Ancak mimar olduktan sonra tesadüfen tanıştığı Teoman'dan fazlasıyla etkilenir. İki çocuklu kendisinden on üç yaş büyük olan bu adamla mutlu olduğu için Nilsu, evliliği düşünmeye başlar. Yazar-anlatıcı ise kendisine tamamlanmış bir roman olarak teslim edilmiş olan Nilsu ve çevresindekilerin gerçekte yaşayıp yaşamadıklarını araştırmaya başlar, yalnızca romanda geçen ünlü yazar Neyyire Gömüç'e ulaşabilir. Onunla konuştuğunda, anlatılanlarda doğruluk payı olduğunu ancak, olayların isimlerin yer değiştirdiğini, bazı olayların kurgu ürünü olduğunu öğrenir.

ilgilenirdim".[523] Babasına bu yıllarda saplantılı şekilde bağlı olan Nilsu'daki kırılma noktası Selen'le tanışmalarıdır. Babasıyla sevgili olan bu genç ve güzel kadın Nilsu'yu babasının cinsel hayatı üzerinde de düşündürür:

"*Selen'le babam bu yatakta uyuyorlar demek! Selen'le babam bu yatakta sevişiyorlar! […] O, babama sarılıp onunla öpüşüyor, onu soyuyor ve kendi soyunuyor ve tabii ki, babam da Selen'i…"* (İ.Y.S., s.56).

Babasının artık yalnızca kendisine ait olmadığı fikri, Nilsu'nun babasına yeniden sahip olma tutkusu, onun yaralanan *kendiliğ*ini başka yoldan onarmak istemesine yol açar:

"*Yatağımdan kalkmak istedim, ama o kesik solu kolumu tuttu, okşamaya başladı. 'Korkma benden Nilsu, sakın korkma!' Demek tanıdık biriydi. […] Sonra soymaya başladı beni. Karşı koymak istiyordum, ama öyle yumuşak, öyle sevecen yapıyordu ki bunu, elim ayağım bağlanıyordu. […] Çıplaktı! Hem de çırılçıplak! […] 'Sen de beni öp Nilsu, haydi çekinme!' Sesini tanıdığımı ayrımsadım. 'Sen de beni öpsene Nilsu?' Dudaklarımı uzattım, tam öpecektim, dışarda şimşek çaktı, odanın içi aydınlandı. Kısacık. Pırıl pırıl. Donup kaldım. Gözlerime inanamadım. Hayır, bu olanaksız, olamaz… […] O erkek babamdı!*" (İ.Y.S., s.59-60).

Nilsu'nun rüyada yaşadıkları babasını kaybetmiş olduğu düşüncesinin bir dışavurumudur. Freud'un Oidipus kompleksine muadil Electra kompleksiyle açıklanan bu durumda da kız çocuğunun babasıyla birlikte olmak istemesi fantezisi yer alır. Nilsu için 'babayla cinsel ilişki' fantezisi yasak bir arzu olması sebebiyle süperego baskısıyla rüya içinde "*Hayır, bu olanaksız, olamaz… Hayır! Ha-yır! Ha-yıırrr! Olamazzz!*" (İ.Y.S., s.59) diye karşılanır ancak rüyanın sebebi de yine onun bastıramadığı bilinçdışı arzularından kaynaklanmaktadır. Selen'le tanışana kadar daima babası gibi doktor olmak isteyen Nilsu'nun bu evrede bu rüyayı görmüş olması, aynı zamanda *ego ideali*yle de açıklanabilir. Bebeğin annesiyle bütünleşik olduğunu sandığı *ilksel narsisizm*le ilişkili olan *ego ideali*, yitirilmiş kusursuzluk imgesini Oidipus karmaşasında başka şekilde elde etmeye çalışır. *Ego ideali*nin kullandığı

[523] Buket Uzuner, *İki Yeşil Susamuru Anneleri, Babaları, Sevgilileri ve Diğerleri,* 28. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 1998, s.38. Romandan yapılacak alıntılarda bundan sonra eserin bu baskısındaki sayfa numaraları dikkate alınacaktır.

yöntem, kusursuzluğu içselleştirerek sevilen nesnelere benzemeye çalışmak şeklindedir. Öznenin model aldığı nesneyle arasındaki benzerlik ne kadar azsa kişide o nispette yenilgi ve duygusu açığa çıkar.[524] Nilsu babasını *ego ideali* olarak içselleştirdiği için bu rüyayla gerçekte hissettiği uzaklaşmaya son verir. Nilsu için babası tarafından yeniden sevildiğini gösteren rüya, babanın 'başka bir kız' Selen'e gösterdiği ilginin aynısını ondan almış olmanın bilinçdışı tatminini de sağlar. Uyandığında hissettiği utanç duygusu da yine çift taraflıdır. 'Yıllar sonra bile yüzü kızartacak derecede' yaşanan bu utanç, rüyada yaşadıklarının toplumsal devamlılık için bilinçdışında saklanması gereken yasak bir arzuyu açığa çıkarmasından kaynaklanma birlikte, *büyük Öteki* babanın rüya içinde getirildiği konumdan -kendi kızıyla birlikte olan baba- bilinçli hâlde duyduğu rahatsızlığın da *göstergesi*dir.

İlk rüyasında *ego idealini* kaybetmek istemediği için bilinçdışı arzularını tatmin eden Nilsu'nun ikinci rüyası da *ideal egosuna* yöneliktir. *İdeal ego* öznenin kendisini başkalarının gözünden görme şeklinin idealize edilmiş biçimidir.[525] *Büyük Öteki* babasının sevgisine ulaşabilmiş özel kadın Selen, Nilsu'nun onu kabullenmesinden sonra onun için de bu anlama sahip olur. O da itaat eden bir köle gibi babasının sevdiği bu kadını sever ve ona hayran olur. Özellikle ilk rüyada yaşanan 'babayla cinsel ilişki'den sonra Selen'in *ideal ego* hâline gelmesi, Nilsu'nun rüyanın ardından babayla tam olarak özdeşleştiğini –*büyük Öteki*'ye dönüştüğünü- gösterir. Yıllardır babası gibi doktor olmak istemesi bile Selen'in *ideal ego* olarak alımlanmasıyla değişerek Selen gibi mimar olma şeklinde güncellenir. Nilsu'nun, babasıyla Selen'in ayrılmanın eşiğinde olduğu sırada gördüğü rüya, bu yüzden *ideal ego* Selen ve kendi özne yapılandırmasıyla ilgilidir:

"*Bir çift el görmüştüm. Açık kalan pencerenin pervazına tutunmuş bir çift el. Beyaz, şeffaf cilalı, kısa tırnaklı.*

Ellerden bir tanesi çabucak bileğimi kavradı, sımsıkı tutundu bana. Buz gibiydi. Korkuyla eğilip baktığımda Selen'in dehşetten irileşmiş gözlerini gördüm. Ne işi vardı burada, bu halde, bu saatte?

[524] Orhan Koçak, "Kaptırılmış İdeal: *Mai ve Siyah* Üzerine Psikanalitik Bir Deneme", s.128.
[525] Slavoj Zizek, *How to Read Lacan*, s.79.

Olanca gücümle onu yukarıya çekmek, kurtarmak için uğraştım, ama öyle ağırdı ki, imkânı yok, başaramıyordum. Bir ara bana seslendiğini işittim. […]

'Nilsu, Nil… su… sakın bırakma elimi, lütfen kurtar beni… Nilsu!' […]

'Beni baban itti Nilsu. Camdan itti…'

[…] Tanrım, Selen ölürse… Onu tanıdıktan sonra, ondan vazgeçmek… Selen'i ne çok seviyordum. […] Kesinlikle kurtarmalıydım Selen'i. […]

'Bırak Nilsu, bırak beni, düşmek istiyorum!'

[…] Kocaman, kemikli bir el, elimi kavradı. Selen'i yukarıya çekti. Selen bitap düşmüştü, yatağımın üzerine çöktü" (İ.Y.S., s.110-111).

Selen'in düşmek üzere olduğu pencerenin Nilsu'nun odasının penceresi olması, düşme eyleminin de Nilsu'nun fantezi dünyasından uzaklaştırılma/çıkarılma olduğunun göstergesidir. Nilsu'nun *ideal ego* olarak Selen'i benimsemesi sebebiyle bu düşüş, ona 'babasının sevgilisinden kurtulma' hazzını yaşatmaz. Aksine *ideal ego*sundan ayrılacak olmanın üzüntüsü ve çaresizliği rüyada başat roldedir. Uzun uğraşlar sonucu, başka birinin –rüyanın devamında bunun Mike olduğu anlaşılır- yardımıyla kurtarılan Selen, Nilsu için *ideal ego* olmaya devam eder. İçsel krizi rüyasında kurgulanan düşme-kurtarma fantezisiyle başarıyla atlatan Nilsu, Mike'ın yardımıyla Selen'le olan dostluğunu ömür boyu sürdürür. Nilsu da böylelikle, kendisini başkalarına göstermek istediği yüz olan Selen'e zaman içinde dönüşür. Önce onun mesleği olan mimarlığı, sonra onun rahat yaşam biçimini taklit eder. Nihayetinde sevgilisi Teoman'ın kızı Deniz'le tanıştığında 'Selen gibi olmak' eylemini sonuna kadar gerçekleştirip Selen'leşir.

Fatma Barbarosoğlu'nun 2004'de yayımladığı romanı *Hiçbiryer*[526], kendine ve çevresine yabancılaşmış bireyin romanıdır. Romanda köyden kente göçün, sonra

[526] Roman, iktisat bölümü doktora öğrencisi Şahin Yörükoğlu'nun yaşadığı bocalamayla başlar. 'Cumhuriyet döneminin tenezzüh mekânları olarak istasyonlar' konulu tezi üzerinde yoğun araştırmalar yaptığı sırada danışmanı İhsan Hoca'nın ölümü, ardından bir patlama sonucu yüzü tamamen yanan nişanlısı Müjgan, Şahin'i derinden etkiler. Hayatta tutunduğu iki dalı da bir anda kaybeden Şahin, asistanlık yaptığı üniversitede kendisine atanan yeni danışman hocasından da memnun değildir. Profesör Ersin, kalabalığı, ilgiyi ve televizyonu çok seven bir adam olduğu için hiçbir zaman Şahin'in teziyle ilgilenmez. Diğer asistanlar arasındaki çekişmeler de Şahin'i yorar. Sonunda, Afyon'a 40 km mesafedeki köyü Kapan'a geri döner. Babasının yaşadığı bu ev ise artık kendi evi değildir. Baba Halil Ağa, temelli geldiği endişesiyle Şahin'in hemen şehre geri dönmesini ister. Birkaç cümle dışında babasıyla hiç konuşmadıkları bu sürede, babasının sürüsünü otlatmak için sağır Şaban'la meraya giden Şahin, burada bayılır. Kasabanın doktoru ise Şahin'in ağır bir depresyon geçirdiğini söyleyerek onu amcası Muhsin'in evine yerleştirir. Şahin, Muhsin'in anlattığı türlü hikâyelerle geçmişin içinde

köye geri dönüşün merkezde olması, birden fazla roman kişisi için yalnızlığın bir kader olarak yaşandığını gösterir. *Hiçbiryer* Şahin başta olmak üzere; Muhsin, Şaban, Halil Ağa gibi arafta kalmış erkeklerin romanıdır. Kendileri olamamış, kendileri olduğunda yaşadıkları toplum tarafından dışlanmış bu bireylerin yaşadıkları yabancılaşma ve yalnızlık en somut biçimde Şahin'de toplanmıştır. Şahin'in onlardan biri olmaya çabaladığı şehirde de, içlerinden çıktığı köyde de duyumsadığı ötekileştirilme, danışman hocasının ani ölümü, nişanlısı Müjgan'ın yüzünün yanmasından dolayı tüm görüşme taleplerini reddetmesi gibi olumsuzluklarla birleşerek Şahin'i ruhsal karanlığa itmektedir. Tek sığınağı ise hayatında her şey yolundayken hiç görmediği rüyalar olur. Rüyalarında danışmanı İhsan Hoca'yı yine sağlığı yerinde ders anlatırken gören, gördüklerini rüyasında nişanlısı Müjgan'a anlatıp yorumlatan Şahin[527], tüm kayıpları rüyanın zamansız ve mekânsızlığında telafi etmeye çalışır. Ancak yaşadığı sorunlar, rüyanın kurgusuna da yansıyarak Şahin'e kendilerini hatırlatmaya devam eder:

"*Sedat giriyor düşüncelerinin ortasına. Kirli sakal Sedat. Doktor Sedat. Bu Şahin'in rüyası. 'Aman hocam, sakın bizim rüyalarımıza girmeye kalkmayın. […] Heidegger falan. Biz ilgilenmiyoruz böyle şeylerle. Arabî faslı hele hiç! Matematiğe, matematiğe dediysem hesap kitap işlerine adadık kendimizi. Yani tavuk ve kaz hesabı. […] Yani şu bitmeyen doktorası bir bitsin. Rahatlayacak herkes"* (Hiçbiryer, s.32).

Ölmek üzere olan babasının başında gördüğü rüya da yine onu, geçmişin güvenli zamanlarına götürürken çözemediği sorunların altını bir kez daha çizer:

"*Otantik kıyafetler giymiş porselen bebek ne kadar gelin ablaya [annesine] benziyor! Yavaşça Halil Ağanın başına eğiliyor porselen bebek. Başından yazmasını çıkarıp üzerine patates dilimliyor. Patatesin üzerine ince ince tuz ekiyor. 'Hele şunları bir saralım Halil Ağa.'*

Şahin'in başına geliyor porselen bebek omuzlarını sıvazlıyor: 'Uyuyanın üstüne kar yağar, hani senin yorganın ay oğul?'

günlerce dolaşır. Çok geçmeden babası da ölen Şahin, Müjgan'ın kendisine gönderdiği mektubu okur. Aylardır kendisini göstermeyen Müjgan'la görüşmek üzere Afyon'a doğru yola çıkar.

[527] Fatma Barbarosoğlu, *Hiçbiryer*, 3. Baskı, Profil Yay., İstanbul 2016, s.29-30. Romandan yapılacak alıntılarda bundan sonra eserin bu baskısındaki sayfa numaraları dikkate alınacaktır.

Porselen bebek yavaş yavaş kırılıyor. Kıyafetleri dökülüyor üzerinden. Şaban giriyor içeri. Porselen bebeğe Kur'an okuyor. Tekrar toparlanıyor porselen bebek. 'Beni çağırmasınlar e mi?' diyor Şaban'a. Şaban başını sallıyor" (Hiçbiryer, s.244-245).

Şahin'in annesine olan özlemi giderdiği, ancak onun tarafından bile ötekileştirildiğini gördüğü rüyası, Şahin'in "*hem hayatın, hem rüyanın dışında durduğunu*" (H., s.245) fark etmesine yol açar. Freud'un, rüyanın bir arzu gerçekleştirimi olduğu görüşünün yansımaları olan bu rüyalar, Lacan'ın rüyalarla ilgili işaret ettiği bir şeyin de ispatıdır. Gerçek'in alanında olan rüya, artık Gerçek'in alanında olan diğer şeylerin sergilenebileceği yegâne unsurdur. Ölmüş yakınların burada ölmemiş gibi görüldüğü, onlarla sohbet edildiği rüyalar, Sembolik'ten ölerek ayrılmış, Gerçek'in düzenine geri dönmüş yakınların yaşayanlarla temas edebileceği tek alan olduğu için kıymetlidir. Şahin'in hayata yeniden tutunmasında, rüya aracılığıyla ölenlerle kurduğu bu iletişimin payı büyüktür. Geçmiş yaşantı da artık yaşanıp bittiği, bilinçdışındaki yerini aldığı için Gerçek'in alanından rüyaya yansır. Bu yüzden Müjgan'la yaşanmış geçmiş güzel günlerin rüyaya yansıması artık ele geçmeyecek şeylerin tekrarlanarak dolaylı tatmin elde edilmesini sağlar. Çünkü ilişkisi bitme noktasına gelmiş Şahin için bu anılar da annesi ve hocasıyla olanlar gibi Gerçek'in alanında sözle ifadesi mümkün olmayan parçalardır. Babasının ölümünün hemen ardından, okulda yaşadığı en sorunlu günlerde gördüğü rüyalar ve rüyaların hemen ardından gelen uzun hatırlayışlar Şahin'in sığınaklarıdır. Bu anlamda bir tür savunma mekanizması görevi üstlenen rüyalar, Şahin'i sorunlu şimdiden, mutlu geçmişe götürerek *kendiliği*nin geçici parçalanmasına engel olmaya çalışır.

2.1.1. Geçici Tatmin Sağlayan Fantazi Sahneleri/Gündüz Düşleri

Gündüz düşleri, bilinçdışının geçmiş-şimdi ve geleceği yekpare bir bütünlükle kucakladığı rüyaların aksine şimdiye çok daha fazla odaklanmış aktif hayal kurma araçlarıdır. Bilinçdışının söz sahibi olduğu rüyaların sembolik imgelerine karşın bilincin mümkün kıldığı gündüz düşlerinde, görsel malzemenin simgesel değeri yoktur. Orada görülen her şey bir senaryonun parçasıdır, görülen neyse odur. Gündüz

düşleri, hiçbir örtülü ifadeye gerek bırakmayacak derecede varmak istediği noktaya odaklanır. Freud'un düşüncelerine paralel olarak Lacan'da *fantazi* ismiyle yer bulan gündüz düşleri, arzu nesnesine/küçük *a* nesnesine ulaşıldığının kurgulandığı sahnelerdir.

Gündüz düşlerinin Türk edebiyatındaki en erken örneklerinden birini Nabizade Nazım'ın *Zehra*'sında görürüz. 1896'da yazılmış bu eser konu itibariyle *İntibah*'takine benzer bir olayı dillendirse de anlatıda takip edilen yöntem, okurun dikkatini olaydan kahramanın iç dünyasına doğru çevirmiş, kahramanlara derinlik kazandırmıştır. Romanda gündüz düşleri/fantaziler Suphi'nin, Şevket Bey'in yanında işe girmesiyle başlar. Şevket Bey'in sürekli anlatmalarından dolayı aşina olduğu Zehra, Suphi'nin hayallerine etki eder. Şevket Bey'in konağında Zehra'yla olan yarım kalmış ilk karşılaşması bu hayaller sırasında sık sık tamamlanır:

"*Hayâlini cevelanda serbest bıraktı. Latif latif ümit bulutları içinde âlem-i manaya yükseldi gitti.*

Hayalatla rüya birbirine karıştı. Suphi bulutlar içinde yükselmekte devam etmekteydi.

Hâlâ kendisi koridorun penceresi önünde durmakta, kıskanç kız da gül fidanını tımar etmekteydi. Parmaklarının ucuna basa basa bahçeye indi. Ta yanına kadar sokulduğu halde Zehra haberdar olamadı. Biraz sonra vahşi kız bir çığlık kopardı. Bu seda-yı canhıraşı işitenler bahçeye koştular. Bu sırada Şevket de Suphi'nin karşısına dikilmişti. Zavallı çocuk korkusundan, hicabından kan tere battı. Olduğu yerde kıvranıp durmaktaydı. Şevket kendisine bir nazar-ı kahir ve müthiş atfettikten sonra kolundan tutup şiddet ve hiddetle silkince çocuğun aklı başına geldi. Hakikaten terlemişti. Gözünü kaparsa yine şu müthiş rüyanın mabadını görecekmiş gibi uyanık durmaya cebr-i tabiat eyledi; fakat o ihtiyac-ı tabiiye galebe çalamadı. Çünkü asabı pek yorulmuştu" (Zehra, s.31).

Suphi'nin bu noktada fantazilerine yenik düştüğü açıktır. Şevket Bey'in evindeyken bahçedeki Zehra'yı pencereden fark etmiş olan Suphi, fantezisini tam bu noktadan başlatır. Kızın yanına geldiğinin düşlendiği fantezisinde Şevket Bey'in çıkması da gündüz düşlerinin istek gerçekleştirme amacının doğrudan sonucudur. Suphi gerçekten de Zehra'ya ilgiyle bakarken baba Şevket Bey tarafından

görülmüştür. Suphi zihninde hem Şevket Bey'in olası düşüncelerini tahmin etmeye çalışır hem de kaçınılmaz karşılaşmanın etkilerini bilinçdışı bir istekle azaltma yoluna gider. Roman bu türden başka yüzleşmeleri de içerir. Bunlardan biri Zehra'nın henüz böyle bir şey yokken zihninde Suphi ve Sırrıcemal'le ilgili kurguladığı hayali sahnedir:

"*Nazar-ı tahayyülatı önünde garip bir manzara tecelli etmekteydi: Sık bir orman içinde ve latif bir ağaç gölgesinde, ötesinde berisinde açmış allı, sarılı, beyazlı kır çiçekleriyle müzeyyen iki karış boyundaki çayırların içine yuvarlanmış, yekdiğerini deraguş etmiş iki vücut görmekteydi. […] Çayır içinde ayağının sesi işitilmeksizin yürümekte devam ediyor ve gittikçe onlara doğru yaklaşıyordu.*

Bir noktaya kadar gelmişti ki, buradan kendisi onlara görünmeksizin onları güzelce görebilmekteydi.

Aman Rabbim! Ne cinayet, ne dehşet, ne alçaklık!

Bunlar Suphi ile Sırrıcemal'in ta kendileriydi" (Zehra, s.51-52).

Zehra'nın kurguladığı karşılaşma/yüzleşme sahnesinin bir benzeri Sırrıcemal'in zihninden geçer. Sırrıcemal eve bir süredir gelmeyen Suphi'nin tekrar eski karısına döndüğünü düşünmektedir:

"*Pencereyi açarak parmaklığa abandı. Demiryoluna nasb-ı enzar eyledi. Hava kararmış, istasyonun fenerleri, yolun işaretleri yanmıştı. Gözünün önünden gürültülü bir katar geçti; vagonlarda parlak lambalar yakılmıştı. Bir vagon içinde birbirine sarılmış bir erkekle bir kadın gözüne ilişti ki bunlar Suphi ile Zehra'ya pek benziyorlardı. Hiddetinden haykırınca aklı başına geldi. Pencereden uzaklaştı. Fırtına resmi önünde dikildi durdu. Levhayı temaşaya koyuldu. Şu kuş gibi uçup giden yelken gemisi, güya Zehra ile Suphi'yi alıp götürüyormuş da onu tevkif edecekmiş gibi ellerini uzattı*" (Zehra, s.76).

Zehra ve Sırrıcemal'in birer köşelerini oluşturdukları aşk üçgeninin parlayan yıldızı Suphi'dir. İki kadın bu parlak yıldıza sahip olma uğruna farklı zamanlarda birbirlerinden kuşkulandıklarından, yukarıda alıntılanan fantezileri kurgularlar. Düşlemler hem Sırrıcemal hem Zehra açısından acı vericidir. Yalnız kendilerine ait olmasını istedikleri Suphi'nin karşı tarafa ait olması düşüncesi iki kadın için de acı vericidir. Gündüz düşlerinin arzu nesnesine ulaşıldığına ilişkin hayalî sahneler olduğu

hatırlandığında, kadınların düşlemlerinde kurala uymayan bir şey var gibi görünür. Kadınların fantezilerinde gerçekleştirilen şey, bilincin dolaylı yoldan tatmin sağlamaya çalışmasıdır. Zehra, ormanda öpüşen çiftin Sırrıcemal ve Suphi olduğunu kurguladığında gizli tatmin sağlar. Çünkü bu kurgusal düşten önce hiçbir somut delille ikili arasında bir yakınlaşma olduğunu ispatlayamamış, düşünceleri şüpheden öteye geçmemiştir. Oysa bu yolla bir türlü elde edemediği sonuca/delile düşlemlerinde ulaşabilmekte, üstelik onlarla yüz yüze gelme fantezisi de onları aşağılamak, hırpalamak için Zehra'ya fırsat sunmaktadır. Sırrıcemal'in düşlemlerindeki gizil amaç da Zehra'nınkilerle örtüşür. O da elinde somut bir kanıt olmadığı için, istenmemekten aldatılmaktan dolayı yaşadığı öfke ve acıyı somut bir nesneye/muhataba yöneltememiştir. Öfkenin muhatabı olarak fantezisinde Zehra'yı düşlemesi ona dolaylı bir tatmin sağlar.

Sırrıcemal için söz konusu olmasa da Zehra'nın rakibini düşlediği bu fantezilerde *jouissance*'a benzer bir etkinin ortaya çıktığını düşünmek mümkündür. Bilinçdışı mazoşistik bir yanı olan *jouissance,* yoğun fiziksel/ruhsal acılar içindeki öznenin bu acılardan aldığı haz ya da aşırı memnuniyetin/hazzın sonundaki acı için geçerli olan aşırı ve paradoksal durumları ifade etmek için kullanılır.[528] Zehra aldatılmaktan acı duyar, ancak Sırrıcemal'le mücadele içinde olması ona farklı bir duygu da hissettirir. Bu hissiyatın *jouissance* benzeri bir deneyim olduğu Zehra'nın zihninden okura seslenen yazar-anlatıcının sözlerinden anlaşılır:

"*Kocasına karşı şimdiye kadar beslemiş olduğu hissiyat, tahvil-i şekil ve renk ederek adeta gayza yakın bir suret almıştı. Damarlarını şiddetli bir rekabet ateşi yakmakta ve kocasıyla Sırrıcemal'e karşı mübarezeden lezzet bulmaktaydı*" (Zehra, s.62).

Acıdan kaçmak için Zehra'nın yapması gereken şey belki de Suphi'den ayrılmakken o, kocası ve evin hizmetçisine karşı bir savaşın içine girer. Kendisine işkence etmekten, kendisini acı verici deneyimlere maruz bırakmaktan[529] büyük haz alan Zehra acıdaki hazzı deneyimlemiştir.

---

[528] Elisabeth Wright, *Lacan ve Postfeminizm*, s.84.
[529] Bruce Fink, *Lacancı Psikanalize Bir Giriş,* s.34.

Romandaki diğer gündüz düşü Suphi'ye aittir. Suphi'nin diğerlerinden farklı olan fantezisi, kurgusuyla tatmini doğrudan sağlama çabasındaki bir zihnin ürünüdür:

"*Zihninde birçok tertipler kurmaktaydı. Kâh eline bir piyangodan beş-altı bin lira geçmesini, bu parayla bir irat tedarik ettikten sonra hemen Urani'yi çekip yanına aldığını, kâh Urani kendisini arayıp bularak af dilediğini, kendisinin de o affı diriğ etmeyerek maişet-i mesudaneye tekrar başladıklarını, bilmem ne olduğunu tahayyül etmekte ve bu tahayyülattan hakikatmiş gibi zevk ve lezzet almaktaydı*" (Zehra, s.149).

Suphi tüm konforlu yaşamını kısa sürede kaybettikten sonra bu tarz düşlemlerle her şeyinin olduğu eski günlerin geri gelebileceği fantezileriyle tatmin sağlar. Suphi'nin Urani'yi affettiği ya da ona yardım ettiği bir konumun geleceği inancı diğer fantezilerinde de görülür. Arzulanan nesneye hemen ulaşmanın mümkün olmadığı her durumda üç kahraman da dolaylı tatmine başvurarak, fantezilere sığınırlar. Kadınlar için şüphelerinde haklı çıkmanın acı verici hazzını deneyimlemeye imkân veren bu fanteziler, Suphi için kavuşmak istenilen arzu nesnesini elde etmeyi, kendisi de *öteki*nin arzuladığı bir sevgi nesnesi olmanın gururunu yaşamaya araç olurlar.

Hüseyin Cahit Yalçın'ın 1901'de yayımlanan *Hayal İçinde*[530] romanı, hayatının bir dönemini yoğun fanteziler kurgulayarak geçirmiş Nezih karakteri etrafında şekillenir. *Hayal İçinde*, adından anlaşılacağı gibi hayal ve fantezi dolu bir romandır. Başkahraman Nezih göz önünde olmayanın gönülde ve akılda da kalıcı olmayacağı düşüncesinden dolayı aşkı yalanlayan biridir. Roman onun bu fikrinin antitezini ortaya koymak niyetiyle yazılmış gibidir. Nezih'i uzun süre devam eden fantezi dünyasına bağımlı kılan birkaç neden vardır. Bunlar; Nezih'in genç olması,

[530] Mülkiye Mektebi'nde öğrenci olan Nezih, bir gün arkadaşlarıyla beraber Tepebaşı Bahçesi'ne gider. Bir süre sonra buraya Diyapulo ailesinden üç kız gelir. Kızların neşeli hâllerinden çok etkilenen Nezih, adının sonradan Alis olduğunu öğreneceği kızla daha fazla ilgilenmeye başlar. Bu ilgi o kadar fazlalaşır ki Nezih her gün kızlara denk gelmek umuduyla bahçeye gelir. Nezih kendisine hayallerin kapısını aralayan bu karşılaşmayla tüm hayat enerjisini Alis'e ve kızlara yönlendirir. Önceleri aşka inanmayan başkahraman, zamanla Alis'e platonik olarak âşık olur. Kızlarla olan karşılaşmalar Büyükada, Maltepe gibi başka yerleşim yerlerine de taşınır. Ancak bir süre sonra Nezih, kendisine kızlarla ilgili bilgileri getiren arkadaşı Mahmut'tan Alis diye bildiği kızın adının İzmaro olduğunu öğrenir. Ayrıca kızlar başta sandıkları gibi aktris değillerdir. Buna rağmen Nezih'in sevgisi ve kızla ilgili düşlediği fanteziler devam eder. Aylarca süren tutku Nezih'te yavaş yavaş azalır gibi görünse de sonrasında yine şiddetini arttırarak devam eder. Ne var ki Nezih bu sefer de kızların zengin koca avcısı olduğuna dair bilgiler alır. Nezih son duydukları karşısında İzmaro'dan uzaklaşır, onca vaktini boş yere geçirmekten dolayı büyük bir üzüntüyle yönünü geleceğe çevirir.

ufak tefek çeviri işleri yapsa da çalışma hayatına tam anlamıyla girmemiş olmasının verdiği rahatlık, dolayısıyla boş vakit sahibi olma ve böyle neşeli, güzel ve özgür kızlarla ilk kez karşılaşması olarak düşünülebilir. Ancak hepsinden daha baskın bir neden vardır ki o da Nezih'in Mahmut ismindeki kişiyle olan arkadaşlığıdır. Nezih'in başta kızlara dair hiçbir şey bilmediği göz önüne alındığında, tüm fantezi dünyasını şekillendiren asıl unsur Mahmut'tan edindiği bilgilerdir. Mahmut önce Nezih'in beğendiği kızın isminin Alis olduğunu ve kızların aktris olduklarını söyler. Nezih bu bilgilerin doğruluğundan şüphe etmeyerek zihninde Alis'li pek çok fantezi oluşturur. Kimi zaman sahilde el ele gezdiklerini ve birbirlerine ebedî aşk teminatında bulunduklarını görür, kimi zaman da denizde sular içinde beraber oynadıklarını hayal eder. Nezih'in fantezileri daima Alis'le buluşabildiği ortamlar hazırlar:

"*Nezih şimdi elinde 'Det dö Hen' olduğu hâlde uyuyordu. Kızlar kahkahalarla yokuştan çıkarken birisi Nezih'i görüyor, bu çam altında uyuyakalan âşıklarını hemşirelerine gösteriyor, hep gülüşüyorlar, kendisini bu hâlde pek tuhaf buluyorlar. Hele elindeki kitaba merak ederek ilerliyorlar. Bu sırada Nezih uyanarak telâş ile ayağa kalkıyor; üstünü silkerek bir taraftan da kekeleyerek arz-ı mazeret ediyor; kızlar bu itizârlara o letafetini unutamayacağı Rum şivesiyle Türkçe mukâbele ediyorlar. […] Kızlarda bir kahkaha; artık ahbab olmuşlardır… Ayrılıyorlar*".[531]

Nezih'in gündüz düşlerinden biri olan bu hayal, Freud'un gündüz düşleri için söylediği fikirlerin somutlaşmış hâli gibidir. Bilincin açık olduğu ve yalnızca âna/şimdiye odaklanan gündüz düşleri, Lacancı *fantazi*de olduğu gibi arzunun tatmin edildiği hayalî senaryoların sergilendiği bir sahnedir. Fanteziler Nezih'e o kadar yoğun bir tatmin duygusu yaşatır ki zamanla bu platonik ilişkiden yorulup tutkusunu başka meşgalelere yöneltse de tattığı bu hazzın yerine geçecek bir uğraşı bulamayarak, kızların ve İzmaro'nun peşine yeniden düşer. Tüm fantezi âlemine son verecek olan sebep ise Nezih'i bulutların üzerinden sert zemine indirecek olan gerçeklik ya da yine sanal gerçekliktir:

[531] Hüseyin Cahit Yalçın, *Hayâl İçinde* (Haz. Gökhan Tunç), Hitabevi Yay., Ankara 2019, s.87. Romandan yapılacak alıntılarda bundan sonra eserin bu baskısındaki sayfa numaraları dikkate alınacaktır.

"*Bugün yine Diyapuloların zarafetinden, işvebâzlığından bahsediyorlardı. Ziya yeni bir havâdis verdi:*

Müjde, dedi, kızları isteyene veriyorlarmış.

Nezih latîfe zannetti:

Öyle ise ne duruyoruz, dedi, birer tane alalım. Acaba okkası kaça?

Ciddî söylüyorum, alaya bozma. Bana da Yümni Bey söyledi. Yanında bir Hristiyan ahbâbı varmış. Diyapulolara sokakta rastgelmişler. Yümni Bey ne güzel kızlar, filan diyecek olmuş, herif isterseniz, demiş, babalarına söyleyim; ben akrabalarındanım, Türk'e de verirler. Ben de geçen gün Yümni Bey'e güzelliklerinden bahsediyordum. Herifin lakırdısını bana söyledi, istersen birisini al dedi. Babalarının kendilerini bu kadar serbest bırakışı cihâzları olmadığından birer âşık koca bulsunlar diyeymiş.

Nezih hemen, bilâ-ihtiyâr cevap verdi:

Âşık çok, fakat koca… Bu, yok" (Hayâl İçinde, s.195-196).

Nezih'in artık günün her ânında rahatlıkla girebildiği fantezi âlemi bu son bilgiyle geri dönülmez biçimde parçalanır. Nezih zengin koca arayan İzmaro'yla evlenmeyi, onu beğenen başka erkeklerin sonu gelmez alaylarına maruz kalacağı gibi sebeplerle uygun bulmaz; bir senesini büyülü bir rüyada geçirdiği tutkunluğunu utanç verici bulmaya başlar. Nezih'teki tüm hayal âlemini parçalayacak esas sebep Lacan'ın *fantazi* kavramında gördüğümüz esas unsurun yokluğudur. *Fantazi* Gerçek'teki kusursuz bütünlük hissinin sembolik düzendeki yanılsaması olan arzuya kavuşulduğunu varsayan bir kurgudur. Bu işlem mutlaka bir *arzu nesnesi*ni gerektirir. Ancak *arzu nesnesi* özne için en büyük tatmin hissini sağlayacak bir temsilci olduğundan kolayca ulaşmanın mümkün olmadığı bir nesnedir. *Fantazi* de *arzu nesnesi*ne kavuşmanın imkânsız olmasından dolayı ihtiyaç duyulan bir hayal âlemidir. Ancak *arzu nesnesi*ne ulaşmak kolaylaştığında nesne eski cazibesini yitirir, çünkü vadetmiş olduğu tatmin isteğinin sağlanamayacağı bilgisi bilinçdışı olarak sezilmiş olur. Bu gizil bilgideki diğer etken Lacan'ın ısrarla üzerinde durduğu *öteki*dir. *Öteki*'nin arzusunu arzuladığımızı belirten Lacan'ın düşüncesinden yola çıktığımızda, Nezih'in İzmaro'ya olan duygusal değişiminin gizil nedenine varılabilir. İzmaro'yu ve diğer kızları Nezih'e tanıtan Mahmut ve Ziya başta olmak üzere artık kimsenin

arzulamadığı (en azından evlenmek için) İzmaro, Nezih için de arzulanacak bir nesne olmaktan çıkar. Dolayısıyla baştan beri Nezih'i fantezilere sürükleyen tutkunun temelinde *öteki*nin/*öteki*lerin arzuladığı İzmaro'ya sahip olma fikri vardır. Nezih İzmaro ilişkisinde *öteki* aradan çekildiği için arzu olmaz, arzu olmadığı için gündüz düşleri ve fantezilere gerek kalmamış olur.

Hâlbuki Nezih'in gündüz düşleri/fantezileri Ziya'dan öğrenilen bilgilerden çok önce evlilikle ilgili hayallere zaten varmıştır. Kızı babasından istediğini ve bu isteğin hemen kabul edildiğini düşlediği fantezisinde, bir türlü tanışıp konuşamadığı İzmaro'nun kişiliği üzerine de tahminlerde bulunur:

"*Peder derhal muvâfakat ediyor; bir gün sonra Nezih Diyapulo ailesine takdim olunuyor, […]. İzmaro Nezih'e Tepebaşı Bahçesi'nde gördüğü günden beri dikkat edermiş, hatta adaya da kendileri, kendisi için geldiğini biliyormuş… Burada İzmaro kızararak, nasıl söyleyeceğini bilemeyerek mahcûb oluyor, önüne bakıyor, evet o da Nezih'i… Nezih aşağısını beklemiyor, sevgilisinin önünde diz çökerek küçük elini alıyor; bütün mahrumiyetlerinin biriktirdiği bir şiddet-i muhabbet ile öpüyor, ilân-ı muhabbet ediyor, öpüşüyorlar…*" (Hayâl İçinde, s.193-194).

Sevgilisinin karşısında konuşmaktan çekindiği düşünülen İzmaro gerçekte Nezih'i her gördüğünde surat asar, yolunu değiştirir. Nezih'in daha önce sesini bile duymadığı bu kızdan duyduğu ilk cümle dikkate değerdir: "*Bir aralık tâ önünde oturan İzmaro; yavaşça başını çevirdi. Nezih'in ancak işitebileceği bir sesle Türkçe olarak: Sus be! dedi*" (Hayâl İçinde, s.117).

Yanılsamalar içinde bir ömür sürdüğünden Nezih, İzmaro'nun bu çıkışmasını üstüne alınmayarak rıhtımda gürültü yapan Rum çocuklarına yönelik olduğunu düşünür. Oysa ki kız hem kısık sesle hem de Türkçe konuşmuştur. Nezih için bu durum İzmaro'nun Türkçe bildiğini kendisine göstermek niyetiyle gerçekleşmiştir. Ancak tasarladığı hiçbir şeyin gerçeğe uymadığını anladığında, arzuyu harekete geçirecek rakipler de olmadığı için bu hayalî sevgiliden tamamen uzaklaşır, sanki onca zamandır böyle duygular içine girmemiş gibi davranarak kıza karşı tüm ilgisini sonlandırır.

Fahim Bey ve Biz[532] içeriğinin tamamıyla fantastik bir dünyadan, düşler ve düşlemlerle bezeli sisli bir geçmişten oluştuğu bir romandır. Abdülhak Şinasi Hisar'ın 1941'de yayımladığı bu eser, babasının arkadaşlarından Fahim Bey isimli Bursalı küçük bir memurun tüm yaşam mücadelesini özetleyen bir formdadır. Yalnız bu özetleme biyografi tarzından çok öte, geçmişi özleyen bir yazarın eskiye dair her şeyi güzel görmeye alışkın nazarıyla gerçekleştiğinden, ortaya çıkan eserin tamamı okurda rüya etkisi bırakır. Roman adından da anlaşıldığı gibi Fahim Bey'in bir grup *öteki*ne karşı durumunu ele alan bir eserdir. Merkezde Fahim Bey'in yer aldığını düşünmek yüzeysel manada doğru olsa da asıl merkez, *öteki*lerin Fahim Bey ile ilgili görüşleri tarafından işgal edilmiştir. Herkesin onunla ilgili az çok fikir sahibi olduğu bu insanın kendisi de bu yüzden, hakkında söylenenlerin toplamı olduğu için kurgusal ve fantastik bir karakterdir. Abdülhak Şinasi'nin, artık bilinçdışına aktarılmış uzak geçmişin anılarını yeniden gün ışığına çıkarmasındaki sebebi, kendisi için de bir fantezi özleminde aramak gerekir. Bunun yanında Fahim Bey'in de kendi hayatında fanteziye/hayale sığınan bir tarafının olduğu verilen örneklerden anlaşılır. İstediği gibi bir şirketin sahibi olmayı, arzularına kavuşmayı düşleyen Fahim Bey'in rüyası herkesi uzun süre meşgul eder:

"*Bu rüya ilk önce hafif bir haşyet hissi vermekle başlamış. Zira ay, yahut güneş tutulmuş gibi havada ve ziyada değişikliğe benzer bir hal olmuş. […] Fahim Beyin zihnindeki nice vesveseler ve endişeler şimdi çözülerek dağılıyor ve o nice şeylerin sebeplerini şimdi anlıyor ve bu akıl ziyafetinde öyle nimetlere konduğunu duyuyor ki, bunların bir zerresini kaçırmaya kıyamıyormuş. […] İhtiyar babası İstanbul'a geldiği zamanki dualarının neticesi nasıl tahakkuk etmiş olduğunu görüyor, onu bağrına basıyormuş. Saffet Hanım alışkın oldukları bir mangal başı sohbetiyle:*

[532] Anlatıcı Abdülhak Şinasi Hisar bir gün gazetelerde bir ölüm haberi görür. Bu, babasının yakın arkadaşlarından Fahim Bey'e ait bir ilandır. Bu ölüm haberinin ardından Fahim Bey ile olan anıları kronolojik olarak hatırlamaya başlar. Babası Bursalı bir eşraf olan Fahim Bey, iyi kalpliliği ve yardımseverliğiyle kendisini tanıyanların zihinlerinde artık darbımesele dönüşmüş pek çok anının sahibidir. Bir ara Londra sefaretinde memur olarak da çalışan Fahim Bey, ticarete atılmak için memuriyetinden ayrılırsa da başarılı olamaz. Ancak sonunda mutlaka başarılı olacağını düşünerek kendine bir yazıhane tutar. Uzun zaman sonra yazıhaneyi kapatmak zorunda kaldığında, hiçbir iş yapmamış olmasına rağmen İstanbul ve Bursa'da olası tüm iş imkânlarının dosyasını, hatta hayalî bir şirketin de evraklarını oluşturduğu ortaya çıkar. Bu olay aklını yitirdiğine dair dedikoduların yayılmasına neden olur. Anlatıcı son olarak Fahim Bey'i yaşı epey ilerlemiş ve etrafındakilerin ölümüyle gittikçe yalnızlaşmış hâliyle anlatır.

"Hakkın varmış, iyi oldu o geçen zamanlar!" diyormuş. Kendisi: "Ya? İyi mi oldu? İyi oldu, değil mi?" diye soruyor, Saffet Hanım: "Evet, iyi oldu!" diye tekrar ediyor ve Fahim Beyin vicdanının sesi lezzetli bir aksi sadâ gibi: "Öyle değil mi, iyi oldu!" diye tasdik ediyormuş. […] Hayatında, tâ eski zamanlardan beri, ne kadar emeli olduysa, hattâ, en geçmişte kalmış ve kendisinin unutmuş olduğu en küçük isteklerin bile, […] ne kadar adam tanıdıysa onların şekillerine girerek ve onların hüviyetlerini takınarak, bir düğün evine kafile halinde gelen misafirler gibi, yanyana, sıra sıra, elele bu mübarek gün şerefine kendisini tebrike geldiklerini görüyormuş".[533]

İyi bir hayat yaşamayı arzu etmesine rağmen hayatı boyunca bu isteğinden mahrum kalan Fahim Bey'in rüyası, başta kendisi olmak üzere herkeste gelecek güzel günlerin müjdecisi olarak algılanır. Her rüyanın bir isteğin gerçekleştirmesi amacıyla görüldüğü düşüncesini haklı çıkartan bu rüya, Fahim Bey'in kendi hayatı içindeki pasif kalmışlığının telafisi gibidir. Zaman zaman karısının aşağılamalarına maruz kalan Fahim Bey, rüyada asıl övgüyü ve takdiri karısından alır. Zaman zaman eleştirilere maruz kalsa da rüyasında herkes onu tebrik etme yarışına girer. Rüyanın Abdülhak Şinasi'nin eniştesi tarafından tabir edilmesi de hayli ilginçtir:

"— İş anlaşıldı! Dedi, herif nalları dikecek! Herif geberecek de, bak! Hâlâ haberi yok! Böyle akıllının aklına şaşmalı! Ne anlattılar sana, evlâdım, sen çocuk musun? Hiç rüyada çalgı duymak hayra alâmet olur muymuş? Fakat, dur bakalım, daha alt tarafı da var!" (Fahim Bey ve Biz, s.66)

Fahim Bey'i kendi gözleriyle gören enişte de onun vasıtasıyla kendi fantezisini yaşar. Fahim Bey'de gördüğü her şey onun sahtekâr ve taklitçi olduğuna yönelik bir işarettir, rüyayı da bu bakışla görüp değerlendirir.

Fahim Bey'in kişiliğine yönelik telafi edici bu rüyasının ardından adının deli olarak anılmasına sebep olan olay ise, onun yazıhanesinin aylarca ödeyemediği birikmiş kira borcunu bir yakını aracılığıyla gönderip bütün eşyaları evine naklettirmesiyle ortaya çıkar. Fahim Bey burada kaldığı uzun zamanlar boyunca "*koca İmparatorlukta para getirebilecek, kârla satılabilecek […] hatır ve hayale gelmiş veya gelmemiş ne kadar iş, ne kadar teşebbüs imkânı varsa, haklarında toplanan*" (F.B.B.,

[533] Abdülhak Şinasi Hisar, *Fahim Bey ve Biz*, Bağlam Yay., İstanbul 1996, s. 60-61. Romandan yapılacak alıntılarda bundan sonra eserin bu baskısındaki sayfa numaraları dikkate alınacaktır.

s.86) Türkçe ve Fransızca bilgileri dosyalayıp saklamıştır. Dahası henüz bir şirkete sahip olmamasına rağmen sanki böyle bir şirket varmış gibi alım-satım defterleri tutmuş, alıcılara mektup yazıp onlardan gelen hayalî cevaplara karşılıklar yazmış, hayalî fabrikasına alınacak demirbaşların listelerini tutmuş, şirketinde çalışan kişileri ve müşterilerin adres ve hesap numaralarını da ayrı defterlere kaydetmiştir. Bu defterlerdeki isimler ise hayatı boyunca iş bulacağına, okutacağına söz verdiği kişilerle sevdiği herkesten oluşmaktadır. Fahim Bey hayalî şirkette başgösterecek maddi sıkıntıları da hesap etmiş; başka küçük bir deftere 'ihtiyat akçesi' tutarlarının kaydını yapmıştır. Abdülhak Şinasi'nin bu defterle ilgili kurguladığı hayalî sahne ise Fahim Bey'in fantezisi üzerinden kurgulanmış bir fantezi olduğu için ayrıca dikkate değerdir:

"*Herkes dikkat kesilmiş. O: "Aziz arkadaşlar,"diyor, "size karşı bir kusurumuzu meydana koyacağız. Bizim sizden bile gizli tuttuğumuz ve böyle kara bir gün için gözbebeğimiz gibi sakladığımız bir ihtiyat akçemiz daha vardır. İşte bu hazır para bizi bugünkü sıkıntılı vaziyetimizden tamamen kurtaracaktır!" O zaman herkesin yüzü gülüyor, gönlü ferahlıyor, eller çırpılıyor, bir alkış tufanı kopuyor: "İlâhi varol Fahim Bey!", "Artık bu kadarını Kalavasi Efendi bile düşünemezdi!" âvazeleri duyuluyor. İnsanın gözlerini yaşartacak bir manzara!*" (F.B.B., s.90)

Fahim Bey'in var olmayan bir şirketin her ihtiyacını düşünerek hareket etmesi, onun fantezilerine gömülü bir hayat yaşadığının en büyük delilidir. Çaldığı hiçbir kapı kendisine açılmayan Fahim Bey, hayatındaki *simgesel kastrasyonu*nu, kurguladığı fantezileriyle telafi eder. Bu yüzden geçim sıkıntısı çektiği zamanlarda kendisine yeniden memuriyete dönmesini söyleyen arkadaşlarına içerler, onların sözlerinden alınır. Fahim Bey'in, hiçbir anlamı olmadığı hâlde evinde sakladığı defterler de *simgesel kastrasyonu*nu/*hadım edilmişliği*ni telafi eden *fallus* vazifesi görür. Çevresi tarafından sevilen biri olsa da iş anlamında her zaman yetersiz görülmüş Fahim Bey, bu defterlerin verdiği manevi kuvvetle kendine yönelik özsaygısını da muhafaza edebilmiştir. Onların varlığı, fantezilerinin de yalnız birer düşten ibaret olmadığının kanıtı olarak Fahim Bey'i fantezilerinin gerçekleştiği yanılgısına düşürür. Fantezileri Fahim Bey için aynı zamanda nefes alabileceği özgür bir alan yaratırlar. Dolayısıyla bu fanteziler sayesinde Fahim Bey, gerçekliğin boğucu havasından

kurtulmanın yanında hayallerinde de olsa tüm isteklerinin gerçekleştiği kendine özel bir alanın sahibi olmuştur.

Romanda Abdülhak Şinasi'nin kendisi de kurmaca karakter olarak bulunur. Kendi kurmaca kişiliğini Fahim Bey'in anlaşılması için aracı olarak kullanan Abdülhak Şinasi de Fahim Bey gibi bir fantezinin içindedir. Romanda kendinden yüzeysel sözlerle bahsedişi, Fahim Bey'in hayatındaki basit şeyler üzerinde bile derinlemesine düşünmesi, bir yazar olarak değil ama romandaki bir karakter olarak onun kendi yaşamında eksikliğini duyduğu her şeyi Fahim Bey fantezisiyle örttüğünü düşündürür. Yazar-anlatıcı Abdülhak Şinasi aynı zamanda, henüz ölmüş eski bir tanıdığın tüm hayatını özetlediği, onun fantezilerini yeniden kurguladığı bu düşsel metinle, kendi *simgesel kastrasyonu*nu gizlemektedir. Bu sayede yazar, kendisinin de genç olduğu, geçmişin mutlu, heyecanlı anlarına dönüş yapabilmiş, geçen zamanla kaybedilmiş her şeyi hayallerde de olsa yeniden canlandırmanın yolunu bulmuştur. Fahim Bey aracılığıyla eski bir devrin rüyasını yeniden gören yazar-anlatıcı kendi gerçekliğinden uzaklaşmış olur. Yazarın kendi gerçekliğinden uzaklaşmaya olan ihtiyacı eserin, 'Yaşlanan/İhtiyarlayan Adam' bölümünde ifade edilir. Doğrudan Fahim Bey'e yönelik olmayan bu bölüm, eser yayımladığında 54 yaşında olan Abdülhak Şinasi'yi de kapsar:

"*Vaktiyle içinde çocukluğunu, yani cennet zamanını geçirmiş olduğu ve kendisine tarih'i mukaddesten kalma gibi görünen aile evi yavaş yavaş dökülür, yıkılır ve şimdi ya oturulmaz bir harabedir, yahut yanmış veya satılmıştır. Bu evin vaktiyle daracık ve şiir dolu sokağı şimdi genişlemiş, soğumuş ve bütün vitaminlerini kaybetmiştir*" (F.B.B., s.102).

"*Sokakta yeni binalar ona artık eskiler gibi ruhlarını anlatmaz olur. sokakta eski tanıdığı satıcıları, ve memurları bile göremez. […] Borsayı anlamak kolay değilken karaborsayı anlamak daha güç olur. Basit cümleleri bile anlamak güç olurken istihza bir bilmeceye döner. İşitilen sözler eski mânalarından boşalır, aykırı mânalar alır. Eskiden, işgüzar diye medhedilen adam, bu kelime ile zemmedilmiş olur. Her şey gülmek yerine ağlamağa lâyık görünür. Sadaka verilen dilenciden "Allah razı olsun" kabîlinden bir duâ beklenilir. Sadaka alan dilenciler bile duâ bilmezler ve etmezler*" (F.B.B., s.105).

Abdülhak Şinasi'nin 1887'de dünyaya geldiği, Osmanlı'nın son dönemlerinde gençlik zamanını yaşadığı hatırlandığında Cumhuriyet sonrasının hızla değişen Türkiye'si onu, 'cennet zamanı' dediği çocukluk ve gençliğin hatıralarına iter. Yazar-anlatıcı rüyanın, kişinin zaman üstü tüm bilgilerini mezcedici özelliğini kendi hayatının rüyasını oluşturmak için kullanır. Rüyanın oluşturduğu geçmiş hiçbir zaman gerçekte olan geçmiş değildir. Abdülhak Şinasi'nin ele aldığı Fahim Bey ve dönemi de gerçekte olduğu şekliyle değil, onu tanıyanların ve kendi muhayyilesinin bir ürünü olarak ortaya konur. Kullandığı cümlelerin bile anlaşılmadığı bir devre erişen Abdülhak Şinasi, herkesin kendisini anladığı, kendisinin de herkese aşina olduğu bir devrin özlemiyle gazetede gördüğü Fahim Bey'in ölüm ilanından doğan vesileyle geçmişe ve kendi rüyasını görmeye doğru yola çıkar.

Peyami Safa'nın 1951'de yayımlanan romanı *Yalnızız*[534]'da fanteziler roman içinde önemli bir görevi üstlenirler. Arzulanan nesneye kavuşulan hayalî sahne olmalarının yanında fanteziler, romanda sığınak vazifesi de görürler. Peyami Safa'nın Doğu-Batı çatışmasını gizil bir düşünce olarak alt metinde sunduğu romanlardan biri olan *Yalnızız*, aynı zamanda psikolojik yönü ağır basan bir eserdir. Samim karakteriyle ayrıntılı olarak yer verilen psikolojik analizler, Peyami Safa'nın, çağının Batı kaynaklı hâkim yönelimi olan ispritizma/ruhçuluk hareketlerini ve psikanalizi yakından bildiğini gösterir. Kurmaca içinde ayrı bir kurmaca görevi gören ütopik Simeranya'yı kurgulayan da Samim'dir. Ağabeyinden şüphe ettiği için onun odasında kilitli yerde tuttuğu defterlerini gizlice bulup okuyan Mefharet ve Besim sayesinde okur Simeranya'dan haberdar olur:

"*Dün sabah rüyayı devam ettirdim. Uyanık olarak Simeranyaya ilk gidişim. […] Gözlerimi kapadım. Rüyayı hatırlamaya çalışıyordum. Kendimi bir yelkenlide*

[534] Mefharet ve iki çocuğu (Selmin-Aydın), Besim ve Samim aynı evde yaşayan üç kardeştirler. Selmin'in son günlerdeki garip davranışları üzerine onun, ağabeyi Samim'den hamile olabileceği şüphesine giren Mefharet araştırmalara girişir. Ancak bir süre sonra bunun eski nişanlısı Ferhat'a dönmek isteyen Selmin'in bir oyunu olduğu anlaşılır. Samim de kendisinden yaşça çok küçük olmasına rağmen Ferhat'ın kardeşi Meral'le beraberdir. Meral, ailesinin tüm itirazlarına rağmen barda çalışıp kötü isimle anılan arkadaşı Feriha'yla çok sık görüşür. Herkesin karşı çıktığı arkadaşlığa son vermeyen Meral, lükse, rahat yaşama düşkünlüğüyle bu dostluğu ilerletir, erkeklerle birlikte olmaya başlar ve Feriha gibi Paris'e gidip yaşlı bir zenginle evlenmenin hesabını yapar. Samim yolundan bir türlü döndüremediği Meral'den tamamen uzaklaşırken, Ferhat kardeşinin kötü gidişini durdurmak için Meral'i eve kilitler. Evden hiçbir şekilde kaçamayan Meral bunalıma girip intihar mektubu yazar. İntihardan önce son bir sigara içmek için çakmağa doldurduğu benzinin üzerine dökülmesi ve bunu fark etmeyip çakmağı ateşlemesiyle yanarak ölür.

buldum. Yanımda bir de kılavuzum vardı. […] Suda ve kıyılarda bizden başka hiç kimse, hattâ canlı mahlûk yoktu. […] Kılavuzumun yüzüne hâlâ bakmamıştım. Kadın mı, erkek mi, bilmiyordum. İçine girdiğim yeni âleme intibak şartının, büyük zaruretler olmadıkça sessizlik ve hareketsizlik olduğunu hissettiğim için, kendimi yanımdaki kılavuzdan, hattâ aklımdan evvel içime doğacak ilhamların yol göstericiliğine bırakıyordum, iki tarafı sık ormandı. […] Uzakta, Simeranyanın, rüyada gördüğüm iskelesi vardı. Sağ tarafta idi. Dava evvel uzun bir rıhtım vardı. Fakat bomboş.

Kılavuzuma baktım. Kadındı. Şaşırdım. Çırılçıplaktı. Biraz dikkat edince, vücudunun üstünde, boynundan ayak bileklerine kadar deri gibi yapışık, ipekten daha ince, şeffaf ve mavi bir elbise gördüm. […] İskeleye doğru baktım. Yelkenli durmuştu. Kılavuzum nefes halinde bir sesle beni ihtar etti:

— Dikkat ediniz. Fizyonomi ve tavır yoklamanız yapılıyor. İçinizi okuyorlar. Eski dünya hislerinizden kurtulunuz. Yoksa kabul edilmezsiniz".[535]

Samim'in önce rüya olarak gördüğü Simeranya, gerçek dünyaya paralel bir dünyadır. Bu dünyanın başka bir özelliği burada herhangi bir okulun olmayışı, kendisini istek duyduğu alanda geliştirmek isteyen çocuk veya gencin bunu kendi çabasıyla, oluşturulmuş okuma-araştırma merkezleri sayesinde gerçekleştirmesidir. Bu ütopik dünyada aşk meselesi de ayrı bir sorun olarak ele alınıp incelenir. Meral'in daha önce beğendiği şeyleri sonra inkar etmesi, Samim'e söylediği küçük yalanlar Samim'i bu meselenin Simeranya'da nasıl çözümlenebileceğini düşünmeye sevk eder:

"—Sizi aşk enstitüsüne götüreceğim, dedi, orada bir 'eski dünya problemleri' şubesi vardır. Meselenizi bilirler ve sizi aydınlatırlar. […]

—Meseleniz incelendi. Tipiktir. Enstitümüzün 'eski dünya problemleri' şubesi bu seriye dahil müşahadeleri toplamıştır. […] Hadise sizin dünyanızda göründüğü gibi sadece psikolojik, hattâ sosyal değildir. […] Eski dünyada, […] yalan, bir tekâmül zarureti olduğu kadar, 'kutuplaşma dramı' adını verdiğimiz bir 'dip zıtlık' gerçeğinin de zarurî neticesidir" (Yalnızız, s.52).

Yalanın lüzumsuzlaştırılıp tamamen ortadan kaldırıldığı Simeranya tıbbın ayrı bir bilim dalı olarak gelişmediği bir dünyadır. İnsanı hasta eden şeyin, hayatında

[535] Peyami Safa, *Yalnızız*, Ötüken Yay., İstanbul 2000, s.26-27. Romandan yapılacak alıntılarda bundan sonra eserin bu baskısındaki sayfa numaraları dikkate alınacaktır.

karşılaştığı talihsizliklere karşı vücudun isyanı olduğunu düşünen Simeranya halkı, bunun yerine her gün yapılan ruh sporunu geliştirmiştir. Bu sayede Simeranyalılar derin bir huzur ve tevekkül içinde yaşamlarını sürdürürler. Giyim kuşam ve moda anlayışlarının yüksek bir zümrenin aşağı tabakalara karşı üstünlüğü şeklinde ortaya çıkmadığı Simeranya'da her hareket, toplumun samimi ve tam katılımını gerektirir (Yalnızız, s.111).

Simeranya âlemi, Samim'in Jungcu *aktif hayal kurma yöntemi* sayesinde ileriye taşınmış bir rüyasının neticesidir. Belirli bir senaryo içinde hayal kurmak demek olan bu metod,[536] Simeranya'da olduğu şekliyle ütopik dünyaların kurgulanmasını sağladığı gibi alt bilinçdışının karanlık mahzenlerinde dolaşmayı da mümkün hâle getirir. Jung'un, ancak 2009 yılında yayımlanmasına izin verilen *Kırmızı Kitap* isimli eseri de *aktif hayal kurma yöntemi* sayesinde ortaya çıkan içgörü zenginliğinin sonucudur.[537]

Jung'u bilinçdışının mahzenlerine iten şey, kendi bilinçdışını tanıma arzusuyken Samim'i rüyalarından yola çıkarak Simeranya'yı oluşturmaya iten sebep, içinde bulunduğu topluluğun meselelerinden bunalmış olmak ve kaçma isteğidir. Bu düşüncenin doğruluğu, kurguladığı Simeranya'nın, kendi gerçekliğiyle birçok noktada tezat oluşturmasından da anlaşılır. Burası, gerçekte çözemediği gönül meselelerinin bir sorun olmadığı, gerçekliğin tüm sorunlarından arındırıldığı ütopik bir cennet tasviridir. Simeranya Samim için bir sığınaktır. Nitekim Meral'le artık geri dönülemez biçimde ayrıldığında düşündükleri; *"[O]h, şimdi Simeranya'da istediği kadar kalabilirdi. Orada bir tek Feriha ve onun hiçbir arkadaşı yoktu. Stratosfer kadar temiz bir manevilik havası içinde nefes alanların şeffaf vicdanı…*" (Yalnızız, s.206-207) olur. Simeranya'yı besleyen en önemli kaynak Meral'dir. Yalan söyleyen, iyi giyinmek, iyi bir çevrede yaşamak için sahip olduğu değerleri çiğnemeyi göze alan, okulda Feriha gibi kötü ahlaklı kişilerden oluşan bir çevre edinen, Paris'e gitmek istemesini orada konservatuar eğitimi alma niyetiyle kamufle eden Meral Samim'e, yalanın olmadığı, modanın herkes için olduğu ve kimseye üstünlük kazandırmadığı,

[536] Mustafa Merter, *Nefs Psikolojisi ve Rüyaların Dili*, s.64.
[537] Kırmızı Kitap'la ilgili detaylı bir inceleme için bk. Mustafa Merter, *age.*,s. 65-76.

eğitimin okullarla değil kişinin bireysel çabasıyla mümkün olduğu bir dünya kurgulaması için ilham vermiştir.

Lacancı kuramda *fantazi*, kaybın varlığını örten hayali bir sahne işlevi görür. Özneden kaybın varlığını gizlemek sayesinde *fantazi*, öznenin varlığını korur. Bu bakımdan Simeranya da arzunun gerçekleştiği yanılgısını başlatan bir *fantazi* sahnesidir. Meral'den uzaklaşmasına neden olacak eksikliklerin hiç olmadığı/yok sayıldığı bu ütopik dünya, Samim'i Meral'in ve çevresindekilerin hedonist kişilik yapılarından korur.

2.1.2. Travmaları Tekrar Eden Rüyalar

Leyla Erbil'in 1985'de yayımlanan romanı *Karanlığın Günü*[538], Freud'un etkilerinin açıkça görüldüğü bir eserdir. Çok yönlü bir roman olan *Karanlığın Günü,* hem Türkiye'nin sağ-sol çatışmaları yüzünden huzursuz olduğu dönemlere şahitlik eder hem de ele aldığı roman kişilerinin psikolojileri üzerine psikanalist titizliğiyle eğilir. Romanda açıkça hissedilen Freud esinlenmeleri, kahramanların bugününü anlamak için dününe bakma gereksinimi duyan yazar-anlatıcı Nesli'nin[539] şahsında toplanmıştır. Asiye ve anne Nuriye'nin geçmişi üzerinde ısrarla durulmasının nedeni de bu iki karakterde geçmişin biçimlendirici yönünü saptayabilme arzusudur. Asiye ve anne Nuriye'nin bir başka ortak yönü iki ismin rüyalarına kadar işlemiş travmalardır. Annesinin kendisini doğururken öldüğü, hırslı kişiliğiyle romana damga vuran Asiye'nin yaşadığı birden fazla travmatik anı parçası, uzun seneler rüyada görünerek zihnini kurcalar:

"Asiye, küçükken kasabadayken henüz
yanlışlıkla girdiği yatak odasında
babasıyla teyzesini çırılçıplak
görmüş ve ürkmüştü çok
babanın ağır ve kocaman kıçı bir pavurya gibi
teyzesinin havada çırpınan çöp bacakları
kaçırmıştı yıllarca uykusunu

[538] Romanın yazar-anlatıcısı Neslihan iki çocuk annesi, evli bir yazardır. Annesi Nuriye'yi 'bellek yitimi' sorunundan dolayı tedavi edilmesi için akıl hastanesine yatırır. Aynı zamanda yayımlanmış romanları olan Nesli –roman boyunca kendisinden bu şekilde bahsedilir- sık sık bir araya geldikleri aydın bir arkadaş çevresine sahiptir. Herkesin sevip hayran olduğu Yıldız-Celil çiftinin evinde bir araya gelen arkadaşlar, Nesli'nin bakış açısıyla tanıtılırlar. Bu esnada bulundukları dairenin karşısındaki elektrik direğine asılı bir kutu son zamanlarda benzer birçok olay olduğu için çevrede bomba şüphesi uyandırır. Etrafın polislerle çevrildiği, apartmana giriş-çıkışa izin verilmediği bu gergin saatlerde daire içindekiler de –ölüm korkusu yüzünden- gergin saatler yaşayarak kendilerinden beklenilmeyen şeyler yaparlar. Herkese korku dolu anlar yaşatan paketin bomba olmadığı anlaşılsa da ev içinde yaşananlar yüzünden Yıldız'ın yardımcısı Gülgül kalp krizi geçirip ölür; Fikret ülkede yaşanan bu olaylar yüzünden kendince garip bir eylem yaparak evi terk eder, çok geçmeden onun da ölüm haberi duyulur. Bu esnada Nesli'nin annesi de ölmüştür. Yaşadığı olumsuz şeylerden fazlasıyla etkilenen Nesli ve kocası Sadrettin'de davranış bozuklukları ortaya çıkar. Roman, Nesli'nin kızı Bilge'nin kocasıyla yaşadığı sorunlar yüzünden annesini suçlaması ve Nesli'nin bu telefon konuşması sırasında kaybolmasıyla son bulur.

[539] Nesli'nin anlatı içinde kendi ailesi ve yakın çevresini ele aldığı bir roman yazdığı bilinir, Nesli'nin ağzından anlatılan bu eserin onun sözünü ettiği romanı olduğu anlaşılır. *Karanlığın Günü* bu yönüyle üstkurmacasal bir niteliğe bürünmüş olur.

sevişme çöreklenmişti sekiz başlı yılan gibi
içine
zehirlenmekten korktuğu"[540]

Asiye'nin şahit oldukları Freud'un *Olgu Öyküleri*'nde[541] ele aldığı 'ilksel sahne'nin başka bir örneğidir. Baba ve teyze arasındaki fiziksel farklılık –birinin yırtıcılık ve kabalığı, diğerinin savunmasız ve narin oluşu- Asiye'nin rüyalarına 'sekiz başlı yılan' olarak geri döner. Bu ilksel sahne, onun cinsellikle ilk kez karşılaştığı bir anı parçası olarak kişiliğinin temel taşlarından birini oluşturur. Özellikle baba ve teyze arasındaki görünür farklılık, Asiye'nin tüm hayatında diğerlerine karşı aldığı yırtıcı pozisyonun sebebini açıklar. Travmatik rüyadaki sekiz başlı yılan olan babası gibi olmak ya da yılanın saldırısına maruz kalan teyze imgesine dönmek şeklinde oluşan iki cephe, onun yaşamı boyunca insan ilişkilerinde varlığını korur. Asiye'nin 'ilksel sahne'den çok sonra yaşadığı ikinci travma da cinsel içeriklidir:

"Bir de o rüya -o jandarma erinin- zorla ırzıma geçenin bir jandarma olmasıyla boşalmam sonunda… Turhan'la hiç böyle olmamıştım demişti,,, bir jandarmayla yakalıyor beni,,, soluk soluğayım,,, kaçıyorum,,, indiriyor dipçiği yanımdan, yıkıyor çalıların oraya,,, bir hayvan o,,, yırtıyor giysilerimi,,, bağırıyorum,,, bütün düğmelerini ısırıp,,, ısırıp, emip emip,,, jandarmanın,,, koparıyorum…" (Karanlığın Günü, s.103-104).

İkinci cinsel travma, Asiye'nin ilksel sahne üzerine bina ettiği bir olaydır. Yaşadığı cinsel saldırı yüzünden onda derin psikolojik yaraların açılması beklenirken Asiye, bunu bir cinsel deneyim olarak algılayıp, bu travmayı geri kalan anı parçalarının yardımıyla fantezi sahnesine dönüştürür. Çift yönlü ele alınması mümkün olan bu rüya, öncelikle bir travmayı tekrar ettiğinden gerilim dolu bir kurguya sahiptir. Travmatik rüyanın gerilimi sürekli tekrar etmesi ise travmanın kendisinde olan gerilimin boşaltılmasını ve travmanın etkisinin tersine çevrilmesini sağlar. Söz konusu cinsel travmada iç koşulların tekrarlarla tersine çevrilmesi, Asiye için onda var olan

[540] Leylâ Erbil, *Karanlığın Günü*, İş Bankası Kültür Yay., İstanbul 2018, s.108. Romandan yapılacak alıntılarda bundan sonra eserin bu baskısındaki sayfa numaraları dikkate alınacaktır.
[541] S. Freud, "Bir Çocukluk Dönemi Nevrozu Öyküsü ('Kurt Adam')", içinde S. Freud, *Olgu Öyküleri II*, s.195-297.

gizli arzu gerçekleştirimini beraberinde getirir. Bu olayın Asiye'nin bilinçdışında fantezi sahnesine dönüşmesi ise ilksel sahnenin tekrarını kendisinde deneyimlemiş olmasından kaynaklanır. Baskın ve yırtıcı baba, savunmasız ve zayıf teyze figürleri, yaşadığı cinsel saldırıda yeniden ortaya çıkarak Asiye'yi, babayla birlikte olan teyze figürüyle bütünleştirir. Bilinçdışı özdeşleşme oidipal karmaşanın getirdiği baba-çocuk birlikteliği yasağının çiğnenmesine neden olacağından, Asiye için ikili hazzın kapılarını aralar. Bu ikili hazdan biri Asiye'nin ilksel sahnede teyze figürü yerine geçmesiyken diğeri, hayran olunan –olmak zorunda kalınan- bir kadına dönüştükten sonra Asiye'nin daima baba figürünün yerine geçeni olmasının bu olayla tersine dönmesidir. Asiye'nin hazzında gizli olan diğer unsur ise kurgulanan yeniden düzenlenen fantezi sahnesine, ardından gelen travmanın saklanmasının mümkün olmasıdır. Lacan'a göre Asiye'nin fantezi sahnesiyle aldığı haz, ırzına geçilmiş olduğu için yaşadığı kaybın/iğdiş edilmenin varlığını örter.[542]

Karanlığın Günü'ndeki diğer travmatik rüya Nesli'nin annesine aittir:

"*'Bak sana rüyamı anlatayım hayırlara iyiliklere gitsin inşallah, akşam enişte*m *Tahir Bey elimden tutmuş, 'Hadi kızım hadi, hadi!' diye duvarı atlatıyor bana. 'Çabuk ol çabuk, Yunanlılar geliyor!' Ablamı benden önce atlatmış duvarın öte yanına, kucağında bebeğiyle beni bekliyor Nimet ablam. Enişte*m *diyor, 'Hemen faytona binin, vapurda yeriniz hazır, ben sizi İzmir'de gelir bulurum. Salih, çocuklar sana emanet, çabuk ol, götür onları…' Tam biz faytona yerleşirken bir Yunan askeri yetişip sapladı sırtına bıçağı; yarısı duvarda enişte*m*in, sonra bacağından çekip düşürdüler duvarın o yanına, toz kalktı, atlar koştu, ablam 'Tahir!' diye yeri göğü inletirken Salih atları kırbaçladı. Böyle oldu Manastır'dan kaçışımız…"* (Karanlığın Günü, s.121).

Bu rüyanın sonradan tekrar ederek travmatik rüyaya dönüşüp dönüşmediği bilgisi romanda yer almaz. Belirtilmediği için rüyanın tekrar etmediği düşünülse de rüya, çocuklukta yaşanmış bir travmayı canlandırdığı için travma rüyasıdır. Jung'a göre geçmiş bir yaşantı parçası sebepsiz yere rüyalarda ortaya çıkmaz. Ona göre, geçmiş ve şimdi arasında bu ikisini birbirini bağlayacak bir ilişki söz konusudur. Bu

[542] Dylan Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, s.61.

yüzden anne Nuriye'nin rüyasında, geçmişteki travmayı bilinçdışında baskılanarak– kızına bile bu rüyaya kadar nasıl İzmir'e göç ettiklerini anlatmamıştır- tutulduğu derinliklerden çıkarıp tekrar hatırlaması, şimdide yaşanan önemli bir olayın varlığına delildir. Bu olay da rüyanın verildiği satırların altında söz arasında geçen, detaylarına ancak romanın sonlarına doğru girilen bir olaydır:

"*[S]ana diyorum, savaş çıkacak savaş, yazıyla ne düzelir, kuş olsan kaçamazsın, bak onlara, güvercinlere bak, kurtuldular mı taa nerelerden kaçıp geldiler, yazılmaaz, hayat ve dünya yazılmaz; ne sanıyorsun sen öyle kolay mı?*" (Karanlığın Günü, s.121).

Nesli'nin annesini etkileyen olay, oturdukları apartmanın çatısında görülmeye başlanan güvercinlerle ilgilidir. Anne Nuriye güvercinleri, Yunan işgali sırasında öldürülen masum kişilerin ruhlarının aldığı yeni biçimler olarak görüp onlara tüm ev halkı tarafından sahip çıkılmasını sağlar. Her birine ayrı ayrı isimler takan –bu isimler ölmüş akraba ve tanıdıklara aittir- Nuriye Hanım, aynı zamanda kuşları kendisine ötelerden haber getiren kutsal aracılar olarak görür. Ancak diğer dairelerde oturanlar kuşlardan rahatsız olduklarından, apartmanın kapıcısı kuşların yuvalarını bozup onları öldürmekle görevlendirilir. Kapıcıyı yaptığının yanlışlığı konusunda ikna edemeyince anne, pencereleri açarak sağ kalan kuşları odasına alır. Bu sırada annenin, kuşları salmasını istemek için eve gelen kapıcıya söyledikleri, ölmüş atalarla birleşen kolektif bilinçdışının kuvvetli *arketip*i *bilge kadın*a dönüşmek üzere olduğunun ilk işaretlerini verir ki, bu olay böylelikle geçmişte gösteremediği mücadeleyi gösterme imkânı verdiği için anneyi, ataların gücünü kendinde birleştirmiş olağanüstü bir varlığa dönüştürür:

"*[K]apıcı geldi zili çaldı; eşim, 'Şimdi ne olacak, ne yapacağız?' dedi; annem, 'Geri durun, siz karışmayın, onlar kavmimdir, ben bilirim,' dedi ve kapıyı açtı ve adama dedi, 'beni çiğnemeden geçemezsin ve senin üstüne vazife değildir; suçsuzların evini attın sen, ev atmak günahtır, zalime uydun, zulümden yana oldun, ölene dek huzur yoktur sana, sana zulüm gelecektir, torunlarına zulüm inecektir; gökler sana kapanacaktır, bastığın yer yanacak, çiğnediğin ot sararacaktır, gönüller seni istemez, Rab sana kıtlık gösterecektir: elini sürdüğün hastalık, küf, irin, kan senin olacaktır, kendini ve insanları alçalttığın için ömrün duvarla örülecektir!..' Ellerini*

kaldırıp kaldırıp göklere doğru konuşuyordu. […] Tıpkı benimkiler gibi kibrit kutusu biçimi ellerinden ışık sızmaktaydı annemin, gözlerimle gördüm" (Karanlığın Günü, s.243-244).

Yunanlılar tarafından tüm ömürlerini geçirdikleri evlerini, şehirlerini terk etmek zorunda kalan anne Nuriye ve ailesinin yaşadıklarının metaforu olan güvercin-kapıcı mücadelesi, bastırılan yaşantının daha güçlü şekilde bilince geri dönmesine neden olur. Güvercinlerin önce teker teker görünmeleriyle harekete geçen bilinçdışı, geçmişteki olayın tekrar etmesiyle anne Nuriye'yi git gide bilinç alanından koparır. Roman boyunca, 'belleği yerinde olmayan' annenin bilinci aslında, travmaya gönderme yaptığı için kuvvetle bastırılan anıların geri dönmesiyle bilinçdışı tarafından esir alınmıştır. Annenin kurtulamadığı travma etkisiyle yuvalarının dağılmasına engel olamadığı güvercin-kapıcı mücadelesi birleşerek onu ilk travmanın yaşandığı mekân ve zamana hapseder. Nitekim roman boyunca akıl hastanesinde kalan annenin sık sık tekrarladığı sözler; "*Yunan harbi başladı değil mi?*" (K.G, s.250) şeklinde geçmişe gönderme yapan ifadelerdir. Annenin ilk travmayı bir daha anmamasına rağmen İzmir'deki Yahudi, Ermeni gibi başka dinden ve milletten komşularına ilk zamanlardaki düşmanca davranışları, hep biz-onlar ikiliği içinde tüm sosyal ilişkilerini düzenlemiş olması bilinçte kalan travma izleridir. Ancak aynı olayın aynı acı sonla tekrarlanması, anneyi ölüme kadar götüren bir düğümün içinde bırakır.

Yılmaz Karakoyunlu'nun 1990'da yayımladığı, aynı adla sinemaya da uyarlanan romanı *Salkım Hanım'ın Taneleri*[543], Türkiye'nin sosyal ve siyasi bakımdan

[543] Roman, Anadolu'dan İstanbul'a göç etmiş, çalışkanlığı ve Halit Fahri isminde zengin bir paşazade sayesinde kendine depo alabilmiş, eski hamal yeni ağa Bekir'e gelen asker arkadaşı Durmuş ve ailesiyle başlar. Karısı Nimet ve çocuklarıyla Niğde'den göç eden Durmuş, memleketlerinde sahip oldukları her şeyi sattıkları için yüklü bir parayla İstanbul'a gelmişlerdir. Halit Bey, sürekli kumar oynayan karısı Nefise yüzünden zaman zaman mülklerinden bazılarını satmak zorunda kalır. Bu sayede Durmuş ve ailesi önce büyük bir deponun sonra da Soğanağa'daki eski ve güzel bir konağın sahibi olurlar. 1942 yılında çıkarılan Varlık Vergisi yüzünden İstanbul'da, başta gayrimüslimler olmak üzere tespit edilen tüm varlıklı kişilere çok ağır vergiler yüklenir. Halit Bey de bu vergilere muhatap olan isimlerdendir. Ancak onun 'Balıklı İhtiyar Evi'nde bakılan ve geçmişini hatırlamayan eşi Nora'ya gayrimüslim olduğu için çok büyük miktarda vergi borcu çıkarılmıştır. Halit Bey bu yüzden elindeki evlerin çoğunu elden çıkarırsa da Nora'nın borcunun tamamını ödemeye yetmez. Bu arada Durmuş ve Bekir, gayrimüslimlerin hacizle alınan mallarının listesini rüşvetle daha önceden öğrenmeyi başardıklarından, çok kısa sürede büyük servet sahibi olurlar. Nora'nın trajik ölümü sonrasında kumar bağımlısı karısı Nefise'nin ahlaksızlığının farkına varan Halit Bey de ölür. Vergi borcu yüzünden gayrimüslimler Erzurum Aşkale'ye kafileler hâlinde sürgüne gönderilir. Durmuş, Nefise'yle birlikte olmaya başlayıp onu Halit Bey'den satın aldığı konağa yerleştirir. Romanın sonunda sürgündekiler affedilip İstanbul'a getirilirken, Durmuş ve Nefise planladıkları gibi Halit Bey'in konağını yıkmayı başaramazlar.

önemli bir dönemine şahitlik eden eşik romanlarındandır. Romanın yan anlatılarından biri 'İhtiyar Evi'nde kalan Bayan Nora'nın hikâyesidir. Romanda yalnız Nora karakteri için uygulanan kronoloji dışı anlatım tarzı, onun hikâyesinin sonuyla doğrudan bağlantılıdır. Kocasını –Halit Bey-, kardeşini –Mösyö Lui- hatırlamayacak denli bilincini yitirmiş olan Nora'nın içinde bulunduğu durum bilinçdışının tam merkezidir. Bilinçdışı ise zaman ve mekândan soyutlanmış bir alandır. Bu yüzden Nora'nın kendi bilinçdışına gömüldüğü, hatta kendi bilinçdışına dönüştüğü söylenebilir. Bilincin tamamen baskılandığı, bu yüzden psikoza yol açan bu durumun nedeni ise Nora'nın travmatik rüyalarıyla açığa çıkmaya başlar. Hikâyenin travma yaratan durumdan önceki parçaları için Halit Bey'in anıları devreye girer. Buna göre Bayan Nora ve Harranlı bir Osmanlı paşasının oğlu Halit Bey, Seinne Nehri kıyılarında başlayan ilişkilerini evlenerek mutlu bir yuvaya dönüştürür, birlikte Harran'daki büyük aile konağına dönerler. Bu konakta uzun yıllar mutlu bir hayat süren Bayan Nora için geçmişten kalan iki unutulmaz sima vardır. Bunlardan biri kendisine "*[g]elinimsin, kızımsın*"[544] diyerek kucak açan kayınvalide Salkım Hanım'dır. Romanda onu ve daha birçok şeyi temsil eden bir gösterge olan Salkım Hanım'ın gelinine hediyesi; bir salkımın tanelerini hatırlatan pırlanta kolye, roman boyunca el değiştirerek varlığını korurken böylece bir anlamda ölümsüzlüğe erişmiş olur. İkincisi ise yalnız travmatik rüyalarla kendini gösteren kayınbaba Sabit Paşa'dır.

Kendi bilinçdışısına dönüşen Bayan Nora'nın sesi de bilinçdışının derinliklerinden gelmektedir. Kimseyi hatırlamamasına rağmen Sabit Paşa'nın adı bu derinlerden gelen sesin ilk söylediklerinden olur. Bayan Nora kendisini ziyarete gelen kocası Halit Bey'e; "*Salkım Hanım'ı özlediğini söyle[r]; Sabit Paşa'nın atını sor[ar]*" (S.H.T, s.45). Kurduğu cümlelerin tamamına yakınında Sabit Paşa'ya gönderme yapan Bayan Nora'nın intihar etmesi de metaforik değeri yüksek bir sahnedir:

"*'Ben biraz istirahat etmek istiyorum. Sabit Paşa'yla mahrem görüşeceğim. Birazdan ziyaretime gelecekler…'*

Hemşire, kitabı aldı. Eli, sıcak bir kıvamla ıslandı. Kıpkırmızıydı… Çığlık çığlığa bağırdı. […]

[544] Yılmaz Karakoyunlu, *Salkım Hanım'ın Taneleri*, Doğan Kitap, İstanbul 2018, s.45. Romandan yapılacak alıntılarda bundan sonra eserin bu baskısındaki sayfa numaraları dikkate alınacaktır.

Bayan Nora, sükûnetini koruyan bir rahatlıkla sandalyesine yapıştı. […]

'Telaşlanmayınız hemşire… Sabit Paşa'nın istediği oğlanı doğuruyorum! Paşa'ya söyleyin beyaz kısrağı eğerlesinler…'

Hemşire şaşırmış, olduğu yerde kalmıştı. […] Bayan Nora, son takatını kullanıp doğrulmaya çalıştı. Biraz doğruldu. Ellerini havaya kaldırdı. Kucağındaki makasla birlikte geniş bir kan pıhtısı taşlara boşaldı. Dengesini kaybetti… Yıkıldı. O düzenli musiki, karar perdesindeki son titreyişi andırıyordu:

'Bu kaderin kanı yerde kalmamalıydı…'" (S.H.T., s.79).

Bayan Nora'nın kullandığı; 'Sabit Paşa', onun 'beyaz kısrağı', 'Sabit Paşa'nın istediği oğlanı doğurmak' gibi söz öbekleri aynı rüyada olduğu gibi travmatik tekrarlarla bilinçdışından gönderilen metaforik gösterenlerdir. Bayan Nora'nın travmatik geçmişine giden yol levhaları olan bu gösterenler, onun ölüm döşeğinde yeniden yaşadığı travmatik olayı tamamlayarak hikâyenin büyük ölçüde meydana çıkmasını sağlarlar. Kayınvalidesi Salkım Hanım ve kayınpederi Sabit Paşa'nın yaptığı büyük bir tartışmaya kulak misafiri olan Bayan Nora, uzun yıllar evli olmalarına rağmen kendisine 'adını sürdürecek bir oğlan' (S.H.T., s.143) doğuramadığı için gelinini eleştirmekte, onun oğlundan ayrılmasını istemektedir. Salkım Hanım'ın itirazlarına rağmen fikrinde direten Sabit Paşa, oğlu ve gelininin yatak odasına odalık olarak güzel bir Halepli kız yerleştirmiştir:

"'*Utan be adam! Nikahlı karısı var; haysiyetli karısı var…'*

'Nikâhına alsın demiyorum ki, koynuna alsın yeter…'

Salkım Hanım, ayaklarına kapandığı Paşa'ya karşı cephe cephe çöken bir savaş veriyordu. Bütün gücünü toplayıp bu iffetli direnişin son silahını patlattı:

'Ya oğlun kısırsa?'

Sabit Paşa, kendisiyle hesaplaşan helalini tekmeyle itti:

'O kısırsa, ben döllerim…'" (S.H.T., s.106).

Devam eden bu hatırlamanın ilerleyen satırlarında duyduklarından dolayı Nora'nın kapıldığı korku ve çaresizlik aktarılırken Halit Bey rahatsızlanan annesini Diyarbakır'a götürmüştür. Nora 'kısır karı olma' (S.H.T., s.106) damgasından kurtulmak için tüm cesaretini toplayarak Sabit Paşa'nın büyük odasına doğru ilerler:

"*Bayan Nora, havuzun içinde mavi bir nura gömülüp, yapraklarından uzanan salkımlar altında yıkanacak, sonra serin seslerle haykıracaktı…*

- Ben kısır karı değilim!..

Nora cesurdu, kararlıydı, utangaçtı. Kendini toplayıp, lambayı yaktı. Geceliğini soyundu. Kapıyı açıp uysal adımlarla yürüdü. Salkım Hanım'ın tane tane döküldüğü merdivenlerden indi. Büyük odanın kapısı ardına kadar açıktı. Sabit Paşa, pirinç karyolanın üzerinde, iri memeli bir Buddha heykeli gibi oturmuştu. Mutluydu... Çöl kızı, çırılçıplak vücuduyla, billur kaseleri saran buğular gibi terlemişti. Cariye kaderini yenmiş bir haseki edasıyla, Sabit Paşa'mn önünde diz çöktü. Beyaz, emaye bir leğene sıcak su boşalttı…" (S.H.T., s.106-107).

Bundan sonrasının dillendirilmediği metinde Mösyö Lui'nin ablasıyla ilgili hatırladığı anı parçaları eksik bilgiyi tamamlamada okura yardımcı olur:

"*Mösyö Lui, Bayan Nora'nın krizler içinde konaktan alınıp götürülüşünü hatırladı. Kendisini konağın çatısından atmak için, tertemiz elbiselerini giymiş, sanki bir geziye çıkarken yaptığı gibi, hizmetkârla vedalaşmış ve sonra merdivenleri hızla çıkarak çatıya ulaşmıştı. Halit Bey önceden kestirdiği bu halin tedbirini almıştı. Zar zor tutabilmişti"* (S.H.T., s.68-69).

Metinde ima edilen, Bayan Nora'nın kayınpederi Sabit Paşa'yla birlikte olmaya zorlandığı bilgisi Nora'yı intihara sevk edecek kadar güçlü bir krizin nedenini açıklar. Yine kendisi de dâhil herkesi unutmasının ardındaki sis perdesi de son nefesini vermeden önce kurguladığı bu fanteziyle kalkmış olur. Nora'da *arzu nesnesi*yle kenetlenmiş travmatik anı, bilinci –muhtemelen ağır suçluluk duygusu dolayısıyla- tamamen bastırmaya neden olmuş, bu da Nora'nın kendisi de dâhil etrafındaki herkesi yok saymasına kadar uzanmıştır. Nora intiharından sonra son kez hatırladığı bu anı parçasından sonra ölür. Onun ölümü de hem geçmişteki olayla bir türlü bağını koparamamasına neden olan şeytani tekrarın son bulmasını sağlar, hem de onu *kendiliği*nin tamamen parçalanmasına neden olan psikozdan ebediyen kurtarır. 'Oğul verme', 'oğul verdiği için Sabit Paşa'nın hazırlattığı beyaz kısrağa binme' gösterenlerini sözlü olarak da sürekli tekrar eden Nora'nın bu durumu, travmatik

rüyalarda iddia edildiği gibi gizli arzu gerçekleştiriminin[545] geçerli olabileceği düşüncesini akıllara getirir. Nora'nın takılıp kaldığı bir geçmiş yaşam parçası ve aynı zamanda bir *arzu nesnesi* olan çocuk sahibi olma, yaşadığı travmayla iç içe geçmiştir. Bu yüzden *arzu nesnesi*ne ulaşabilmek için yaşayacağı travmayı kabullenmiş olsa da sonuçsuz kalan –çocuk sahibi olma- eylemi, Nora'da çok daha büyük bir ruhsal çöküntüyü ortaya çıkarır. Dolayısıyla Nora'nın; "*[b]ir kavmin yüzyıllardır beklediği sonsuzluk dölünü vermenin gururuyla lohusa yatağında gül[düğünü düşlemesi ve] [i]şte Paşam, istediğiniz oğlanı doğurdum*" (S.H.T., s.105) demesi, hem travmatik anıya gönderme yapar, hem de onun ulaşamadığı *arzu nesnesi*ne fantezilerinde ulaşmak zorunda kaldığını gösterir. Kendini yaraladığı için açığa çıkan kan da böylelikle doğum sırasında oluşan kan yerine geçen bir gösterge olarak Nora'da trajik bir tatminin kapılarını aralar.

Bayan Nora, bilincinin yerine geldiği çok kısa anlar dışında tamamıyla bilinçdışına gömülmüş bir karakterdir. Yaşadığı ağır travma sonucu meydana gelen derin psikoz yüzünden tamamen bilinçdışına saplanıp kalır, yıllar boyunca süren bu saplanıp kalma onu bir rüya karaktere dönüştürür. Nora'nın rüyalaşması her sözü ve fiilinin metaforik bir gösterene dönüşmesi sonucunu da beraberinde getirmiştir. Bu yüzden Halit Bey, babasıyla karısı arasında geçen olayları bilmediği için bu ağır travmayı anlayamaz, Nora'nın sözlerinin ardındaki gizli manaya da bu sebeple vâkıf olamaz. Yılmaz Karakoyunlu kurguladığı Bayan Nora karakterini yalnız kendi hayatı için değil romanın geneli için bir rüyaya dönüştürmüştür. Bu kullanımın en önemli sebebi metindeki kişilerin bilinç alanını fazlasıyla meşgul eden gündemdir. Varlık Vergisi'nden olumlu ya da olumsuz etkilenen Müslüman/gayrimüslim halk, bu değişim sebebiyle güncel olanı anbean takip ederken Nora, kimi zaman bilinci meşgul eden hadiselerin ardındaki gösterilen kimi zaman da kendi hayatıyla şimdide yaşananların metaforu olarak okura alt metinde sunulmuştur.

Nora geçmişinden kurtulamadığı için kendi hayatının bilinçdışısı olduğu kadar, romandaki diğer gayrimüslimlerle bağlantı kurulmasını da sağlayan bir *gösterge*dir. Yazar tarafından geçmiş ve şimdi arasında kurulan bir köprü vazifesi

[545] Özden Terbaş, "Kayıp: Tekrarlayan Travmatik Rüyalar Üzerine Bir Çalışma", *içinde Rüyalardan Gerçekliğe Psikanaliz ve Sanat,* s.31.

görmesi amacıyla seçilmiş olan Nora, romanda gayrimüslimler için bu topraklardaki tekrar eden bir yaşantının metaforunu kendi trajik hayatı ve *arzu nesnesi*yle oluşturur. Sabit Paşa'nın Nora'dan istediği 'bir kavmin yüzyıllardır beklediği sonsuzluk dölü', Paşa'ya kendi soyunu devam ettirmiş olmanın hazzını yaşatacak bir varlık olacaktır. Ancak bundan da fazlası bir Osmanlı paşasının her şeyden fazla arzuladığı bu çocuk, aynı zamanda devri son bulmak üzere olan Osmanlı'nın son kurtuluş ümidi olarak anlatı içinde metaforik bir anlamda da kullanılmıştır. Paşa'nın çocuğa ulaşmak için kullandığı metodlar, –cariye ve geliniyle birlikte olmak- örtük biçimde anlatıda Varlık Vergisi yüzünden gayrimüslimlerin yaşadıklarıyla birleştirilir. Nitekim Paşa'nın ne olursa olsun bir oğul istemesindeki katilik ve ısrar gibi bu vergi de "*Cumhuriyet'in on yılda topladığı verginin yarısını on beş günde almayı kafasına koymuş*" (S.H.T., s.53) benzer bir zihniyetin ürünüdür. Romanda Nora'nın yaşamı metafor olarak alındığından eserin vermek istediği mesaj bu metafor ve metaforun en önemli *göstereni* 'salkım taneli kolye' *göstereni* etrafında iki kutuplu yapıya indirgenmiştir. Bu yüzden Nora'nın metaforik yaşamı, romanda Varlık Vergisi yüzünden tüm servetini satmasına rağmen yine de Aşkale'ye sürgüne gönderilmekten kurtulamayan Ruben ve diğerleriyle birleştirilip kutbun bir tarafını oluşturur. Kutbun diğer tarafı ise Sabit Paşa metaforunda temsil edilen Varlık Vergisi'ni koyan devlet temsilcileri, uygulayıcıları ve bundan en fazla kâr sağlayan haksız kazançla zenginleşen Bekir, Durmuş, Nakıp Nuri gibi isimlerin temsil ettiği yerli halktan oluşur. Yazarın iki taraf arasında kurduğu metaforik sınır o kadar kesindir ki gayrimüslimlerden hiç kimse mazlum sınıfından zalimlerin tarafına geçiş yapamadığı gibi, diğer tarafta zikredilen isimlerden hiç kimse de zulmünden vazgeçmeyi akıl etmez. Allah'a iman bile metin içinde bu doğrultuda sorgulanarak zulmeden Müslüman cepheden çok mazlum gayrimüslimlere layık görülür:

"*Franko, işin farkına vardı:*

'Nisa Suresi'ni biliyor musun?'

Ali ezbere biliyordu ama, anlamını kimse ona anlatmamıştı. Utandı; fakat övünmek gereğini de duydu:

'Bilmez miyim? Hepsi ezberimde.'

Franko durumu kavradı. O alçakgönüllü zekâsını giyindi:

'Ben bir ayetini hatırlıyorum. Allah diyor ki: 'Zengin olan, iffetli yaşasın. Yoksul olan, uygun şekilde yesin. Mallarını kendilerine teslim ederken yanlarında şahit bulundurun. Hesabı sormak için Allah yeter'…'" (S.H.T., s.139).

Salkım Hanım'ın Bayan Nora'ya hediye ettiği 'salkım taneli kolye' ise her şeye rağmen devleti bir arada tutmaya çalışan şefkat ve sevginin metin içindeki *göstergesi*dir. Ancak romanda sürekli el değiştiren bu *gösterge*, en son Nefise'nin boynunda olduğu sırada, Nefise'nin onu sırf para için aldattığını fark etmesinden dolayı Halit Bey tarafından alınmaya çalışılır. Bu başarısız hamle kolyenin ipinin kopmasına, kolyedeki iri yakut tanelerinin etrafa saçılmasına neden olur. Nefise'nin yakut tanelerini gelişigüzel bir araya getirmesiyle aslına hiç benzemeyen şekilde kolyeyi yeniden kullanmaya devam etmesi ise o eşsiz ve eski birlikteliğin ne olursa olsun yeniden sağlanamayacağının metaforu olarak metinde Varlık Vergisi mağdurlarının Türkiye'ye yönelik yitirdikleri güvene gönderme yapar.

Ayfer Tunç'un 2014'de yayımladığı romanı *Dünya Ağrısı*,[546] gerçekliği hayal ve rüyalardan ayıran ince çizginin, yaşanan olumsuzluklar sebebiyle aşındığı bir romandır. Rüyalar, sanrılar ve fantezilerle çevrili *Dünya Ağrısı'*nı yönlendiren esas unsur travmadır. Romanın başkişisi Mürşit ve onun dertleşebildiği tek arkadaşı otel müşterisi Madenci –Mühendis Uzay- hayatlarının bir döneminde, kişilikleri üzerine iz bırakmış acı verici olaylar yaşamışlardır. Roman bu yüzden bu iki kişinin ruhsal

[546] Romanın başkahramanı Mürşit, babası istememesine rağmen İstanbul'a felsefe okumaya gitmiş, ancak çok kısa süre sonra felç olan babasının yerine dededen kalma oteli işletmek için geri dönmek zorunda kalmış evli ve iki çocuklu bir adamdır. Kısa süre sonra döneceğini düşündüğü İstanbul'a bir daha hiç dönemeyen Mürşit'in, otelle ve hayatın kendisiyle hiç ilgisi yoktur. Otele gelen müşterilerden Madenci diye seslendiği Mühendis Uzay'a yakınlık duyar. Onun da bir dertten mustarip olduğunu düşündüğü için ikili, geceleri otelin arkasındaki avluda içki içip sohbet ederler. Bu sohbetler ikilinin yaşadığı acıları birbirlerine söyleme fırsatı da sağlar. Madenci'nin beş yaşındayken gazeteci olan babasının çalıştığı yere gitmesi, o sırada yaşanmakta olan Maraş katliamında öldürülmüş küçük bir kızın resmini görmesi belleğinde yer etmiştir. Gördüklerini henüz hazmedememişken bu sefer de annesi ölmüş, sevgi dolu yuvaları bir anda yalnızlığa gömülmüştür. Madenci'nin karısı da kocasının sevgisizliği yüzünden on beşinci kattan atlayarak intihar etmiştir. Mürşit ise hiçbir zaman babasına karşı gelememiş, başkalarının kararlarını uygulamak zorunda kaldığı için hiçbir duyguyu sonuna kadar yaşayamadığı bir hayatın içine hapsolmuştur. Üstelik henüz ilkokulu bitirdiği yıl, canlı cansız her şeye zarar vermekten haz duyan okul arkadaşı Cumhur'la semtlerinde çıkan bir linç olayına karışmış, linç edilen hamalın gözünü taşla kör etmiştir. Aldığı ağır darbelere dayanamayan hamal ise çok geçmeden ölmüştür. Çocukluğunda yaşadığı bu acı olay Mürşit'in yakasını bırakmaz, rüyalarında ona geçmişi hatırlatmaya devam eder. Madenci çok geçmeden babasının cenazesi için otelden ayrılır, bir daha dönmez. Kısa süre sonra otele gelen polisler Madenci'nin, karısına cinsel istismarda bulunduğunu fark ettiği için kayınpederini öldürdüğünü öğrenir. Bunu yalanlamayan Madenci, Mürşit'le konuştuktan sonra kaçar. Mürşit ise hiçbir zaman benimsemediği oteli, bu işe çok hevesli oğlu Özgür'e bırakır. Özgür kısa sürede oteli toparlamaya başlamıştır.

karanlığını daha iyi ifade edebilmek için *psiko-anlatı* yöntemiyle kaleme alınmış olduğundan oldukça kasvetlidir; her yanda fakirliğin, kötülüğün, pisliğin, çirkinlik ve iğrençliğin kol gezdiği görülür. Nitekim tüm anlatı yöntemleri içinde *psiko-anlatı*, roman kişisinin söze dökemediği, müphem ruhsal yaşantısının aktarılmasının yolunu açar. İçsel gerçekliğin anlatıldığı bu kısımlar ise hiçbir zaman dış gerçeklikten bağımsız değildir, iki gerçeklik alanı birbirlerini tamamlar.[547] Dahası çevrenin, Mürşit'in algısından bağımsız yaşayışında da aynı yaşamsal aksaklıklar kendini göstererek içsel ve dışsal karamsarlık birbirini tamamlamış olur. Vahşice işlenen cinayetler, birbirlerine katlanmak zorunda kalan eşler, arafta kaldıkları için ölümü seçenler romanın arka planını oluşturur. Romanın umut vadeden yegâne yapıları Tuzlukaya konakları ve Beyazıt'ın lüks oteli ise uzaktadır, gidilip görülmez yalnızca buraları görenlerden haber gelir. Oysa Mürşit'in babasından kalan oteli pislik içindedir; odaların tavanlarından örümcek ağları sarkar, her yer perişan hâldedir; dışarıda keskin bir soğuk ve dize kadar kar olmasına rağmen odaların hiçbirinde ısıtıcı yoktur, üstelik müşteriler bunların hepsine razıdırlar. Mekân, zaman ve kişi tasvirleri romanda o kadar atıl ve kötücüldür ki Mürşit'in oteline, kör olmasına rağmen her şeye umutla bakan bir adam geldiğinde, yalancı ve dalkavuk olmakla suçlanır:

"*Kör çıkmadan önce Mürşit'e uzun uzun teşekkür etti, yine o şekerli, mutlu sesiyle. Ne güzel bir şehirmiş burası. Ne güzel insanlarmış burada yaşayanlar, hepsi yardımsever, hepsi candanmış. Kör iyi niyetli olabilir ama yalancı diye düşündü. Kurumuş, tozlaşmış, maden yiyen, kimseyi bulamazsa kendini yiyen insanlarını yalan yere övdüğünü pekâlâ da biliyor. Kör şekerli, mutlu, cıvıldar gibi konuşurken sen kendini ne zannediyorsun diye bağırmak geldi içinden".*[548]

Otelin, otelden çok düşmüşlerin, fukaraların sığındığı köhnemiş bir han ve mahalle kahvesine benzer yapısı, şehrin pislik dolu sokaklarıyla uyum içindedir. Sokaklarla bütünlük içindeki en somut *gösteren* Peynirci'dir. Mahallede yaşayan yeni evli bir kadından altınlarının yarısını isteyen, kadın altınları vermeyince onu öldüren ve cesedi madendeki bir çukura atan bu adam, aynı zamanda rahatsız edici kokusu her

[547] Dorrit Cohn, *Şeffaf Zihinler Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu*, s.589.
[548] Ayfer Tunç, *Dünya Ağrısı*, 4. Basım, Can Yayınları, İstanbul 2018, s.201. Romandan yapılacak alıntılarda bundan sonra eserin bu baskısındaki sayfa numaraları dikkate alınacaktır.

yere yayılan peynirleri üretip satmaktadır. Şehrin yakınlarında altın madeni çıkarılacağı dedikodusundan dolayı Madenci'ye özellikle iyi davranan Peynirci, ürettiklerinden ona ikram ederek, kokuşmuşluğun tasvirinin yapılmasını sağlar:

"*Peynirci lavaşa sarılı, kötü kokulu bir peynir uzatmış.*

Madenci adamın ellerinin çok kirli olduğunu fark etmiş, leğenlerinin üstünde sırtları yeşil yeşil parlayan iri sinekler uçuşuyormuş, peyniri yenecek gibi değilmiş. Ama bayram sabahı adamı kırmak istememiş" (Dünya Ağrısı, s.99).

Mürşit'i ve Madenci'yi dıştan kuşatan tüm atıllık (şehirde hiçkimse hiçbir iş yapmıyor gibidir ya da yapılan hiçbir işte başlangıç noktası şevk ve istek olmaz, aksine tüm işler hayatta kalmak için para kazanmak gerektiğinden yapılır) ve kokuşmuşluk, ikilinin birbirlerinden bağımsız, genelde birleşen travmaları sonrası geride kalan duygusal yozlaşmışlıklarının işaretleridir. Mürşit'i, eşi ve çocuklarına karşı bile ilgisiz olmaya iten travma, çocukluğunda yaşadığı bir toplu linç olayıdır. İlkokulu yeni bitirmiş Mürşit, kendisinden yaşça büyük, okulun en iri ve acımasız çocuğu Cumhur'la mahallelerine yakın bir yerde bir hamalın kendi oğluna tecavüz ettiği dedikodusunu işitirler. Başta şüpheyle yaklaşılan bu dedikoduya en önce Cumhur inanmayı seçerek, adamı linç etmek üzere harekete geçen güruha katılır. Bileğinden yakalayıp bırakmadığı Mürşit ise hep korktuğu Cumhur'a hayır diyemeyecek durumdadır. Linçten önce hazırlık yapan grup, taşlar sopalar toplarken Mürşit de ister istemez Cumhur'un eline tutuşturduğu ucu sivri keskin beyaz taşı alır. Hamalın evinin olduğu, 'şehrin istenmeyen mahallesi' Yaban Mahallesi'ne gelen öfkeli grup, hamalı evinden zorla dışarı çıkarıp sokak ortasına atar. Kemikleri sayılacak kadar zayıf, üstü başı yırtık, yamalı hamal, taş ve sopa yağmuru altında kan revan içinde kalır. Hamalı saldırılardan korumaya ise tecavüz kurbanı olduğu söylenen oğlu gelir, babasına siper olmaya çalışır. Ancak kızgın grup oğlu meydandan çıkartır. Hamalın karısı da çığlıklar içinde kocasına yardım etmeye çalışırsa da çaresiz kalır. Topluluğun sarhoşluk derecesinde kendinden geçmişliği Mürşit'e de yansır. Başlarda Cumhur'dan korktuğu için katılmak zorunda kaldığı linç, şimdi onun için başka bir şey ifade eder:

"*Herkes vahşetin hazzından çıldırmıştı. Mürşit bu hazla birlikte zafer gibi bir şey de hissediyordu. Cumhur'dan kopmuştu, artık onun varlığına ihtiyacı yoktu, kalabalığın ortak cinnetine katılmıştı. Devasa bir şeytanın sayısız elinden kolundan*

biri olmuştu. Seyirci olmanın içindeki canavarı doyurmaya yetmediği bir ânın içindeydi. Akıntıya karıştı, kalabalığın arasında su gibi aktı, birden kendini yerde kan içinde yatan, hâlâ tekmelenen hamalın başucunda buldu. Elleri öyle terlemişti ki tuttuğu taş ıslanmıştı. Cumhur'la göz göze geldi. Cumhur güldü, gülüşü Mürşit'in içine işledi. Ayak uçlarından elektrik gibi giren ve bedeninin tamamını saran bir öldürmek arzusuyla elini kaldırdı.

O anda gördü dehşetle açılmış gözün ona baktığını.

Taşı hamalın gözüne sapladı.

Galiba.

Saplamış olmasa delinen gözden fıskiye gibi bir su fışkırır mı? Gözün suyu gökyüzüne çıkıp yapışkan bir sıvı olarak üstüne yağar mı?" (Dünya Ağrısı, s.309)

Hamalın kısa süre sonra öldüğü bu olaydan sonra Mürşit ve pek çok kişi karakola götürülür. Babasının karakoldan gidip aldığı Mürşit, ailesinin öfkesine engel olmak niyetiyle hamal için "*[a]ma adam Aleviymiş!*" (D.A., s.313) yalanına sığınır. Ailesinin Alevi bir kızla Sünni bir gencin evlenmesine hoş bakmadıkları bir anıdan arta kalan bu söz, romanın alt metniyle bağlantı kurduğu için oldukça önemlidir. Mürşit'in bir ömür bastırdığını sandığı bu korkunç hatıra, otele gelen kör adamla, özellikle de Peynirci'nin işlediği cinayetten sonra dükkânında yakalanması ve öfkeli halk tarafından linç edilmeye çalışılmasıyla yeniden açığa çıkar. Travma açığa çıkmak için rüyaları kullanır:

"*Bir süredir rüyasında hep Cumhur'u görüyor. Dinozor kılığına girmiş, korkutucu, akıl almaz ölçüde çirkin. Yani otuz küsur yıl önce nasıldıysa öyle.*

'Boynuzların var,' dedi dün gece gördüğü rüyada.

Cumhur 'Boynuzsuz şeytan olmaz,' diye karşılık verdi.

Her gördüğünde eğri sırtı daha da eğriliyor Cumhur'un, zehirli dikenlerle kaplanıyor. İri, terli elleri biraz daha büyüyor, tırnakları giderek pençeye benziyor. Gözleri başlangıçta simsiyah iki boşluktan ibaretti, şimdi yerlerinde cehennemi andıran kıpkırmızı birer kor parçası var. […] İltihaplı bir yaraya benzeyen, yeşilleşmiş ağzını açıyor.

'Unuttun mu?' diyor.

[…] Ağzının kenarlarından yapış yapış bir salya akıyor. Uzun, pütürlü dilini Mürşit'in yüzüne yapıştırırken tekrarlıyor.

'Unuttun mu?'

Mürşit her rüyadan unutmamış olduğunu bir kere daha anlayarak uyanıyor" (Dünya Ağrısı, s.9).

Her seferinde kendini tekrar eden bu rüyalar, Mürşit'i uyandıktan sonra hep aynı hareketleri yapmaya mecbur eder. Banyoya koşan Mürşit, ayna karşısında yüzünü kazırcasına yıkar, zaman zaman tırnakları yüzünde kırmızı kanlı izler bırakır. Artık ritüelleşmiş hareketlerden biri ise William Shakespeare'nin *Macbeth*'inde Lady Macbeth'in vicdan azabıyla gördüğü; "*Çık elimden, korkunç leke çık diyorum sana!/Bu bir.. Bu iki… Tamam: Haydi şimdi"*[549] şeklinde ellerini sürekli yıkıyormuş gibi tekrarladığı sanrıları hatırlattığı için iki eser arasında metinlerarası ilişki kurulmasını sağlar: "*[H]emen her sabah musluktan akan suyun önünde durup avuçlarına bakıyor. Ellerinde kandan eser bile olmadığı halde dehşetten titriyor*" (D.A., s.10). Ellerin gizli günahın gösterenleri olduğu diğer vaka, Madenci'nin, hem karısı Arzu'nun intihar sebebini, hem kayınpederinin boğazını kestiğini hatırlatan "*[b]u eller benim oldukça hatırlayacağım*" (D.A., s.318) sözlerinde saklıdır.

Madenci de beş yaşındayken babasıyla onun çalıştığı gazeteye gittiği bir akşam yaşanan Maraş katliamına ait gerginliğin, korkunun ve bilgi akışının ortasında kaldığı travmatik anısının izlerini ömrünce taşımıştır. Gazeteye sürekli gelen katliam fotoğraflarından birisi kendi yaşlarında çıplak bir kız çocuğuna aittir:

"*Ölü kız çocuğu çırılçıplaktı, kasıklarına dertop edilmiş bir giysi konmuştu sadece, bacaklarının arasından ip gibi dizlerine uzanıyordu. Ama çocuğu örtmüyordu, aksine görüntüyü daha acımasız, daha vicdansız, daha dayanılmaz bir hale getiriyordu*" (Dünya Ağrısı, s.119).

Uzun süre gördüğü fotoğrafın etkisinde kalan, ailesinin uzun uğraşlar sonucu unutturabildiği bu resim dolaylı olarak, intihar eden karısı Arzu'yla evlenmelerinin sebebidir. Çocuğun yüzündeki masumiyetle kaplı keder, Madenci'nin Arzu'yu ilk gördüğünde onun yüzünde hissettiği ifadeyle eştir. Madenci'yi aşka çeken 'bu kirli

[549] William Shakespeare, *Macbeth* (Çev. Sabahattin Eyüboğlu), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2008, s.92.

masumiyet' Arzu'nun intiharında, onun aslında yıllarca babasının tecavüzüne uğrayıp buna katlanmak zorunda kalışıyla birlikte düşünüldüğünde, ölü çocuk-Arzu özdeşleşmesi tamamen sağlanmış olur. Romanın bu noktasında geçmiş ve şimdi arasında Maraş katliamı sebebiyle kurulan bağ dikkat çekicidir. 22 Aralık 1978 günü Kahramanmaraş'ta yaşanan, öldürülen iki öğretmenin cenazeleri sırasında çıkan olaylar kitle katliamının en korkunç örneklerinden birine dönüşmüştür. Güvenlik görevlilerinin duruma müdahale etmemesiyle çığırından çıkan olaylar Alevi-Sünni çatışmasına dönüşmüş, elleri silahlı gruplar kadın ve çocukların içinde bulunduğu 109 kişinin ölümüne, 176 kişinin yaralanmasına, 500 ev ve iş yerinin tahrip edilmesine yol açmışlardır.[550] Mürşit'in ve Madenci'nin çocukluk anılarının genel anlamda ötekileştirilme, özel anlamda Alevilik ortak paydasında bütünleştirilmesi romanın esas söylemini de ortaya çıkarır. Ötekileşenlere yapılan haksızlıkların romanı olan *Dünya Ağrısı*, ötekileştiren Mürşit, Madenci, Peynirci başta olmak üzere toplu cinnete müsait suçlu toplumun tamamının ötekilere (Alevi, hamal, Arzu) yapılanları, sanrılar, korkunç hayaller ve rüyalarla ödedikleri bir romandır.

[550] Hikmet Özdemir, "Haziran 1977 Seçimleri ve İktidar Boşluğu", içinde (Haz. Sina Akşin), *Türkiye Tarihi 4 Çağdaş Türkiye 1908-1980* (Yayın Yönetmeni Sina Akşin), Cem Yayınevi, İstanbul 1997, s.243.

2.2. KOLEKTİF BİLİNÇDIŞINDAN KAYNAKLANAN RÜYALAR

Sadri Etem Ertem'in 1931'de yayımlanan romanı *Çıkrıklar Durunca*[551] toplumsal ve ekonomik bir konu etrafında kurgulanmıştır. Döneminin ilerisinde bir bakışla ele alınan romanın yazarını Attila İlhan, eserin 2001'deki ikinci baskısı için kaleme aldığı 'Çıkrıklar Dursa da' başlıklı sunum yazısında; "*Sadri Ertem'in toplumsal mücadelenin bu temel çelişkisini, nice Marksist yazardan önce saptayıp yazmış olması, handiyse bir mucizedir*"[552] sözleriyle ifade eder.

1930'lu yılların önde gelen toplumcu gerçekçi yazarlarından olan[553] Sadri Ertem eserin sosyal arka planını da bu doğrultuda oluşturmuştur. Romandaki rüya anlatıları arzu tetikleyicileri olarak bu sosyal ve dinî arka plandan beslenir. Alevi köyünde silsile hâlinde görülen Hz. Ali'nin yer aldığı rüyalar köylü üzerinde canlandırıcı, harekete geçirici bir etki bırakarak çeşitli olayların meydana gelmesini sağlar. Romanın başkarakteri Dudu'nun gördüğü rüyalardan hemen sonra bu rüyaları yakınlarındakilere bildirmesi de dikkate değerdir:

"- Ali bize konuk geldi…

---

[551] Roman Osmanlı'nın son dönemlerinde Bolu mutasarrıflığına bağlı bir Alevi köyü olan Adaköy'de geçer. Gelecekten haber veren rüyaları ve kehaneti andıran sözleri sebebiyle herkesin çekinip saygı duyduğu Dudu bir gece, evinin altında Hz. Ali'nin mezarı olduğunu söyler. Ona göre bu ev ve yanındaki ev yıkılıp yerine türbe ve yoksullar için aşevi yapılmalıdır. Bu sayede tüm köy kıtlıktan kurtulacak, her yerde yeniden bolluk olacaktır. Köylüler bu haberi sevinçle karşılayıp denileni yaparlar. Hz. Ali'nin mezarının Adaköy'de çıktığı haberi civardaki tüm Alevi köylerini buraya çeker. Herkes kutsal saydığı bu köyün toprağı, suyu, eşyası gibi bir şeyini alıp götürme hevesindedir. Bereketlenen köy ise kısa zamanda tekrar kıtlıkla karşılaşır. Devlet, tiftik keçileri besleyip dokumacılık yaparak geçimlerini sağlayan bu köylülerin dokuma tezgâhlarını kapatmış, köydeki tüccar ellerindeki dokunmuş malları almadığı gibi yabancı fabrika malı eşyaların alımını zorunlu kılmıştır. Bir süre kıtlıkla mücadele eden halk yine Dudu'nun sözleriyle toparlanır. Hz. Ali bütün tezgâhların yeniden açılmasını, köyde fabrika malı hiçbir kumaşın barındırılmamasını emretmiştir. Hz. Ali'nin talimatıyla vergi vermeyen, oğullarını askere göndermeyen, hazır kumaş almayan Adaköy'ün tutumu dikkat çektiğinden devlet buraya asker göndermeyi kararlaştırır. Ancak köy de kendisine eşkıyalar, asker kaçakları, hapishane kaçkınlarından oluşan bir ordu kurmuştur. Ne var ki ordudaki eşkıyalar kısa süre sonra kendi çıkarlarına iş görmeye başlar. Dudu'nun bu sırada herkesin öleceğine işaret eden bir rüya görmesi ise, orduları komuta eden kadın komutan Esma tarafından örtbas edilir. Sonunda çıkan çatışmada köyde kimse kalmayıncaya kadar herkes ölür.

[552] Attila İlhan, "Çıkrıklar Dursa da", *içinde* Sadri Etem Ertem, *Çıkrıklar Durunca*, Otopsi Yay., İstanbul 2001, s.12. Romandan yapılacak alıntılarda bundan sonra eserin bu baskısındaki sayfa numaraları dikkate alınacaktır.

[553] Dolayısıyla *Çıkrıklar Durunca*'da sosyal arka plan çok daha kuvvetlidir. Eserde olaylar iç içe geçmiş şekilde hem Alevi-Sünni çatışması, hem de Marksist yazarların öncüsü olacak denli bir kavrayışla işçi-devlet mücadelesi etrafında şekillenir.

- *Burası Ali'nin mezarıdır…*" (Çıkrıklar Durunca, s.21).

"*Dudu, sesle uyandı:*

- *Ali'm. Ali'm, Şah Ali'm…*

[…] Dudu'nun böyle felaketli bir zamanda neşeli, sevinçli bir halde uyanmasını bir hayır belirtisi saydılar. […]

Dudu:

- *Çiğ süt emmiş bir insan. Ali'min evine hor baktı. O'nun malına, mülküne el uzattı; onun malı mahvolacak, soyu hastalıktan tükenecek, bağında meyveleri çürüyecek, […] Bana söyledi… O söyledi… Allah'ın Sevgilisi söyledi; Ali'm söyledi…*" (Çıkrıklar Durunca, s.104).

"-Ali emretti!.. Hiçbir tezgah boş kalmıyacak. İşleyecek ve kimse fabrika kumaşı giymeyecek; tekkeye mavi don, beyaz gömlek ile gelinecek…" (Ç.D., s.107).

Verilen örnekler Dudu'nun, rüyaları kendisine vahiy gelmiş bir peygamber edasıyla anlattığını gösterir. Nitekim daha ilk rüyadan sonra Esma kendisinin ve Dudu'nun peygamber olduğunu ilan ederek tüm köylünün söylemeye cesaret edemediği şeyi dillendirmiş olur (Ç.D., s.26). Onun sözleri bu yüzden yalnız görülen rüyanın anlatılmasını içermez, bu rüyalar sembollerden arınmış, derdini doğrudan dile getiren rüyalardır. Bu durum görülen son rüyaya kadar devam eder. Son rüya hem gizil hem açık mesajlarla bezeli, metaforik anlatımlara yer veren bir rüyadır.

Brooks'a göre rüyayı çözümlemek, metnin yer değiştirme ve yoğunlaşma gibi mekanizmalarla sakladığı olay örgüsünün keşfedilmesini sağlar.[554] *Çıkrıklar Durunca* da rüyaların ardına saklanmış bir olay örgüsüne sahiptir.

Tüm köyü harekete geçiren, gelen ilâhi emirler doğrultusunda asker toplayıp ordu kurulmasını sağlayan rüyalar, Jung'un sözünü ettiği kolektif bilinçdışından gücünü alan rüyalardır. Kolektif bilinçdışından rüya kanalıyla yükselen ikna edici ses önce Dudu'yu, sonra tüm köyü etkisi altına alarak büyük bir karşı duruşun başlatıcısı olmuştur. Hz. Ali imgesinin Alevi köyündeki etkisi o kadar büyüktür ki köylü, proleterlerin isyanını akla getirecek şekilde, devlet temsilcilerinin, güçlülerin ezdiği diğer halkla (asker kaçağı, eşkıya, hapishane kaçkını vs.) birleşerek büyük bir ordu

[554] Peter Brooks, *Reading for the Plot Design and Intention in Narrative*, s.274.

kurar. Aynı durumda olan herkes ordudan ve 'peygamber kadınlardan' çok şey beklemektedir:

"[P]eygamber kadınları dünyaya yepyeni bir bahar, bahar güzelliği, bahar coşkusu getiren insanlar diye düşünüyor ve sanıyorlardı ki bu iki kadının bastığı yer gül bahçesi olacak ve ayaklarının diplerinde mutluluk, neşe, bolluk fışkıracak.

Onlara göre peygamber kadınlar insanları mutlu edecek, bu kocamış yeryüzü, bu kanlı güneş, yepyeni bir alem olacaktı" (Ç.D., s.109).

Herkeste meydana gelen bu ortak duygu, ortak bir imgenin sonucudur. Hz. Ali imgesi tüm Alevi köyleri için ortak bir imge, bir *arketip* olarak kendi kolektif bilinçdışlarında beklemektedir. Daha önce ifade ettiğimiz arketip kavramı, Juncu analitik psikolojide, her çağ ve durumda değişmeden kalan ilksel kalıpları ifade etmek için kullanılır. Kolektif bilinçdışında hazır şekilde bekleyen bu kalıpların bazıları insanlık için ortak olabildikleri gibi bazı arketipler de herhangi bir millet veya topluluk için geçerli olabilir.[555] Rüyada görülen Hz. Ali imgesi de böyle bir *arketipt*ir. Bu *arketipi* uyandırmakla Dudu, onun dünyada yaşayan temsilcisi hâline gelir. Hz. Ali *arketipi* Adaköy halkının tamamının Alevi olmasının yanında içlerinde bulundukları durumla da özdeşleşen bir *arketip* olduğundan, köydeki herkeste, kendi Alevi cemaatlerinin temsilcisi olduğu için bu arkaik dinî atanın yaşadığı isyan ve dirilişin yeniden yaşanacağı düşüncesi uyanır.

Hz. Ali *arketipi*nin kurguya ve roman karakterlerine sağladığı katkı, bu sahabenin yaşam öyküsü sayesinde anlaşılabilir: Hz. Peygamber (s.a.v.)'in damadı ve amcasının oğlu olan Hz. Ali, O'nun sağlığında hemen bütün savaşlara katılıp büyük kahramanlıklar göstermiştir. Hz. Peygamber (s.a.v.)'in vefatından sonra halife seçilen Hz. Ebubekir'e, karısı Hz. Fâtıma'nın altı ay sonra gerçekleşen ölümüne kadar biat etmez. Hz. Ali'nin neden böyle davrandığı hususunda Sünni ve Şiîler arasında görüş farklılıkları olmasına rağmen Hz. Ali bu altı aylık süre içinde hilafet makamında hak iddiasında da bulunmaz. Hz. Osman'ın halifeliği döneminde de halifenin aldığı kimi kararlara karşı çıkar. Hz. Osman'ın çok geçmeden isyancılar tarafından şehit edilmesiyle kendisi halife seçilir. Ancak Hz. Ali'nin halifeliği isyancıların sardığı

[555] C.G. Jung, *Analitik Psikoloji Sözlüğü*, s.40-41.

Medine'de Hz. Osman'ın katillerini aramakla, halifelik iddiasında bulunan Muaviye'yle ve kendisini halife tanımak istemeyen Hz. Aişe ordusuyla mücadele etmekle geçer. Muaviye'yle giriştiği mücadelede Muaviye taraftarı Hâricî Abdurrahman b. Mülcem tarafından zehirli hançerle yaralanmış, çok geçmeden de vefat etmiştir.[556] Şiî dünyası Hz. Ali'yi tüm İslam âleminin benimsediği özelliklerinden farklı olarak değerlendirir. Hz. Ali, onlara göre Allah'ın emriyle Hz. Peygamber (s.a.v.) tarafından kendisinden sonra halife ve imam olarak görevlendirilmiştir.[557]

Alevilerin Hz. Ali'nin hakkı olanı alamadığına yönelik inançları, Adaköy ahalisinin zihinlerinde, kazanılmış hakkın gaspedilmesi gibi bir yaşantı izinin yer almasına neden olmuştur. Köylüler, Hz. Ali'den gelen emirleri bu hakkın tekrar ele geçirilmesi şeklinde algılayarak hem kendi haklarını hem Hz. Ali'nin sancağı altında birleşerek onun geç kalınmış hakkını elde edecekleri düşüncesine kapılırlar. Romanda bu görüşü ispat eden olaylardan biri Bolu hapishanesindeki mahkûmların kaçmasını sağlayan ay tutulmasıdır. Ay tutulması sırasında Ay'ın ortasında Hz. Ali'nin kılıcı Zülfikar'ın görüldüğünü sanan mahkûmlar, bunu kurtuluşun bir işareti saymışlar, ardından gelen bir dizi rastlantı sonucu hapishaneden hiçbir karşı koyuş olmadan kolaylıkla kaçabilmişlerdir (Ç.D., s.120-126). Kaçan mahkûmlar ise Zülfikar'ın ordusu namıyla Adaköy halkının kurduğu orduya katılırlar. Nitekim öncesinde Adaköy orduları kumandanı Esma da kaçırdığı bir terziye, kendi orduları için mavi bez üzerine beyaz bir Zülfikar resminin işlendiği bayraklar hazırlatır.

Hz. Ali arketipi etrafında birleşen köylüler, Hz. Ali'nin ilk üç halife döneminde alınan kimi karar ve uygulamalara karşı çıkışlarında olduğu gibi önce maruz kaldıkları haksızlıklara karşı bir duruş sergilemişler, ardından kurulan orduyla Hz. Ali'nin halifeliği sırasında yaptığı savaşlar gibi devlete ve kendilerine karşı çıkanlara savaş açmışlardır. Yine Hz. Ali'nin Muaviye'yle giriştiği mücadelede bir isyancı tarafından öldürülmesi de Zülfikar'ın ordusundakiler de dâhil tüm köylülerin devlet güçleri tarafından öldürülmesi olayına benzer bir son olarak arketipteki yaşantının tekrar ettiğini gösterir.

---

[556] Ethem Ruhi Fığlalı, "Ali", *TDV İslâm Ansiklopedisi (DİA*), C II, Türkiye Diyanet Vakfı Yay., İstanbul 1989, s.371-374.
[557] Ethem Ruhi Fığlalı, *agm.*, s.374.

Hz. Ali arketipinin ona inananlar üzerindeki etkisini ortadan kaldıran bir durum da Kumandan Esma'dan başlamak üzere ordu içinde kişisel çıkarların ortak ülkünün önüne geçmesidir. Bunu da bir rüyayla haber alan Dudu, her zaman olduğunun aksine rüyasında Hz. Ali'yi görmemiş, içlerinde kendi kardeşi Hüseyin de olduğu hâlde kötü durumdaki pek çok ölünün üzerine saldırdığını görmüştür. Vahiy gibi görünen 'Ali' rüyalarının kesilmesi, yerini korkutucu/cezalandırıcı bir rüyanın alması Dudu'nun ve temsil ettiği Adaköy ahalisinin kolektif bilinçdışıyla olan bağlarını koparttıklarının açık göstergesidir. Bağın kopmasında; baştan vergiyi kaldırarak herkesi sevindiren, sonradan rahat yaşama isteği ağır basınca ele geçirdikleri köylerden zorla vergi ve yiyecek alan Adaköy ordusu, Esma'nın kişisel başarıya ve cinsel doyuma yönelik bir sürü hamlesi, eşkıyaların uzlaşmaya çalışan devlet casuslarının teklifleriyle ikna olmaları etkili olmuş, dolayısıyla Hz. Ali'nin şahsında toplanan dürüstlük, adalet ve yiğitlik özelliklerinden uzaklaşıldığı için arketipin bilinçdışındaki etkisi ortadan kalkmıştır.

Latife Tekin'in 1983'de yayımlanan ilk romanı *Sevgili Arsız Ölüm*[558] rüyalardan bolca yararlanan eserlerden biridir. Gerçeklik düzlemini çoğunlukla Anadolu'nun halk inanışlarından alan romanda gerçek ve gerçeküstü başarılı şekilde bir arada bulunur. Bu kullanım romanın büyülü gerçekçilik akımının başarılı örnekleri arasına girmesini de sağlar. Dili kullanım şekliyle de dikkat çeken *Sevgili Arsız Ölüm*, bu bakımdan özellikle *Dede Korkut Hikâyeleri'yle Oğuz Kağan Destanı*'na yakın duruş sergiler.[559] Romanda söz konusu arkaik kurmacaları hatırlatan kimi parçalar

[558] Roman, başkahramanlardan Huvat Aktaş'ın köyü Alacüvek'e mavi bir otobüs getirmesiyle başlar. Şehirden getirdiği her şeyle köylünün dikkatini çekmek isteyen Huvat Aktaş'ın getirdiklerinden biri de bir kadındır. Dış görünüşüyle köylülere benzemeyen kadın bu yüzden bir süre dışlanır, köydeki bir takım uğursuzluklardan sorumlu tutularak ahıra kapatılır. Hz. Hızır'dan yardım gören Atiye, -kadının adı- dokuz ay sonunda bir kız çocuk dünyaya getirir. Sonrasında ahırdan çıkartılan Atiye, herkese faydalı işler öğrenerek köylüye kendini sevdirmenin yolunu bulur, dikiş dikip yemek yapar. İlk çocuğu Nuğber'den sonra defalarca hamile kalan Atiye'nin dört çocuğu olur. Dördüncü çocuğu Dirmit ise tulumbalarla, civardaki bitkilerle konuşan doğaüstü özellikleri olan bir kızdır. Baba Huvat bir süre sonra büyük oğlu Halit'i, civar köyde görüp beğendiği Zekiye'yle evlendirir. Daha sonra ailenin tüm üyeleri sık sık şehre gidip gelmeye devam eden Huvat'ın ardından şehre taşınır. Herkesin yeni bir düzen kurduğu şehirde erkekler çeşitli işler yapar, zaman zaman işsiz kalırlar. Kızlardan Nuğber her zaman cam önünde oturup kısmetini beklerken, Zekiye'nin bir oğlu olur. Dirmit ise derslerinde çok başarılı bir öğrenci olmasına rağmen sık sık aile üyeleri tarafından baskılara maruz kalır. Nuğber'in evlendirilmesinden önce ve sonra Atiye'ye defalarca Azrail gelir. Her seferinde bir hileyle Azrail'in elinden kurtulmayı başaran Atiye sonunda Azrail'e teslim olur ve ölür.

[559] Sevgül Türkmenoğlu, "Latife Tekin'in Sevgili Arsız Ölüm Romanında Büyülü Gerçekçilik", *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Dergisi (TAED)*, 54, 2015 Erzurum, s.420.

anlatının doğasına uygun şekilde yeniden kurgulanır. Bu katmanlı kurmacalaştırma hem metni hem metne dâhil edilen kurmacayı okurun zihninde birleştirir ve eserin destanlarla aynı algı biçiminin ürünü olduğu gibi bir etkinin ortaya çıkmasını sağlar.

Sevgili Arsız Ölüm'de yer alan rüyalar psikolojik çözümleme için malzeme sunmak yerine romanın fantastik yönünü sağlayan olağanüstü olaylara ilişkin öngörü ortaya koymaya yararlar. Bunlara özellikle Atiye'nin gördüğü, kaynağını *Dede Korkut Hikâyeleri* ve *Oğuz Kağan Destanı* gibi arkaik anlatılardan alan rüyalar eklenerek romanın gerçeküstücülüğüne katkı sağlanmış olur. Romanda bilinmeyenden haber verme yönüyle ön plana çıkarılan rüyalar, İslam kültüründe yer etmiş istihare ve hacet rüyalarına gönderme yapar. Romandaki rüyaların çoğunun sahibi olan Atiye babasının öldüğü bilgisine gördüğü bir rüyayı yorumlayarak ulaşır. Oğlu Halit'in gerdek gecesi karısıyla birlikte olamamasının kendisine yapılmış bir büyü sonucu olduğunu öğrenen Atiye, büyünün simgesi olan düğümlenmiş ipi bulmak için rüyalardan yardım alır:

"*Kim Şıh Hacı Musa'nın tarifine uygun düşüyorsa, onun yolunu çevirdi. Derken sonunda okuyup üfleyip namaza durdu. Rüyaya yatmaya başladı. Kırkıncı rüyaya yatışında kırmızı ipin yerini buldu. Rüyasında ak sakallı bir ihtiyarın elini öptü. İhtiyar, Atiye'nin önüne düşüp, onu Cingitaş Bekir'in tarlasının yamacındaki kalıntılara götürdü. Huvat, Atiye'nin rüyasını dinler dinlemez köyün erkeğini arkasına aldı. Arayıcıların her biri, bir eski yapının içine daldı. Az sonra Huvat eve gelip, urgan aldı. Dirmit'i yanına katıp kalıntıların ağzındaki kör kuyunun başına vardı. […] Derken Dirmit, akşama doğru kırk düğümlü kırmızı ipi kuyudan çıkardı. Kırmızı ipten her gün bir düğüm çözüldü. Halit'in yastığının altına en son ölen Akçalılının mezarından alınma üç avuç toprak serpildi*".[560]

Metinde bilinmeyenden haber verme aracı olan bu rüya, pek çok insanı etkisine alıp harekete geçirmesiyle romanın tekinsiz tarafını oluşturur. Şehre göç etmelerinden sonra da rüyanın Atiye ve ailesi için niteliği değişmez. Atiye bilinmeyenden ve gelecekten haber alabilmek için 'rüyaya yatmaya' (S.A.Ö., s.101) devam eder. Fal bakmasına rağmen Atiye rüyasında Hz. Hızır'ı, kendisinin elini öperken görür. Bir başka rüyasında kardeşleriyle daima şirket kurmak isteyen oğlu

[560] Latife Tekin, *Sevgili Arsız Ölüm*, İletişim Yay., İstanbul 2016, s.51-52. Romandan yapılacak alıntılarda bundan sonra eserin bu baskısındaki sayfa numaraları dikkate alınacaktır.

Seyit'in "*tepesine tepsi gibi ay doğduğunu, Seyit'in ayı alıp koynuna koyduğunu*" (S.A.Ö., s.118) görür ve bunu oğlunun dileğinin gerçekleşeceğine yorar. Atiye başka bir rüyasında Seyit'in vurulduğuna işaret eden bir rüya görür:

"*[…] Seyit cam gibi gözlerini toprağa dikti. Dili ağzının içinde büyüdü, şişti. Sol bacağı ip gibi uzadı, derin derin soluyan Atiye'nin boynuna dolandı*.

Atiye uykudan sıçrayıp uyandı. Bağırarak Seyit'in yatağını yokladı. Deli gibi ayağa dikildi. 'Seyit'i vurdular,' dedi. Saçlarını yolup yumruklarını göğsüne indirdi" (Sevgili Arsız Ölüm, s.132).

Romanın diğer kişileri için de rüyalar gerçeküstünün kapılarını aralama amacına hizmet eder. *Sevgili Arsız Ölüm*'ün büyülü gerçekçi doğası rüyanın psikolojik tahlil için malzeme sunmasına müsaade etmez. Romanın köyde geçen ilk bölümünde rüyalar, köylüleri rahatsız eden, erkeklerini dağa çıkarıp öldüren, yeni gelinlerin dillerinin tutulmasına neden olan, Dirmit'e ve köylülere karşı pantolonunu indirip korkutan cinlerle birlikte eserin *tekinsiz* yönünü oluştururken, ikinci bölümde etkisi ortadan kalkan cinler yerini nadiren yapılan büyülere bırakır. Ancak rüyalar şehrin açık mekân olduğu ikinci bölümde yine tekinsiz bir öğe olarak büyülü gerçekçiliğe hizmet etmeye devam eder.

Murathan Mungan'ın 2011'de yayımlanan romanı *Şairin Romanı,*[561] kehanetin rüya diliyle aktarıldığı eserlerden biridir. *Şairin Romanı,* rüyalarla temasın

[561] Romanın başkahramanı Bendag, ünü tüm Anakara'ya yayılmış, bu yüzden her yerde tanındığı için ülkesini gizlice terk etmiş bir şairdir. Elli yıl sonra ölmek için ülkesine geri dönen şair, kendisini tanıyan Ulsangeyma isimli bir kadın dışında kimseye gerçek kimliğini açıklamaz. Şiirin filozofu olarak bilinen Moottah ise yanında Zeey ve Tagan isimli dokuz yaşında iki çırağıyla yirmi yıl kapandığı evinden çıkıp Anakara'nın en meşhur etkinliği, On Üç Dolunaylı Yıl Şenlikleri'ne katılmak için Odragend'e doğru yola çıkar. Yolculuk esnasında birçok yere uğrayıp buradaki insanlara şiirin felsefesine dair konuşmalar yapar. Bendag ise Anakara içinde gezdiği şehirlerden birinde kaldığı Uyku Hanı'nda, aynı odayı paylaşmak zorunda kaldığı hasta adamın kimliklerinden birini çalarak sahte kimlikle yoluna devam eder. Ancak bu kimlik daha önce pek çok suça karışmış birine ait olduğundan ünlü şair zor duruma düşer. Sorgulanmak üzere Güvenlik Sarayı'na getirilen yaşlı adamı burada pek çok suçu başarılı şekilde çözmüş Gamenn sorgulamaktadır. Onu buradaki sorgudan, sırrını söylediği tek kişi olan Ulsangeyma kurtarır, serbest kaldığında da bu kadınla birlikte şenliklere doğru yoluna devam eder. Moottah ise çok iyi şiirler yazan arkadaşı Serhenas'ın aslında ordudan arkadaşı Agabu'nun kıskançlığına uğradığını, onun tarafından öldürülüp tüm şiirlerinin çalındığını, Agabu'nun bu şiirleri yıllarca kendisininmiş gibi kullandığını öğrenir. Öyle ki Agabu bu sayede tüm Anakara'nın saygı duyduğu çok ünlü bir şair olmuştur. Agabu'nun karısı Zeheyra'nın ortaya çıkardığı bu sırrı şenliklerde açığa çıkarmak isteyen Moottah ve çocuklar ise Agabu'nun kurduğu tuzakla vahşice öldürülür. Çocukların hepsinin öldüğü sanılsa da Tagan uçurumdan atlayarak kurtulmayı başarmıştır. Ancak kim olduğunu bilmeyen Tagan, başka kimliklere büründüğü rüyaların etkisiyle cinayetler işler. Gamenn'in son anda yakaladığı Tagan ise onun yıllar önce öldüğünü düşündüğü kardeşidir. Tagan Agabu'nun suçlarını ortaya çıkaracak

üst düzeyde olduğu romanlardandır. Şamanistik kültürden beslenerek oluşturulan roman, bu yüzden okura yardımcı olacak alt metinden bu kültürel birikime aşina olmayan okura göre nispeten yoksundur. Bu kasıtlı tercih, rüya işlemiyle aynı mantığa sahiptir ki böylece romanın arka planıyla ilgili daha önce bilgi sahibi olmayan okur, tüm ön yargılarından sıyrılmış/sıyrılmak zorunda kalmış olarak metne yönelir. Rüya gören de kurgusal metinlerde gizli bir sözleşme olan Coleridge'in ifade ettiği 'inanmamanın askıya alınması' sayesinde kendi rüyasındaki tüm akıl ve olağan dışı şeyleri kabullenerek rüyasını seyreder. Bu yüzden, yüzü dışında vücudunun tamamında hayalî ülke Anakara'nın detaylı haritası çıkan Haritacı Kaa, şairlerin özgün şair olup olmadıklarını anladıkları, şiir aslında kime aitse onun sesini yankılayan Şairin Kuyusu, kokusunu yalnız erkeklerin almasına izin veren Gaveleana menekşesi, tüm yerkürenin dışında on üçüncü dolunayın görüldüğü Anakara ve yılda biz kez Odragend'de irili ufaklı on üç dolayın birden görülmesi gibi olağanüstülükler rüyayı kabullenişte olduğu gibi metnin kendi içinde sıradanlaştırılır.

Romanın kendi içinde sıradanlaştırdığı unsurlardan bir diğeri rüyalar ve şiirdir. Murathan Mungan'ın çizdiği kurmaca dünya şairlerin evliya ve ermişler gibi bilge kimseler olarak algılandığı, her yerde ve her zaman tanındığı bir dünyadır. Şair olmanın ayrıcalığı Anakara denen bu ülkede o kadar üst seviyelerdedir ki şiir, hemen herkesin yöneldiği, en azından hayatlarının bir dönemlerinde mutlaka denediği temel uğraşı olmuştur. Rüyalar ise Anakara'nın bütün fertlerini meşgul eden ve *tekinsiz* olmalarıyla ancak ehline emanet edilebilen hediyeler gibidir. Bu yüzden rüyaları tabir eden, kendisi de gerçekleşmiş pek çok kehanete sahip olan şair kadın Ümma, herkesin gözünde ötelerle ilişki kurabilen yegâne isimdir. Anakara halkı için en önemli şeyler olan şair/şiir ve rüya romanın da başlangıcını oluşturur. Roman, Ümma'nın gördüğü, elli yıl önce öldü sanılan Anakara'nın en büyük şairi Bendag'ın yeniden ülkesine geri döndüğünü bildiren bir kehanetle başlayarak rüya ve şiiri bir araya getirir. Yarı şair yarı kâhin olan Ümma'nın tekinsizliği ise rüyanın tekinsizliği ve yadırgatıcılığına eş değerdedir:

çantayı Gamenn'e bırakıp uçurumdan atlayarak ölüme gider. Şenliklere katılan Bendag, Tagan'ın bıraktığı belgeleri açıklayarak Agabu'nun gerçekte nasıl biri olduğunu ortaya çıkarır.

"*Ümma, yılın ve ayın belli günlerinde, kimi gök ve yer takvimi dönümlerinde; kendi gücünü, kendi için bile bir tehlike olarak gördüğü bazı özel zamanlarda… Uykudayken serbest kalan ruhunun gövdesinden fazla uzaklaşmasını engellemek içindi bu. Ruhunu kaybetmekten korkuyordu. Bütün o kutsal taşlar ve takılarla gövdesini bastırıyor, böylelikle ruhunu izinsiz uçuşlardan korumuş oluyordu. Üzerinde yüzlerce kolyenin ve taşın ağırlığıyla derin sularda uyuyordu*".[562]

Anakara için rüya yalnız Ümma'nın kehanetlerinden ibaret değildir. Burada 'Rüya Terbiyecileri' adıyla kurulmuş bir sağlık merkezi, kişilerin gördükleri rüyaları defterlere kaydeden, yorumlayan ve rüyaların sağaltımı için uğraşan görevlilerle doludur. Rüyanın herkes için ne kadar önemli olduğu Rüya Terbiyecileri'nin başındaki isim Kuyuhera'nın söylediklerinde gizlidir:

"*'Rüyalarımız kendimize sorduğumuz resimli bilmecelerdir,' diyor Kuyuhera. […] 'Benim geldiğim yer olan Wynmock eskiden rüyaların atasının uyuduğu yer olarak bilinirmiş. Hâlâ yerküredeki her insanın gördüğü rüyaların geceleri oradan çıkıp geldiğine inanılır. Rüyaların atası, bütün bir insanlık tarihini rüya olarak görmüş orada. Belki de bizim hayat diye yaşadığımız onun bir rüyasıdır yalnızca. Çok önceleri gördüğü, belki de çoktan unuttuğu bir rüya…*" (Ş.R., s.208).

Rüya Terbiyecileri'nden ayrılmış bir görevli olan Khora'nın uygulamaları ise herkesin birbirlerinin zihnine ve rüyalarına girebildiği tehlikeli bir uygulamadır. Bu sayede olduğundan çok daha renkli rüyalar gören insanlar, uygulamadan sonra kendi rüyalarını sıradan buldukları için bu uygulamanın bağımlısı olurlar. "*Herkesin birbirinin rüyasının içinde kaybolduğu, bir başkasının başından geçenleri kendi anıları sandığı ya da kendisini düpedüz bir başkası olarak yaşadığı, farklı kişilerin rüyalarından çalınmış parçalarla kendisine yepyeni bir mazi inşa ettiği, birinin rüyasından kaçarken kendi rüyasını birilerine kaptırdığı, kimi zaman daha güçlü zihinlerin ötekileri ele geçirip salt kendi rüyasını dayattığı, bazen aynı ânı paylaşan eşit güçteki iki farklı rüyanın yarışırcasına birbirinin resimleri arasına karıştığı*" (Ş.R., s.510) rüyalar, aynı zamanda büyük bir tehlikeye işaret eder. Çünkü bu uygulama "*insanlığın ortak belleğine*" tehlikeli bir yolculuk yapılmasına neden

[562] Murathan Mungan, *Şairin Romanı,* Metis Yay., Üçüncü Basım, İstanbul 2017, s.16-17. Romandan yapılacak alıntılarda bundan sonra eserin bu baskısındaki sayfa numaraları dikkate alınacaktır.

olduğundan, kişiyi ataların en ilkel dürtülerine, en yabani duygulara kadar geriletir, çoğu zaman bu gerilemelerle baş edemeyen benlik parçalanıp dağılır ve bir daha toparlanamaz (Ş.R., s.511). Herhangi bir sağaltıma başvurmamış olan Gamenn'in rüyaları, benliğini parçalayacak cinsten güçlü ve korkutucu rüyalardır. Kendini daima elinde bir bıçakla birilerini öldürürken gören Gamenn'in aslında polis olması romanda kuşku ve *tekinsizliğe* neden olur. Üstelik özellikle şairleri öldüren bir katilin izini sürdüğü sırada bu cinayetleri kendi işlemiş gibi gösteren rüyalar, Gamenn'in kendisinden de şüphe etmesine yol açar. Yaşanan bu tekinsiz durum romanın sonlarına doğru *ikiz temasının* devreye girmesiyle çözülür. Gamenn'in yıllar önce öldüğünü düşündüğü ikizi Tagan bütün şair cinayetlerini işleyen, bu yüzden onun rüyalarında kendisini cinayet işlerken görmesine neden olan sebeptir. Gamenn-Tagan ikilisinin polis-katil/iyi-kötü tezatı ikiz temasının biri mutlaka gölgeyi/karanlığı temsil eden ikizlerine başarılı bir örnektir. Ancak buradaki *gölge* ikiz Tagan, dehşet verici cinayetten kıl payı kurtulduktan sonra aklını yitirerek bilinçsiz ve kimliksiz bir ömür sürmüştür. Bu nokta romanın her şeyi bile isteye yapan diğer *çift teması* örneklerinden farklılaştığı kısımdır. Romandaki rüyaların tamamına yakını kehanet rüyası olduğundan Gamenn'in kendisini katil olarak gördüğü rüyaları da aslında ikizi Tagan'a işaret ederek geleceğe gönderme yapar.

Kolektif bilinçdışından beslenen bu rüyalar, geleceğe işaret etmeleri bakımından Gamenn'in şimdisi ve geleceği arasında denge oluşturmaya çalışır. Rüyanın geçmişe olduğu kadar geleceğe dönük yüzünün de ortaya çıkarıldığı romandaki tüm rüyalar bu anlamda kehanet rüyalarıdır, ama onlar hiç üstüne düşünülmeyen bir hakikate gönderme yapmazlar. Ümma'nın romanın başında şairi görmesinde olduğu gibi, Gamenn'in tekinsiz rüyaları da bu sebeple başkası tarafından değil, söz konusu cinayetle o ilgilendiği için onun tarafından görülür. Üstelik, Gamenn aklını yitirmiş katil Tagan'ın ikiz kardeşidir. Kehanet rüyaları daha çok Gamenn ve Ümma tarafından görülmekle beraber, çalıntı kimlik kullandığı için katil zannedilen Bendag da her şeyin kendisi için düğüm olduğu bu anda kehanet rüyası görür:

"*Rüyasında irili ufaklı taşlar, rengârenk takılar, ışıltılı bilezikler, kolyeler, gerdanlıklar, halhallar altında yatan bir kadın görünüyor ona, genizden gelen boğuk, gizemli bir sesle çok uzaklardan seslendiğini, adının Ümma olduğunu, Anakara'ya*

ayak bastığı daha ilk gün, onu rüyasında gördüğünü, ikisinin nihayet şu anda aynı uykuda buluştuklarını, sıkıntılı günler yaşadığını sezdiği Bendag'ın ilk fırsatta atlı polis Gamenn'i bularak ona bütün olanları bir bir anlatmasını söylüyor. 'Her şey burada saklı,' diyerek işaret ettiği taoma derisi çanta belirsiz bir el tarafından açılacağı sırada aniden ortaya çıkan kara harmanili adam elinde ay ışığı gibi parlayan bıçağını tam ortasından biçecekmiş gibi Bendag'ın yüzüne sallıyor" (Şairin Romanı, s.461).

Romanın en açık kehanet rüyası olan Bendag'ın rüyası, rüyadan çok bir tür telepatik iletişim örneğidir. Bu rüya ve romandaki diğer rüyalar, mesajını savunma mekanizmaları yüzünden sembolik imgelerle ifade etmek zorunda kalmazlar. Bu da romandaki rüyaların aslında başka bir amaç doğrultusunda metne yerleştirildiği sonucunu ortaya çıkarır. *Şairin Romanı*'ndaki tüm rüyalar metni, arzu edilen tekinsiz ve büyülü bir çağa döndürmekle vazifeli zaman-mekân düzenleyicileridir. Bu rüyalar sayesinde Anakara'nın gizemi artarken kahramanlara müdahale etmek de kolaylaşır. Rüyaların bu işlevi okurun roman kahramanlarından önce öğrendiği, kehanetle pekiştirilen hakikatin önemsenmesini sağlarken zamansal sıçrama imkânı da verir. Ümma'da olduğu gibi rüyalar, Bendag'ın hem şimdisini sezinler hem de romanın sonunda ortaya çıkacak gerçeğe üstü kapalı işaret eder. Bu yüzden *Şairin Romanı'*nın rüyaları mesajını doğrudan veren, sembollerden arındırılmış iletişim rüyalarıdır. Bu rüyaların temel amacı, kendisi büyük bir rüya-metin olan romanda hem okur hem roman kişisi arasındaki zamansal bağlantıyı sağlamaktır.

2.2.1. Kişiliği Yapılandıran/İrşad Edici Rüyalar

Bilincin dışında bir kaynaktan gelen rüyalar Freud'un sözünü ettiği gibi libidinal enerjiden beslenen ve bu yüzden 'ne olursa olsun' tatmin bekleyen birincil düşünce süreçlerinin etkisiyle görülebilir; böyle olduğunda bilinç/ego, kendisini rüyadan açığa çıkacak rahatsız edici içerikten korumak için savunma mekanizmalarına başvurur. Rüyada görülen içerikle kastedilen, savunma mekanizmaları yüzünden farklılaştığı için rüya ancak dolaylı yoldan tatmin sağlamaya olanak vermiş olur. Jung'un analitik psikolojisinde rüya idin dolaylı yoldan tatmin edilmesini sağlama

amacının dışında rüya görene hitap eden mesajlarla yüklü bir araca dönüşebilir. Bu yaklaşım rüyanın amacını da etkilediği için rüya artık bireyin yaşamda aksayan yönlerini gösterip telafi etmek ve kaybolan içsel dengenin yeniden sağlanması için rüya görene destek olmak isteyen bir eğitmene dönüşmüştür. Lacancı kuramda ise rüya, Gerçek'in Sembolik düzenle irtibata geçmesinin mümkün olduğu yegâne vasıta olarak boyutlar arası bir kıymeti haiz olabilir, bu sayede özne bir daha deneyimlemesinin imkânsız olduğu şeylerle –örneğin ölmüş bir akrabayla- rüyada karşılaşması sayesinde ileriye dönük radikal değişikliklerin kapılarını aralamış olur.

Dönüştürücü bir deneyim olarak meydana gelmiş rüya çeşidi, imgelerini kolektif bilinçdışından alır ve buradan edindiği ilksel imgeler/arketipler vasıtasıyla özneyi, ruhsal anlamda ileriye taşıyan kararlar almaya sevk eder. Kolektif bilinçdışından beslenen bu rüya çeşidinin arketipleri, öznenin inanç dünyasından etkilenerek seçildiğinde rüya, kişiliği yapılandırma hatta İslamî perspektifte irşad etme vasfını üstlenebilir. Rüya görenin kendiliğine/benliğine yönelik yeni bir güncelleme etkisi oluşturan bu rüyalar, o kişi için bir milat vazifesi görür. Artık söz konusu özne bir eşiği geçmiş, yaşamın sırrını anlama yolundaki bir basamağı daha atlamış gibi, kendisine ve yaşama dair derin bir kavrayışa ulaşarak bilgelikle dolu ikinci yaşamına doğru yönelir. İslamiyet'in rüya sınıflamalarında rüyanın bu yönü de ele alınarak ona 'nübüvvetin kırk altıda biri' hadisinden anlaşılacağı üzere yüce bir değer atfedilmiştir. Bu anlamda irşad rüyaları, öğreticilik ve yönlendiricilik vasıfları gereği özneleri belli bir doğrultuda geliştirip değiştirmeyi amaçlar. İrşad rüyaları, kurmacanın sınırları içinde gerçekte olduğundan çok daha başarılı şekilde dönüştürücülük faaliyetini üstlenmişlerdir. Romanın sınırlı zaman ve mekânla çerçevelenmiş dünyası hiçbir malzemeyi boş yere kullanmadığından, rüya da eğer kişiyi dönüştürmek için görüldüyse metin içinde bu hedefe mutlaka ulaşılır.

Bu tarz kolektif rüyaların Türk edebiyatındaki en çarpıcı örneği *A'mâk-ı Hayâl*'dir.[563] Roman, Filibeli Ahmet Hilmi'nin 1910'da ilk baskısını yaptığı felsefi ve

[563] Raci, edebiyat ve felsefeye oldukça düşkün kültürlü bir gençtir. Dindar bir annenin oğlu olarak dinî ilimlerde bilgi sahibi olmasına rağmen ikrar ile inkâr arasında bir hayat sürdüğünü fark eder. Her şeye şüpheyle baktığı bu durum onu, büyük ıstırap çektiği bir döneme sürükler. Yaşamı sorguladığı bu dönemde içinden çıkamadığı sorular yüzünden kendisini içkiye ve eğlenceye verir. Yine de bu dönemde ispirit cemiyeti ve manyetizm derneği gibi oluşumlarda manevi sorularının cevaplarını arar. Ancak 4 sene süren bu çalışma ve arayış şüphelerini arttırmaktan başka bir şeye yaramamıştır. Tekrar ve daha büyük bir arzuyla döndüğü içki âlemlerinden birinde tanıştığı eski püskü giysiler içindeki iki adam,

tasavvufi düşünceleri içeren fantastik bir eserdir. Roman, 'Yeni bir Manzume-i Hayâlât' denilen son kısımla birlikte ilk ikisi 'Kitap' diye nitelendirilmiş üç bölümden oluşur. Hakikat yolcusu Raci'nin kendi varlığına ilişkin metafizik sorgulayışıyla başlayan romanda, dokuzu birinci bölüm içinde dokuz da ilaveler kısmında olmak üzere on sekiz rüya anlatısı vardır. Romana derinlik kazandıran bu rüyalar aynı zamanda aşamalı bir görünüm sergilediği için her bir rüya, kendisinden öncekinin kaldığı yerden Raci'nin içsel yolculuğunu derinleştirmekle vazifelidir. Her biri ayrı ayrı isimlendirilen bu rüyalar metin içinde hiçbir şekilde rüya olarak isimlendirilmezler. Aksine son rüyalardan biri olan 'Zincir-i Murassa/Nasîb-i Âlem' isimli 'Dokuzuncu Hayâl'de Raci gördüğünün rüya olmadığını şöyle belirtir:

"*Bugünkü seyrânım uçmakla ibtidâr etmişti. Âciz olduğum için, rüyâda uçmaya mütehammil değilken, bu hulyâvî uçuş, beni ziyade yoruyor, sersemletiyordu*".[564]

Raci'nin gördüklerini rüya olara kabul etmememiz hâlinde bu anlatıları isimlendirebilmek için geriye *gündüz düşleri* veya *fantazi* kavramları kalır. Freud'un *gündüz düşü* kavramı, daha önce belirtildiği gibi düşünce ve arzu gerçekleştiriminin aktif olduğu anlatılardır. Bu anlatılarda yer alan görsel malzeme tüm sembolik değerlerinden sıyrılarak oluşturulmuş, ne ise onu kasteden bir yapıdadır. Zaman ve mekânı değerlendirme noktasında da gerçeklikten uzaklaşmayan gündüz düşlerinde zaman daima parçalı biçimde ele alınır. Çoğunlukla birer tasarı olan gündüz düşleri bu bakımdan ya şimdiye ya da geleceğe yönelik hayaller oluştururlar. Gündüz düşleri

---

Raci'ye farklı bir dünyanın kapılarını aralar. Derviş ve müridi olduğu anlaşılan bu kişilerle varlık ve yokluk üzerine sohbet eden Raci, sonrasında hep uğramak istediği mezarlığa girer. Burada kıyafetinin çeşitli yerlerini ayna parçalarıyla süslemiş pejmürde giysili, elli yaşlarında bir adamla karşılaşır. Aynalı Baba olarak bilinen bu adam Raci'nin aklındaki sorulara onu etkileyen cevaplar verir. Raci, Aynalı Baba'nın mezarlıktaki kulübesinde pişirdiği kahveyi içip onun üflediği ney taksimini dinler. Bu esnada çeşitli hayaller görmeye başlar. Rüya denebilecek bu hayaller Raci'yi fazlasıyla etkiler ve her seferinde manevi ilerlemesine bağlı olarak rüyalardaki hayalleri de başkalaşır. Artık zamanının çoğunu Aynalı Baba'yla birlikte mezarlıkta geçirmeye başlayan Raci, nihayetinde aynı Aynalı Baba gibi giyinmeye ve konuşmaya başlar. Bir süre sonra Raci uykudayken Aynalı Baba 'elveda' yazılı bir mektup bırakıp ortadan kaybolur. Tüm arayışlarına rağmen Raci onu bulamaz. Sonunda tımarhaneye yatırılır. O kadar arayıp bulamadığı Aynalı Baba bir süre sonra tımarhaneye deli olarak getirilir. Sonunda tımarhaneden çıkıp mezarlık sohbetlerine devam ederler ama çok geçmeden Aynalı Baba ölür. Raci artık aklındaki pek çok sorunun cevabını öğrenmiş, görünüşü ve yaşamıyla bambaşka biri olmuştur.

[564] Şehbenderzâde Filibeli Ahmed Hilmi, *A'mâk-ı Hayâl Râci'nin Hâtıraları Karşılaştırmalı Tam Metin* (Haz. N. Ahmet Özalp), Büyüyen Ay Yay., İstanbul 2019, s.288. Romandan yapılacak alıntılarda bundan sonra eserin bu baskısındaki sayfa numaraları dikkate alınacaktır.

Lacancı fantazi kavramında da görüldüğü şekilde bilincin yönlendirdiği anlatılardır. Arzunun herhangi bir *küçük a nesnesi* aracılığıyla tatmin edildiğini gösteren bir sahne vazifesi gören fantaziler de gündüz düşlerinde olduğu gibi sembolik anlamlardan yoksun biçimde oluşturulurlar. Oysa aşağıda inceleyeceğimiz romandaki 'hayaller' Raci'nin bilinçli tercihinden uzak şekilde oluştukları gibi bu anlatılarda yer alan hemen her imge de yoğun sembolik anlamlarla örülmüştür. Üstelik bu anlatıların tamamında zaman –bilinçdışı ve rüyada olduğu gibi- yekpare bir bütünlük içinde ele alınmış, geçmiş, şimdi ve gelecek gibi zaman bölümlemeleri yoğunlaştırılmış bir biçimde tek bir imgede ifade edilir hâle getirilmiştir. Rüyaların bilinen özellikleriyle örtüşen bu tarz bir kullanım bizim de romandaki hayalleri rüya olarak nitelendirmemizin önündeki engelleri kaldırmış olur. Bu yüzden metin içindeki tüm hayaller[565] biçim ve içerik yönünden birer rüyadırlar.

Romanın ilk rüyası olan 'Zirve-i Hîçî/Yokluk Doruğu'nda Buddha'nın rehberliğinde 'yokluk tepesi'ne doğru gitmeye çalışan Raci, yolda güzel yemekler ve kadınlarla imtihana tabi tutulur, ancak sınavı geçemeyip uyanır. Raci'yi bu rüyayı görmeye iten sebeplerden biri Aynalı Baba'yla yaptıkları konuşmadır. Raci, görünüşünün gülünç ve pejmürdeliğine aykırı olarak ruha işleyen derin ve mantıklı sözler söyleyen Aynalı Baba'yla felsefi bir sohbet başlatmak niyetindedir. Sahip olduğu felsefi bilgi birikim göz önüne alındığında Raci'nin sohbet etme teşebbüsündeki büyüklenmeci tavır kendini ele verir. Aynalı Baba ise;

"*İstersen konuşalım, lâkin sözden ne çıkar!... Şimdiye kadar kim bilir şimdiye kadar kaç hayvan yükü kitap okudun, ne anladın? Hiç değil mi? İnsanların ma'lûmâtı nedir? İhtiyâc-ı zevk ve enaiyetleri olan sanayie âit bulunanları bir şeydir; lâkin hak ve hakikate dâir ne bilirler? Hiç!... Muadele-i akliye [akıl yürütmeler] ile hakkı itiraf mümkündür; fakat bilmek, anlamak mümkün mü? Ne konuşalım!... Terkib-i hurûf [harfleri birleştirmek] ile nokta-i hikmet bilinebilir mi?*" (A'mâk-ı Hayâl, s.53).

sözleriyle Raci'nin erişmeyi istediği bilgiye konuşmayla ulaşılamayacağını anlatır. Sözün/iletişimin dışında saklı olan bu hakikat, Lacancı Gerçek'le fazlasıyla

[565] Yazar Filibeli Ahmet Hilmi, muhtemelen rüyaların bireysel bilinçdışından kaynaklanan yasaklı arzu ve istekler sebebiyle oluştuğunu kabul ettiğinden, böylesi bir rüya-hayal ayrımıyla metin içinde kolektif bilinçdışından beslenerek oluşturduğu rüya anlatılarını korumak istemiş, bu yüzden alıntıda ifade edildiği şekilde bir örtük savunmaya girişmiştir.

örtüşür. Raci'nin aradığı hikmet ve hakikate giden yol Aynalı Baba'nın, *"[Y]orucu faraziyâtı bırakalım da biraz bî-hûş olalım, olmaz mı?*" (A.H., s.54) sözlerinin gösterdiği gibi Gerçek'in alanında olan bir diğer unsur, rüya kapısıdır.

Jung'un "*düş kendi kendini açıklar*"[566] düsturu, özellikle kolektif bilinçdışından beslenerek oluşmuş rüyaların simgeselciliğine gönderme yapar. İnsanlığın veya belli bir topluluğun geçmişine yönelik imgelerden yararlanan rüyalar, bu ilksel imgelerin/*arketiplerin* kendilerinde içkin duygularını rüyaya ve rüya görene aktarırlar. Bu anlamda romanın başında yaşamın hakikatini aramaya kalkıştığı söylenen Raci'nin rüya imgeleri de 'insanlığın hakikat yolcuları'ndan oluşmaktadır. Bireysel bilinçdışının tüm kargaşasından arınmış, yalnız göstermek istediği imgelere yer veren bu kolektif rüyalar kendi içinde kademeli bir yapıdadır.

Rüyada tam adıyla verilmiş Buddha Gotama Sakyamuni'nin rehberliğiyle yokluk tepesine varılmak istenir. Yalnız görüntülerin değil sözcüklerin de imgeleştiği rüyada Buddha, eğitmen rolüyle 'yokluk tepesi' göstereninin işaret ettiği manayı açıklar:

"*Zirve-i hîçîye nev'-i insanın binde, yüz binde biri çıkamaz.. Zirâ ona çıkmak için, insan kendine hâkim olmalı, bir kalpte emel olursa yollarda kalır. Oraya canlı cenazeler çıkabilir*" (A.H., s.59).

Buddha'nın (M.Ö. 563-483) Raci'ye söylediği bu sözler aynı zamanda Budist öğretinin temelini oluşturur. Hakikatin bilgisine ancak dünya nimetlerinden uzaklaşıldığında erişilir. Buddha kendisi de aradığı mutlak bilgelik yolunda karısını, çocuğunu ve sarayını terk etmiş bir prenstir. Her şeyden yüz çevirip kendisini bütün acılardan kurtaracak bilgiye kavuşmak için kutsal Bodhi-ağacının altına gelip oturarak tefekküre dalmıştır.[567] Raci'nin rüyasındaki Buddha sembolü onun rüya içinde yaşayacağı maceranın mahiyeti hakkında okura fikir vermiş olur. Rüya boyunca dünyayı simgeleyen hoş yemekler, gösterişli saray ve köşkler, çok güzel ve arzulu kadınlarla imtihan olan Raci'nin bunlara karşı koyması istenir, ancak Raci başarılı olamaz.

---

[566] C. G. Jung, *Analitik Psikoloji*, s.256.
[567] Joseph Campbell, *Doğu Mitolojisi Tanrının Maskeleri II* (Çev. Kudret Emiroğlu), Islık Yay., İstanbul 2015, s.25.

‘Meydan-ı Mübareze/Savaş Meydanı’ isimli ikinci rüyada Raci, kendisini yüzyıllar önce yaşamış bir İranlı olarak görür. Raci temaşa bayramında Zerdüşt’ün huzuruna çıkıp sorduğu soruları bilir. Bunun karşılığında nurun/aydınlığın temsilcisi Hürmüz’ün tarafında yer alarak, karanlığın temsilcisi Ehrimen’in tarafında olanlarla savaşır. İki taraf da galip gelemez.

Raci’nin ikinci rüyası onun manevi yolculuğunda biraz daha geliştiğinin göstergesi durumundadır. Artık dünya nimetleriyle olan sınavını geçmiş, aydınlık ve karanlık ikilisinden aydınlığın tarafında olduğu kesinleşmiştir. Karşısına çıkan Zerdüşt (M.Ö. 1200-550) Buddha’dan daha eski dönemlerde yaşadığı düşünülen bir düşünürdür. Zerdüştlük sisteminde “*dünya iyilik ve kötülüğün, ışık ile karanlığın, bilgelik ile şiddetin zafer kazanmak için çekiştiği bileşimdir*”[568]. Zerdüştlük dininde aydınlık Hürmüz’le temsil edilirken karanlığın simgesi Ehrimen’dir. Raci, Buddha’nın öğretileriyle hakikate erişmek için sınanmış, arkasından Zerdüştlüğe göre başka bir imtihandan geçmiştir.

‘Devr-i Dâim’ isimli üçüncü rüyada Raci kendisini on iki yaşında bir çocuk olarak görür. Yaşlı babası onun artık hakikati anlayabileceği çağa geldiğini düşündüğünden onu bir ustaya teslim eder. Usta ile çocuk kırk günlük yolculuktan sonra tek aydınlığın tasdaki sudan kaynaklandığı karanlık bir kulübeye gelirler. Usta suya birtakım sözler mırıldanıp çocuğu kulübede yalnız bırakır. Bir süre sonra çocukta kendiliğinden görme ve anlama yeteneği oluşur. Bu yetenek sayesinde insandan önceki tüm canlıların ruhunda kendini hissetmeye başlayan çocuk sonunda ilk insanın bedenine girer. Tüm canlıların insana secde ettiği sırada uyanır.

Raci’nin ruhundaki gelişme onu hakikate biraz daha yaklaştırmıştır. Kolektif bilinçdışından beslenen rüyanın en etkili sembolü su imgesidir. Çoğu zaman *anne arketipiyle* birlikte anılan su imgesi saran, besleyen bir hayat kaynağı olarak iyi yönleriyle algılandığı gibi, insanı boğan, yutan taraflarıyla da ortak bilinçdışında yer bulur. Burada kadim bilginin kaynağı olarak görülen su, aydınlığın ve ilahi sesin yansıma aracıdır.

Dördüncü rüya olan ‘Meydân-ı İmtihan-Mecmâ’-i Ârifân’da Raci ruhaniyetinden feyz almak için uzandığı bir Osmanlı âliminin mezarında kendisini,

[568] Joseph Campbell, *age.*, s.16.

göz çukurlarında göz yerine birer arpacık soğanı bulunan dört ayaklı bir varlık olarak görür. Etrafındaki herkes de böyledir. Raci'nin 'sarı şeytan hazretleri' olarak itibar gördüğü bu âlemde âlimler meclisinin uğraştığı meseleler de çok gülünçtür. Raci kahkahalarla uyanır.

Raci bir önceki rüyasıyla büyük bir deneyim yaşamış, tüm varlıkların özüne nüfus edebilmiştir. Öyle ki ilk insanla beraber onun da özüne ulaşmış ve âlemdeki tüm varlıkların ona secde ettiğini görmüştür. Ancak Aynalı Baba'nın işaretiyle insana Raci'deki gurur/şeytan dışındaki her varlığın secde ettiği öğrenilir. İlk iki rüyasında dünya nimetleri, iyilik ve kötülüğe karşı sınandıktan sonra hakikate ulaştığını sanan Raci'nin yanıldığı bu rüyayla açığa çıkar. Rüyada göz çukurlarında arpacık soğanı olan dört ayaklı varlık sembolünde saklı mana Aynalı Baba tarafından verilir:

"İşte hakâyık-ı eşyâyâ nispetle, insanların ilmi, Tantan'ın keşfinin naziri bulunuyor. İlâ-âhire de böyle bulunacaktır. Zirâ ki, insanların gözü, hakâyıkı görmekte arpacık soğanı kıymet ve nispetindedir" (A.H., s.122).

'Sâha-i Azamet' isimli beşinci rüyada, kendisini Ayasofya Camii imamı olarak gören Raci, tam sabah namazını okumak için minareye çıktığı sırada bir anka kuşu tarafından kaçırılıp uzay boşluğuna götürülür. Bu yolculuk sırasında Merih (Mars), Jüpiter gibi gezegenlerle Güneş'e götürülen Raci, Allah Teâla'nın yaratma kudretindeki azameti görüp hayran kalır. Güneş'in korkutucu büyüklükteki patlamaları sırasında uyanır.

Raci'nin beşinci rüyası da onun varlığın sırrını çözdüğü yanılgısına cevap olacak niteliktedir. Rüyada kolektif bilinçdışı figürlerinden anka kuşunun görülmesi, birkaç gezegenle Güneş'e uğramaları yine rüyanın Raci üzerindeki eğitici vasfını ön plana çıkarır. Divan edebiyatında da sıklıkla kullanılan bir imge olan anka kuşu, "*Kafdağında yaşadığı varsayılan, tüyleri renkli, yüzü insana benzer, asla yere konmayıp dâimâ yükseklerde uçan ve kendisinde her kuştan bir alâmet bulunduran, adı var kendi yok bir kuştur*"[569]. İnsanları alıp çok yükseklere kaçırması yüzünden göğün üst katlarına çıkmak ancak bu efsanevi kuş sayesinde mümkün olabilir.

[569] İskender Pala, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü,* L&M Yay., 8. Baskı, İstanbul 2002, s.34.

Altıncı rüya olan ‘Kaf ve Anka’da Raci, Hint padişahının on sekiz yaşındaki oğludur. Ülkelerine her *yedi* yılda bir gelerek sorular soran, bu soruları bilemedikleri için de ülkenin yirmi yaşındaki *yedi* genç kızıyla delikanlısını alıp götüren bir ejderhanın herkese sıkıntı çektirdiğini görür. Bu zulmü ortadan kaldırmak için ejderhanın sorduğu, ‘bu kervan nereye gidiyor’ sorusunun cevabını bulmak üzere Kafdağı’ndaki Anka’yı aramaya koyulur. Yıllarca mücadele edip aradıktan sonra ejderhanın aradığı cevaba ulaşır. Raci’nin güçlükle ulaştığı cevap şöyledir:

“*Bu muhtâc-ı tekâmül ekvân, bu mahkûm-ı deverân kervan, sırr-ı bedi-i hayâle [hayalin yaratılış sırrına], nûr-ı cezzâb-ı cemâle [güzelliğin çekici ışığına] doğru koşup gidiyorlar*” (A.H., s.150).

Aradan *yedi* yıl geçtiği için ejderha tekrar ülkeye gelmiştir. Bu sırada yetişen Raci ve yardımcısı cevabı ejderhaya söyleyip ülkelerini ejderhanın zulmünden kurtarırlar. Aynı zamanda ejderhadaki büyü de ortadan kalktığı için ejderha güzel bir genç kıza dönüşür, Raci bu kızla evlenip ülkesinin başına geçer.

Raci’nin altıncı rüyası evrensel simgelerin yoğun olarak kullanılması bakımından dikkat çekicidir. Önceki rüyada karşımıza çıkan Anka kuşunun yaşadığı yer olan Kafdağı burada görülür. Ejderha ve metin boyunca sık sık tekrarlanan yedi sayısı da kolektif bilinçdışının diğer unsurlarıdır. Kafdağı dünyanın etrafını çevrelediğine ve aşılmasının imkânsız olduğuna inanılan bir dağdır. Cinler, şeytanlar, ejderhalar, Yecüc Mecüc ve Anka kuşu gibi masal dünyasının da kahramanları olan tüm varlıklar Kafdağı’nın arkasında yaşar.[570] Kaf aynı zamanda Kur’an-ı Kerim’de bir surenin adıdır. Bu yüzden tasavvufta ‘kaf’ Kur’an-ı Kerim’e işaret eder. Bu da, Allah’ın bütün isimlerinin ortaya çıkma yeri olan ve bu mazhariyeti bilen, bildiren insan-ı kâmil’dir.[571] Raci’nin rüyasında arayıp durduğu Kafdağı, mürşidi Aynalı Baba’dır.

Yedi sayısı da rüyada defalarca tekrarlanır. Ejderha yedi yılda bir gelir; sorduğu soruyu yedi kere tekrarlar, soruyu bilemedikleri için yedi genç kız ve delikanlıyı öldürür, Raci ve yardımcısının yolculuğu yedi yıl sürer. Yedi tüm dinlerde

[570] İskender Pala, *age.,* s.261.
[571] Ethem Cebecioğlu, *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, Ağaç Kitabevi, 5. Basım, İstanbul 2009, s.337.

olduğu gibi İslamiyet'te de özel bir sayıdır. Hac sırasında tekrarlanan tavaf, şeytan taşlama gibi ritüellerin yedişer kere tekrarlanması, Fatiha'nın yedi ayetten oluştuğuna ilişkin Kur'an-ı Kerim'deki ayetler ve benzerleri 7'nin İslamiyet'teki önemini gösteren örneklerdir. Tasavvufta da 7 önemli bir sayıdır. Nefs yedi mertebeden oluşur, sufi gelenek bedende yedi *letafet*'ten bahseder. Hint geleneğindeki çakralarla paralellik kurulabilen letafet aracılığıyla sufiler derin düşünceler içinde olabildikleri kesintisiz dualar edebilir, bu sayede bilincin yüksek düzeylerine ulaşabilirler. Bedendeki letafet noktaları, Allah Teâla'nın Hz. Âdem'den Hz. Peygamber (s.a.v.)'e kadarki 7 büyük peygamberde yedi temel niteliğiyle ilişkilendirilir. Bu ilişki sebebiyle yedi, rüyalarda ayrıca önemli hâle gelir.[572] Raci'nin rüyasında tekrarlanan tüm yediler doğrudan ulaşmak istediği hakikatin bilgisini, Allah Teâla'yı işaret eder. Buna dikkat çekmek için ejderha soruyu yedi kere tekrarlar, Raci ve yardımcısının aradığını bulması bu yüzden yedi yıl sürer. Altıncı rüya hakikatin nerede aranacağına dair Raci'nin aklındaki şüphelerin giderilmeye başlandığının göstergesi durumunda bir dönüşüm/değişim rüyasıdır. Bu rüyadan sonra eğitici rüyaların yönü tamamen tasavvufa dönecek, Raci hakikati İslam'ın özünde aramaya doğru adım adım evrilecektir.

'Ummân-ı Azamet-Girdâb-ı Kibriyâ' isimli yedinci rüyada Raci, Cabilka şehrinde yaşayan, alnının ortasında kocaman tek bir gözü, karnından çıkmış bir kolu ve tek ayağı olan bir varlık olarak karşımıza çıkar. Şehirdeki kendisi gibi olan bazı kişilerle beraber Cabilsa şehrine gidecek kervana katılır. *Yedi* sene sürecek yolculuklarında amaç Cabilsa'ya ulaşıp iki göze, iki ayağa ve kollara kavuşmaktır. Sonunda şehre vardıklarında sevinç içinde karşılanırlar. Altından yapılmış bu şehirde gezintiye çıkarak cennet-i irfan, tecelli şelalesi gibi olağanüstü şeyler görürler. Tecelli şelalesi çok heybetli bir şelale olmasına rağmen bütün suyu, bir damlası dışına taşmamak koşuluyla bir fındık kabuğunun içine girmekte, ancak kabuğu tam dolduramamaktadır. Buna şaşırdıkları sırada büyük bir gürültü duyup bayılırlar. Ayıldıklarında hepsinin iki kolu, iki gözü ve ayağı olmuştur. Raci sevinç içinde uyanır.

[572] Annemarie Schimmel, *Sayıların Gizemi* (Çev. Mustafa Küpüşoğlu), Kabalcı Yay., İstanbul 1998, s.160-161.

Tasavvufi sembolizasyonla rüyaya derinlik katan Filibeli Ahmed Hilmi, Cabilka ve Cabilsa şehirleriyle Raci'nin yolculuğundaki yüceliğe dikkat çeker. Tasavvufta Cabilka, "*manevi eğitime başlamış bir talibin ayak bastığı ilk menzildir*"[573]. Doğunun en ucunda bulunduğu varsayılan bu şehir Raci için hakikat yolunun başını simgeler. Gitmek istedikleri Cabilsa ise tasavvufta sufinin ulaşmayı arzuladığı menzilin adıdır. Gayb âleminde olan bu şehrin en batıda ve çok büyük olduğu söylenir.[574] Raci'nin yedi yıllık yolculuğu da Hakk'a ve hakikate varacak olgunluğa erişmenin sembolüdür. Raci artık yedinci rüyasında ilâhi nimetlere erişecek seviyeye gelmiştir.

Sekizinci rüya olan 'Muammâ-yı Ebedî'de Raci, kendisini aklındaki soruların cevaplarını bulmak için Hindistan'a gelmiş Çinli bir öğrenci olarak görür. Bir Brahman'a ruhun hakikatini sormaktadır. Brahman cevaba ulaşabilsin diye öğrenciyi bir halvethaneye koyup çok az yiyecek vererek nefsini terbiye etmesini sağlar. Bir süre sonra Brahman'ın huzuruna çıkartılan öğrenci hocasıyla uçarak konuşacak duruma gelmiştir ama yine de ruhun hakikatini anlayamaz. Bunu anlamanın tek çaresi öğrencinin ebedî hayatını feda etmesiyle mümkün olacaktır. Öğrenci bunu kabul eder ve Brahman'ın söylediği Nur Dağı'na gider. Burada gördüğü bir bebek ona yalnız ebedî hayatın feda edilmesinin de yeterli olmayacağını, varlık ile yokluğun aynı şey olduğunu ispat etmesi gerektiğini söyler. Raci bu zor durum karşısında uyanır. Aynalı Baba'ya bunu kimsenin ispat edemeyeceğini söylerse de Aynalı Baba, "*bilmekle bilmemeyi bir tutan deliler*"in (A.H., s.172) bu bilgiye erişebileceğini belirtir.

Sekizinci rüyada işaret edilen Brahman, Hinduizm'de kutsal metin olarak kabul edilen Vedalar'ın hem yorumu hem de kutsal kudret ve yüce gerçeğe ulaşmış din adamı anlamlarında kullanılır.[575] Temel inançlarından biri tenasüh olan brahmanizmde nefis, bilmediklerini bir bedenden diğerine geçerek tecrübe yoluyla öğrenir. Tüm tecrübelerin nihai hedefi 'düşünme, düşünen, düşünülen' üçlüsüne ulaşma, böylece ilim mutluluğuna ermedir.[576] Raci'nin bir bedenden diğerine yaptığı tüm yolculuklar, çeşitli kılıklara ve vücutlara girmesinin ardındaki mana/*gösterilen,*

[573] Ethem Cebecioğlu, *age.,* s.115.
[574] Gös. yer.
[575] Günay Tümer, "Brahmanizm", *TDV İslam Ansiklopedisi,* Türkiye Diyanet Vakfı, C.6, Ankara, Y. 1992, s.329.
[576] Günay Tümer, *agm.,* s.332-333.

brahmanların tenasüh sayesinde tecrübe kazanma fikriyle ifadesini bulur. Tecrübeler sonunda üçlü bilgide –düşünme, düşünen, düşünülen- bütünleşme isteği de Aynalı Baba'nın bilme ile bilmeme ya da varlık ile yokluk kavramlarının aynı şey olduğunu ifade etmesiyle birleştirilmiş olur.

Dokuzuncu rüya 'Mahfil-i E'azım'da kendisini büyük bir sarayın içinde gören Raci, bu odanın ortasında zümrüt ve yakuttan yapılmış kürsülerde oturan heybetli kimseler görür. Ululların toplandığı bu meclise 'Beşeriyet' isminde sefil bir adam çıkar. Geçim derdi ve hastalıklar yüzünden kötü bir hayat geçirmesine rağmen neden intihar etmediğini buradakilere sorar. Mecliste bulunan Hz. İbrahim, Hz. Âdem, Hz. Musa, Hz. İsa, Hz. Hızır, Lokman Hekim, Brahma, Konfüçyüs, Platon, Aristo, Zerdüşt, Buda gibi isimler kendilerince cevap verirler. Meclisin başkanı olan Hz. Peygamber (s.a.v.) Beşeriyet'e; "*[e]y Beşeriyet!.. Saâdet, hayâtı olduğu gibi kabul, eskâline [sıkıntılarına] rıza, ıslâhına sa'ydedir*" (A.H., s.180) cevabını verir.

Raci'nin gördüğü bu dokuzuncu rüya, 'Birinci Bölüme İlaveler' kısmında yer alan rüyalar dışında romanda ayrı ayrı ele alınan rüyaların sonuncusudur. Bu rüya Aynalı Baba'nın Raci'yi terk etmesinden önce görüldüğü için de ayrıca önemlidir. Buraya kadarki bütün rüyalarında başka şekil ve bedenlerde görülen Raci'nin kendisini olduğu hâliyle gördüğü ilk rüya olduğu düşünüldüğünde 'Ulular Meclisi' rüyası ayrı bir önem kazanır. İlk rüya dışındaki tüm rüyalarında başka bedenlerde kendisini deneyimleyen Raci, brahmanist felsefede olduğu gibi tüm bedenleri tecrübe edip yeniden kendine dönmüştür. Bir önceki rüyada bilginin özüne erişmiş olduğu bilgisi bu rüyada Hz. Peygamber (s.a.v.) arketipinin görülmesiyle sembolize edilmiştir. Bugüne kadar çeşitli din ve felsefi söylemlerden pek çok arketipsel imgeyi gören Raci ilk defa İslamiyet'e ait birçok isimle beraber peygamberlerin sonuncusu Hz. Peygamber (s.a.v.)'i görmüştür. Aynı zamanda ulular meclisinin başkanı olarak Hz. Peygamber (s.a.v.)'in görülmesi de Raci için ulaşılacak nihai varış noktasına geldiğinin işaretidir.

Birinci bölüme ilaveler kısmındaki dört rüya diğer rüyalarda olduğu gibi berzah âleminin, aşk aynası Banu'nun, Cabilsa ve Cabilka'nın yer aldığı, tasavvuf simgeciliğiyle hakikat yolculuğunu tarif eden rüyalardır.

Jung'un ortaya koyduğu biçimsel şablon[577] Filibeli Ahmet Hilmi'nin *A'mâk-ı Hayâl*'de işlediği on üç rüyanın tamamında görülür. Tüm rüyalar roman, hikâye gibi kurmaca türlerine benzer şekilde şahıs kadrosu, olay örgüsü, sonuç bölümlerinden oluşmuştur. Tüm rüyalarda kendisini algılamaya çalışan Raci, çevresine ve kendine yönelik tanıma ve tanımlama sürecine girer. Her rüyanın sonunda görülenlerle ilgili bir kavrayışa erişilir, Raci'nin ulaşamadığı anlamlara Aynalı Baba işaret ederek bir anlamda rüyayı yorumlar.

İfade edilenler Freud'un biyoloji temelli rüya yorumundan çok daha yüce ve sistemli bir rüya dizisiyle karşı karşıya olduğumuzu gösterir. Raci'nin rüyalarının hepsi merkezî bir kurgu etrafında örülmüş, sonunda ortaya anlamsal bir bütünlük çıkmıştır. Raci'deki Hakk'a ve hakikate ulaşma arzusu eser boyunca görülen tüm rüyaların merkezindedir. Bu temel çıkış noktası etrafında şekillenen rüyalar tasavvuf öğretisindeki nefs terbiyesine benzer bir yöntemle Raci'nin dünya nimetleri ve arzusuyla olan bağını kopartmaya odaklanır.

Filibeli Ahmet Hilmi, Raci karakteriyle evrensel pek çok sembolü bir araya getirerek kişisel olandan çok başka bir şey ortaya çıkarmak niyetindedir. Bunu kendisi de eserini tanıttığı yazısında dile getirir:

"*'Hikmet' kârilerine takdim ettiğimiz bu hikâyeler –Acaba hikâye mi?- mazhar-ı teveccüh olursa, kendimizi bahtiyâr sayarız, çünkü bu hikâyeye rağbet, ciddiyâta izhâr-ı teveccüh ma'nâsını mutazammındır; bu ise 'Hikmet' kârilerinden istib'âd edilemez. 'Hikmet'in devam-ı intişârını temin eden kâriin-i kirâm, bu muhterem millette endişe-i hakikatle teessür-yâb binlerce hassas yürek mevcûd olduğunu yâr ve ağyâra ispat etmiştir*" (A.H., s.33-34).

Yazarının ifade ettiği gibi *A'mâk-ı Hayâl*, fantastik bir kurmacanın perde vazifesi görerek birçok hakikati sakladığı gösterge durumunda bir anlatıdır. Bu sebeple dıştan bakıldığında sıradışı pek çok çerçeve anlatının birleşmesiyle oluşmuş, Binbir Gece Masalları'nı andıran dokusuna rağmen bu romana rağbet etmek yazar tarafından 'ciddi meselelerle ilgilenmek' manasına gelmektedir. Yazarın ifade ettiği

[577] Jung incelediği çok sayıda rüyaların bir yapı benzerliği içinde olduğunu keşfetmiştir. Tüm rüyalarda ortak olduğunu düşündüğü bu biçimsel şablon, 1-Zaman, yer ve kişiler 2-Sunuş 3-Peripesi/Dönüm noktası 4-Lisis/Çözüm bölümlerinden oluşur. Ayrıntılı bilgi için bk. Ender Gürol "Giriş", *içinde* C. G. Jung, *Analitik Psikoloji,* s.63.

ciddi meseleler ise gösterge durumundaki *A'mâk-ı Hayâl*'in gösterilenini oluşturan metin içindeki tüm evrensel sembol ve *arketiplerin* birleşmesiyle oluşmuş bir bütünlüktür. Eserdeki söylemi yönlendiren, ciddi meselelerin sınırını çizen ifade Raci'nin hakikati arayan biri olduğu açıklamasıdır. Böylece metin içindeki bütün rüyalarda yer almış arketipler, çağlar boyunca hakikati bulmak için uğraş vermiş ya da hakikatin temsilcisi olmuş kişi ve kavramlardan seçilmiştir. Eserde bu amaçla kullanılmış Buddha, Zerdüşt, Brahman, Hürmüz, Ehrimen, Anka kuşu, ejderha, Kafdağı, Cabilsa, Cabilka gibi evrensel semboller aynı zamanda birer arketip oldukları için bunların bilinçdışından bilince yükselttikleri ikna edici ses, Raci'yi dönüştürmek için gerekli libidinal enerjiyi fazlasıyla sağlar. Hepsi belli bir doğrultuda ve amaçla romana dâhil olmuş bu mitolojik imgeler Jung'a göre çok güçlü bir etkiye sahiptir:

"*İster dolaysız bir yaşantı biçiminde olsun, ister sözle ifade edilmiş olsun, arketipin yarattığı güçlü etki, kendimizinkinden daha güçlü bir ses çıkardığı için, bizi coşturmaktadır. İlksel imgelerle konuşan kişi, binlerle ses ile konuşur; bir yandan ifade etmeye çalıştığı fikir, arızî ve geçici olandan, sonsuzca varolanın egemenliği düzeyine yükselmeye çalışırken, öte yandan insanı büyülemekte, onu ezmekte, kişisel yargımızı insanlığın yazgısına dönüştürmekte ve insanı ta eski çağlardan beri her türlü tehlike karşısında sığınmasına ve en uzun geceyi yaşamasına yardım eden şu iyiliksever güçleri içimizde uyandırmaktadır*".[578]

Eserde beliren tüm arketipler hakikate ulaşma isteğini ve ona gidecek yolları göstermeyi hedefler. Hepsi kademeli olarak verilmiş arketiplerin/ilksel imgelerin bulunduğu rüyalar Raci'nin ruhsal eğitimi için hazırlanmış simülasyonlar gibidirler. Raci'yi istek ve arzulardan arındırmaya yönelik bu ruhsal eğitim neticesinde Raci, son rüyasındaki aşk aynası Banu'dan vazgeçebilecek noktaya gelir. Çünkü ayna saflaştıkça orda kendi yansımasını bulur. Gittikçe berraklaşan aynada yansıyan kendisi, ruhun en kirlenmemiş yanıdır.

Son rüyada aşkının nesnesi konumundaki Banu'dan vazgeçen Raci ile ilk rüyada yokluk tepesine varma mücadelesinde 'arzu cenneti' sarayındaki peri gibi güzel kızlara teslim olan Raci arasında büyük bir anlayış farkı vardır. Kolektif bilinçdışının arketipleriyle beslenen bu rüyaların Raci'yi adım adım inşa etmesi, ondan

[578] C. G. Jung, *Analitik Psikoloji*, s.323-324.

bambaşka bir ruhî olgunluk ortaya çıkartması, Raci'nin kişiliğinde de Aynalı Baba'yla başlayan yepyeni bir yapılanmaya yol açmıştır.

Ayrıca eserdeki rüya kurgusunun tetikleyici unsurları olan mezarlık, ney ve kahveye de dikkat çekmek gerekir. Her rüya yalnızca mezarlıkta görülür. Raci her rüyadan önce muhakkak kahve içer, Aynalı Baba'nın üflediği neyi dinler veya ikisini aynı anda yapar. Bu kurallara uyulmasından sonra rüya gelir. Kimi zaman 'Meydân-ı İmtihan-Mecmâ'-i Ârifân'da olduğu gibi rüya öncesinde başka hazırlıklar da gerekir. Bu rüyanın görülmesinden önce Aynalı Baba mezarlıktaki büyük bir mezar taşını işaret ederek Raci'nin o mezarın üstüne uzanmasını istemiştir:

"*Git, şu mezarın üzerine uzan. Herifin başındaki müthiş kavuğa bakılırsa, zamân-ı hayâtında büyük âlimlerden biri olması hâtıra gelir. (Gülerek) Git, o koca âlimin ruhâniyetinden müstefit ol, dedi.*

Gittim makberin üzerine yattım. Birkaç dakika, medfûnun kavuğu, enzâr-ı hayâlim önünde bin türlü şekil aldıktan sonra, Aynalı'nın çaldığı neyin hazîn iniltilerini dinleye dinleye dalmışım" (A.H., s.113-114).

Kurmacanın içinde eğitim simülasyonu gibi faaliyet gösteren rüya kurmacaları daima Aynalı Baba'nın bilgisi dâhilinde gerçekleşir. Nitekim Aynalı Baba'nın ölümünden sonra Raci bir daha böyle rüyalar görmez. Buna gerek de kalmaz. Rüyasında daima kolektif bilinçdışına ait imgeleri görerek, kişiliğini bu imgeler doğrultusunda yapılandırmış olan Raci, hedeflenen 'insan-ı kâmil' seviyesine gelmiş –bu durum Hz. Peygamber (s.a.v.)'in görüldüğü son rüyayla teyit edilmiş olur- kendisi de Aynalı Baba gibi sözün ve iletişimin alanı Sembolik'i gönüllü olarak terk edip Gerçek'in mükemmelliğine erişmiştir.

Samiha Ayverdi'nin 1938'de yayımlanan ilk romanı *Aşk Budur*[579]'da, ilahi ve beşerî aşk iç içe geçmiş bir şekilde ele alınır. Bunda yazarın Kenan Rifâî'nin

[579] *Aşk Budur*, Arabistan'da Hz. Peygamber (s.a.v.)'in dünyaya gelişinden yüzyıllar önce yaşanmış bir aşk hikâyesini ele alır. Bu dönemde aşiretler hâlinde yaşayan Arap topraklarına Hayre Hükümeti hâkimdir. Hayrelilerin âdil ve iyi kalpli hükümdarı Üçüncü Menzer'in başhekimi ise Hamza isimli çok yetenekli ve yakışıklı bir gençtir. Hükümdarın başmusahipliğini yapan Zeyyad'ın aynı zamanda yeğeni olan Hamza, Zeyyad'ın kızı Meryem'e âşıktır. Meryem ise hiç kimseye alaka göstermemesine rağmen herkesin ilgisini uyandıracak bir güzelliğe sahiptir. Bizans elçisi Marküs de Meryem'den çok etkilenerek onu, hükümdardan hediye olarak ister. Hükümdar çok sevdiği bu kızı korumak ve ülke menfaatlerini de gözetmek amacıyla onu Hamza'yla evlendirir. Göstermelik evliliklerinin üzerinden çok az süre geçmişken Hamza, hasta olan firavunu tedavi etmek için Mısır'a gönderilir. Hamza burada

öğrencilerinden biri olmasının büyük etkisi vardır. Ayverdi'nin diğer romanlarında da görülen madde ve mana birlikteliği, tasavvufi duyuş ve kâmil insan konumuna ulaşan karakterler, Kenan Rifâî'nin etkisiyle kurguya taşınmış düşüncelerdir.[580]

Romanda karakterlerin geleceğine dair ipuçları barındıran bir rüya görülür. Hamza'nın Mısır'a gidiş yolunda gördüğü bu rüya Meryem'le olan ilişkisine açıklık getirecek niteliktedir:

"*Hamza'nın derunî ve maddî süzişlerle yorgun düşen vücudunu, çok geçmeden uyku kaptı, bu sefer de karşısına bir rüya âlemi açıldı. Bu, öyle bir rüya idi ki, kalbe düşen bir ok gibi, Hamza'nın yüreğini delip geçti.*

Rüyasında meçhul bir el görüyor, meçhul bir ses duyuyor, fakat bu elin ve bu sesin sahibini göremiyordu. Bu el ona, semada, aya şiddetle yaklaşmış bir yıldızı ve ayı gösteriyor: Bak sevgilin kimin sinesinde! diyordu.

Hamza, o anda Meryem'i hakikaten, sevdiği bir kimsenin göğsünde görseydi de, ancak bu kadar harab olur, bu kadar perişan edici bir kedere düşerdi.

Bu korku ile birden bire uyandı. Bu uyanış ta, ona rüyadaki korkusunu tekzib edecek mahiyette değildi. Zira bir lâhzada uykunun afyonlu tesirinden silkinerek bakışlarıyla gökyüzünü tarayınca, ziyadar bir yıldızın aya şiddetle yaklaşmış olduğunu

---

Arap esirlerden Ömer'le tanışır. Ömer, manevi yönü kuvvetli, putperestliğin geçerli olduğu bir dönemde Allah inancından bahseden bir esirdir. Bildiklerinin kaynağı olarak da Arap aşiretlerinden Ebuşşettar aşireti reisi Yusuf'u işaret eder. Ömer'den çok etkilenen Hamza, iyileşen firavundan hediye olarak Ömer'in bağışlanmasını ve kendisiyle beraber Arabistan'a gönderilmesini ister. Ülkesine geri dönen Hamza, uzun süre ayrı kalmalarına rağmen Meryem'in mesafeli tavrında değişen bir şey olmadığını görür. Kısa süre sonra Meryem ve Hamza, Ömer'in davetiyle Yusuf'la tanışmak için Ebuşşettar aşiretine giderler. Yusuf'la ilk karşılaşmaları hem Hamza'yı, hem Meryem'i derinden etkiler. Kâmil insan tipinin bir örneği olan Yusuf derin hayat gözlemleriyle hepsini etkileyip kendine hayran bırakır. Kimseyi sevemeyen Meryem Yusuf'a âşık olurken Hamza Yusuf'un sohbetlerinden kendini alamaz. Gittikçe sıklaşan bu ziyaretler Yusuf ve Meryem arasında karşılıklı bir aşkın başlamasına neden olsa da Meryem'in babası Zeyyad, hükümdar dâhil herkes Yusuf'a çok değer verdiği için ona karşı garez besler. Onunla ilgili intikam planları kurmakta olduğu bir sırada planları hükümdar tarafından fark edilir. Üçüncü Menzer, Yusuf'u koruyabilmek için onu bir sene kadar sürecek özel bir görevle uzak bir yere göndermeye karar verir. Hamza bu haberi duyduğunda Yusuf ve Meryem arasındaki ilişkiyi sezdiğinden hem kendi için hem Meryem için üzülmektedir. Meryem'i Yusuf'a götürmek için eve geldiğinde Hamza Meryem'in aşk acısıyla dolu itirazlarıyla karşılaşır. Yaşadığı üzüntüyü kaldıramayan Meryem oracıkta ölür.

[580] Emine Gözde Özgürel, *Samiha Ayverdi'nin Romancılığı*, (Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara 2011, s.3.

gördü. Demek ki bu manzara, rüyasını fiilen teyid ve tabir eden bir hakikat, acı bir ihtardı".[581]

Hamza zihnini uzun süre meşgul eden rüyasını Ömer'e anlatır, o ise bu rüyanın manasının ancak Yusuf tarafından bilinebileceğini söyler. Hz. Yusuf'un rüyaları tabir etme özelliğine iktibas yapan bu ifadenin doğruluğu hiçbir zaman teyit edilemez. Çünkü Hamza gördüğü rüyayı Yusuf'a anlatmaz. Ancak onunla ilk karşılaşmasında Yusuf'un uzattığı ele takılı kalır. "*Bu el ona, rüyasında ayın koynundaki yıldızı gösteren eldi[r]. Bu ses te "işte sevgili" diye o işareti tekid eden sesti[r]*" (A.B., s.147). Rüyanın içeriğinin ay ve yıldız gibi tabiat unsurlarıyla sembolleştirilmesi hadisesi Hz. Yusuf'un 'on bir yıldızla, güneşi ve ayı' kendisine secde ederken gördüğü rüyasını hatırlatmasıyla da metinlerarası bir göndermeye sahiptir. Böylece romandaki Yusuf'la, kutsal kitapların bahsettiği Hz. Yusuf arasında dolaylı ve doğrudan bağlantılar kurulmuş, henüz fiilen romanda görülmemişken de Yusuf karakterine dinî-tasavvufi bir kimlik izafe edilmiş olur. Rüyanın roman karakterleri için geleceğe bakan yönü ise Yusuf-Meryem aşkında açığa çıkmıştır. Hamza'nın ancak romanın sonunda hissedebileceği bu ilişki, tensel bir ilişki olmaktan öte ilahi bir ilişkidir. Yusuf uzun süren sohbetlerinde, derin bir bağla bağlı olduğu Meryem'i irşad etmeye çalışan bir mürşid görünümü sergiler.

Romanın diğer rüyası Yusuf'a aittir. Putperest bir toplumda neredeyse tek başına tevhid inancını yaşatmaya çalışan Yusuf'un bu bilgisinin kaynağı, onun tarafından daha on dokuz yaşındayken gördüğü bir rüyaya bağlanır:

"*On dokuz yaşında iken bana rüyada nurlu bir çehre görünmüş ve kendisinin ceddim ve isminin de İbrahim Peygamber olduğunu söyleyerek 'seni, aslını buldurmaya geldim, bil ki sen evvelce madendin, sonra toprak oldun, sonra da bu şimdiki kalıbını buldun. İşte seni bu kalıptan da çıkarıp aslına ulaştırmaya geldim!' demişti. O zamandan beri hep benimle alâkadardır*" (Aşk Budur, s.295).

Romanda yer alan iki rüya da, her rüyanın bir isteğin gerçekleşmesi için tasarlandığı ve günün kalıntılarının rüya içeriğini şekillendirdiği gibi Freudyen yorumlarla anlaşılmaktan oldukça uzaktır. Yine bu rüyalar, Freud'un birincil düşünce

[581] Samiha Ayverdi, *Aşk Budur,* Marifet Basımevi, İstanbul 1938, s.84-85. Romandan yapılacak alıntılarda bundan sonra eserin bu baskısındaki sayfa numaraları dikkate alınacaktır.

süreçlerinden kaynaklanan rüyalar için söylediği, gizil içeriğin kasıtlı olarak örtülmeye çalışmasına örnek olarak da gösterilemezler. Bunun sebebi *Aşk Budur*'un rüyalarının beslendiği kaynağın Freud'un kastettiklerinden farklı bir kaynaktan beslenmeleridir. İkincisinde daha kuvvetli olmakla birlikte *Aşk Budur*'un rüyaları kaynağını insanüstü bir bilgi hazinesinden alırlar. Jung, rüyayı bilince uygunsuz gelen içerikleri gizlemeye çalışmanın aksine, rüya görenin hayatını dengede tutabilmek için gözden kaçan kimi hayat ayrıntılarını göstermeye çalışan bir uyarıcı olarak değerlendirir. Bu yaklaşım Hamza'nın ve Yusuf'un rüyalarının içeriğini daha anlaşılır hâle getirir. Romanın müşahit anlatıcısının da yer yer belirttiği gibi Hamza Meryem'e yönelik sevgisinde yalnızca tensel arzuyu ön planda tuttuğu için derin bir yanılgı içindedir. Meryem'i herkesin arzuladığı güzel bir kadın olarak görüp âşık olması, Meryem'de gizli manalara ermesine engel oluşturur. Hamza'nın anlayamadığı rüyası, Jung'a göre dengeleyici bir rüyadır. Rüyanın yüklendiği dengeleme vazifesi, "*bir ayarlama ya da düzeltme yapmak amacıyla farklı veri ve bakış açılarını denkleştirmek ve karşılaştırmaktır*".[582] Rüyadaki yıldız ve ay, Hamza'nın Meryem'e yaklaşımındaki eksikliği ortaya seren gösterenlerdir. Rüyası ona önce sembollerle sonra sesle Meryem'in kendisinden apayrı bir kişilik olduğu gerçeğini sunarak Hamza'dan bunu kabullenmesini bekler. Çünkü Hamza'nın da mutlu olabilmesinin yolu, bir bedenden fazlası olan Meryem'in (bu fazlalık Meryem'in rüyada yıldızla temsil edilmesinde de görülür) sevgisinden vazgeçmesinden geçer. Tek taraflılığı gidermeye yarayan dengeleme rüyaları[583] tüm rüya görenleri olduğu gibi romandaki Hamza'yı da bütünlüğe eriştirme çabasındadır.

Yusuf'un rüyasındaki unsurlar ise kaynağını kolektif bilinçdışından alırlar. Rüyada Hz. İbrahim gibi yaşamının çeşitli parçaları birer sembole dönüşmüş insanlığın ortak miraslarından bir kişinin görülmesi, rüya görene bu doğrultuda katkı sağlar. Anlatılan hikâyenin Arap topraklarında geçmesi, Hz. Peygamber'in (s.a.v.) Hz. İbrahim'in soyundan geldiğinin belirtilmesi gibi gerçekliklerin rüya kurgusunun oluşturulmasındaki etkileri göz ardı edilemez. Ancak Yusuf'un bağlantı kurduğu tüm insanlarda koşulsuz bir sevgi uyandırması, herkesin ona karşı derin bir saygı ve

[582] C.G. Jung, *Rüyalar*, s.90.
[583] C.G. Jung, *age.*, s.95.

sevgiyle bağlanması, Hz. İbrahim'in rüyada görünmesi ile ilişkilidir. Jung'a göre kolektif bilinçdışı devreye girdiğinde bireyin sesi ırka dönüşerek eskisinden çok daha tesirli bir hâl alır. 'Halilullah' ismiyle nitelendirilmiş olan Hz. İbrahim arketipinin simgelediği dostluk ve güven, Yusuf'un şahsında uyandırılarak hem Allah'a dost, hem de herkese sevgi ve güven veren bir karakter ortaya çıkartılır. Kendisinde uyanan Hz. İbrahim arketipiyle Yusuf, romanın mutasavvıf bilge karakterine dönüşür. Rüya onu bu doğrultuda yetiştirmiştir.

İrşad rüyalarına Safiye Erol'un 1946'da yayımladığı *Ciğerdelen*[584]'inde de rastlanır. Geçmiş ve bugünün iç içe geçtiği roman, kahramanların dönüşümlerini ve

[584] Roman Almanya'da mimarlık eğitimi görmüş Turhan Tuna isimli anlatıcının ağzından aktarılır. Turhan parayı değersiz bir alet olarak görebilmek için, önce ona sahip olmak gerektiğini düşünüp zengin olmak için her yolu dener. Bu yollar bir nevi dolandırıcılık sayılan zengin kadınlarla gönül ilişkilerine kadar uzanır. Sonunda ülkesine dönen Turhan İstanbul'da da bir müddet kübik, basmakalıp binalar yaparak zenginliğini arttırır. 1943 yılına gelindiğinde tanıdığı bir İngiliz dostunun evindeki davette Canzi diye bilinen çok güzel bir kadınla tanışır. Bu kadın Turhan'a göre modern Türk kadının bir temsilcisidir. Canzi'ye gönülden bağlı olan Turhan ileride onun soyunun da kendisi gibi Hersekoğlu Ahmet Paşa'ya uzandığını öğrendiğinde, aralarındaki sevgi kökensel birlikteliğe de dönüşür. Ancak Canzi, Turhan'ın liseden arkadaşı Haşmet'le sıkıntılı bir boşanma süreci içindedir. Kolejde öğretmenlik yapan, aynı zamanda yazar ve dansöz olan Canzi herkesin çok beğendiği bir kadın olduğundan Turhan'da kıskançlığın gittikçe artmasına neden olur. Canzi Turhan'ın ileri boyutlara varan kıskançlığı üzerine, köklerini anlattığı 'Yedi Peçeli'nin hikâyesini ona verir. Çerçeve hikâyeye açılan bu pencereyle zaman ve mekân bir anda değişmiş, anlatı derinlik kazanarak kahramanların dünü ve bugünü arasında bağlantı kurulmuştur. Hersekoğlu Ahmet Paşa'nın oğullarından Bosna-Serhatli Koca Turhan Bey, savaşlarda gösterdiği başarıdan dolayı İstolni- Belgrat sancağında zeamet kazanıp, ailesini burada yaptırdığı Şahinkonak Çiftliği'ne taşır. Saç ve ten rengi sebebiyle 'Sarı Sipahiler' diye anılan Turhan Bey, oğlu Veli ve torunu Sinan'la aynı zamanda Ciğerdelen Kalesi'nin de müdafaasını üstlenmişlerdir. Ancak romanda Kızılelma vazifesi gören Ciğerdelen müdafaası sırasında Turhan Bey'le torunu Sinan şehit düşerler. Veli Bey, konağın idaresini üstlenirken Sinan Bey'in oğlu Mustafa Durakça'yı da yetiştirir. Bir Macar kıza âşık olan Mustafa Durakça türlü zorluklardan sonra sevdiğine kavuşur. Adı evlendikten sonra Cangüzel olarak değiştirilen Macar kızla Mustafa'nın Sinan adını verdikleri bir oğulları olur. Cangüzel üzerine titreyerek büyüttüğü oğlunu taparcasına sever, ancak çocuk belli bir yaşı geçtikten sonra annesinin tüm sevgi ve ilgisini karşılıksız bırakır. Bu yüzden anne Cangüzel oğluna büyük bir özlem içinde vefat eder. Sinan ise kahraman babası ve dedelerinin aksine gününü gün eden bir gençtir. Eğlenceye ve kadına düşkün olan Sinan yıllar sonra konağa getirilen Hafız Nuri'nin kızı Zühre'ye âşık olur. Zühre'yle evlenirse de konağın mali durumunun kötüleşmesi yüzünden müftünün hastalıklı ve yaşlı baldızıyla evlenmek için daha sonra ondan boşanır. Zühre Sinan'dan hamileyken bu şekilde ortada bırakılmış olarak konaktan da kovulur. Sonrasında Sinan'ın isteğiyle yaşlı bir adamla evlendirilirse de Sinan'la gizlice bir araya gelerek defalarca düşük yapmasına neden olan birçok birliktelik yaşar. Zühre'nin Nuri ismini verdiği oğlu ise kahramanlıkta ve cesarette Sinan'ın eşinden olan tüm çocukları gölgede bırakır. Ancak Nuri, Sinan'ın diğer eşinden olan ilk çocuğu Turhan'la birlikte Ciğerdelen Kalesi'ni korurken şehit düşer. Bu olaydan sonra Zühre tamamen kendine döner, etraftaki Müslüman ve Hristiyan halk onu ermiş ve azize bir kadın olarak sanıp, Zühre'nin hayır duasını almak için yanına gelirler. Düşmanın şehrin içine kadar ilerlediği sırada Sinan Zühre'yi buradan çıkararak güvenli bir yere götürmek ister. Macarlar ve Türkler de kendileri için kutsal kabul ettikleri Zühre'yi korumak için birbirlerine girerler. Ne var ki Zühre daha önce evinde ölmüştür. Sinan Zühre'nin cansız bedeni karşısında pişmanlık gözyaşları dökerek kılıcını ve zırhını kuşanır, hayatında ilk defa yiğitçe Ciğerdelen Kalesi'ni savunmaya gider ve orada şehit düşer. Gerçekte ise Turhan kıskançlık krizleri geçirdiği bir sırada Canzi'ye zorla sahip olup, bu olaydan sonra üç hafta onu arayıp sormaz.

bu dönüşümlerde etkili olan rüyaları okura sunar. İç içe bir sürü hikâyenin yerleştirildiği, metinlerarasını kullanırken yazarın zamanlar arası bir anlatı da ortaya çıkarmaya çalıştığı *Ciğerdelen*, Safiye Erol'un en çok etkisinde kaldığı eseridir. Yazım aşamasında kırk kiloya kadar düştüğünü kendisiyle yapılan röportajlardan öğrendiğimiz Safiye Erol, kendi yarım kalmış aşk macerasını *Ciğerdelen*'de işlemiştir.[585]

Pek çok rüyanın yer aldığı *Ciğerdelen*'de hem geçmiş hem bugünün karakterleri, rüyalarında kendilerini üst bilinç seviyesine taşıyabilecek kişileri görürler. Bu türden ilk rüya Turhan'ın, büyük dedesi Hersekoğlu Ahmet Paşa'yı gördüğü rüyasıdır. Turhan rüyasında sık sık gördüğü büyük dedesine Fatih Sultan Mehmet, Yavuz Sultan Selim, Yıldırım Bayezid ve yeniçeriler gibi tarihe kazınmış önemli kişi ve kimlikler hakkındaki düşüncelerini sorar. Bu rüyalardan biri ise Turhan'ın hayatına çekidüzen vermesini sağlar:

"*Bir defasında gene dedem Hersek Ahmet Paşa'yı rüyâda gördüm. Bana dedi ki: 'Bu cihanda kimse kendi isteğiyle büyük adam olmadı. Kişi hâline kalsa hep düz ve kolay yolları tutar. Amma ki ün almak alnına yazılmışsa hayâtın cilvesi ne yapar eder, onu çala kamçı sarp dağlara saldırır. Nasıl? İstanbul'da oturup karaborsacılara kübik villalar yapmak, havadan paralar, ucuz şöhretler kazanmak hoşuna gider mi? Şimdi davran bakalım hak yolunda hizmete.*"[586]

Rüyada ataların görülmesi, Turhan'ın kişiliğinde ilk dönüşümü gerçekleştirir. Kolay para kazanma yollarından uzaklaşan Turhan, herkese faydalı önemli işler yapmaya koyulur. Romanın sonuna doğru gittikçe kötüleşen sağlığına rağmen yoğun

---

Yaptığı hatanın farkına vardığında, Canzi'yle hiçbir şekilde konuşma imkânı bulamaz. İstanbul'u bırakıp Edirne ve Keşan için imar planları hazırlamak üzere Anadolu'ya geçen Turhan burada çok şiddetli bir hastalık geçirir. Bu esnada Canzi (gerçek adıyla Cangüzel) de öğretmenlikten istifa edip Anadolu'da köy enstitülerinde çalışmaya başlamıştır. Birbirlerinden kesin bir kopuşla koptuklarını düşündüğü bir sırada Turhan bir gün ansızın karşısında Canzi'yi bulur. Cangüzel'in yüzüne renk gelmiş, eski neşesini kazanmış, yine aşkla Turhan'ın gözlerine bakmaya başlamıştır. Bunun sebebi ise Canzi'nin hamile olmasıdır. İkili yaşadıkları bir sürü acı olaydan sonra olgunlaşmış, birbirlerini hırpalamadıkları, kısıtlamadıkları bir evlilik hayatına girmişlerdir.

[585] Neslihan Tırlı, *Safiye Erol'un Kurmaca Metinleri Üzerine Tematik Bir İnceleme*, (İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türkiyat Araştırmaları Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 2018, s. 26.

[586] Safiye Erol, *Ciğerdelen*, Kubbealtı Neşriyatı, 17. Baskı, İstanbul 2019, s.51. Romandan yapılacak alıntılarda bundan sonra eserin bu baskısındaki sayfa numaraları dikkate alınacaktır.

olarak projeleriyle uğraşır. Bu yoğun ve yorucu zamanların birinde rüyasında Atatürk'ü görür:

"*Tuhaf rüyâlar görüyorum. Atatürk baş ucuma dikiliyor: 'Âbidem için bir kitâbe yaz!' diyor. Kan ter içinde çırpınıyor, didişiyorum: 'Atam ben mimarım, şiir bilmem, kitâbe yazamam.' Atatürk öfkeleniyor: 'Çok söyleme, kitâbemi yaz!*'" (Ciğerdelen, s.243).

Rüyada atalara ve önemli büyüklere ilişkin kişileri görme hadisesine romanın iç hikâyesinde de rastlanılır. Macar kızı Mariska'nın Müslüman Mustafa Durakça'yla kendi inancı arasında kaldığı dönemde gördüğü rüyalar, dinî kimlikleri öne çıkan kişilere ilişkindir: "*Mariska artık rüyâlarında kâh azize Liuba'yı kâh Barbara'yı kâh bizzat Îsâ'yı görüyordu. Nûrânî yüzü, dokunaklı edâsıyla karşısına geçen ve kucağında bir süt kuzusu taşıyan mazlum Mesih garip garip söyleniyordu:*

— Sen de mi Mariska, sen de mi, sürümden ayrıldın?" (Ciğerdelen, s.75)

Romanın en etkili irşad rüyasını ise çerçeve hikâyedeki Zühre karakteri görür. Sinan'ın tüm can acıtıcı davranışlarına, sözlerine katlanan gençliğini hiç haketmediği muamelelere boyun eğmekle geçiren Zühre, kendisini yetiştirip büyüten Zeynep Hanım'ın kızının düğününde eski mürşidi Kamber Hoca'yla sohbete dalar. Bu üzüntülü günlerin birinde rüyasında Sarı Saltuk'u görür. Sarı Saltuk'la hayatın amacına, inanca dair konuşan Zühre rüyanın sonunda ondan tüm yaşadığı sıkıntılara son verecek sözler duyar:

"*Sarı Saltuk kametini doğrultarak Zühre'ye doğru bir adım attı, gülümsedi:*

— Pekâlâ Zühre, mademki bunu biliyorsun; neden ona göre amel etmiyorsun? Tanrı'yı duymaktan daha yüksek ulaşak yoktur. Bu hakikate eren için dünya mihneti ne demek ola? Ferah yaşa Zühre, ferah yaşa. Gönül aynası zaman zaman paslansa bile Allah! de. Üzerine üfleyiver, bak nasıl ak pak olur" (Ciğerdelen, s.191).

Zühre'nin yaşamındaki olumsuzlukları bertaraf eden rüyaları bununla sınırlı kalmaz. Zühre'nin özellikle oğlu Nuri şehit düştükten sonra gördüğü rüyalar onu, aşamadığı her meselede çözüme kavuşturacak niteliktedir. İç hikâyelerin anlatıcısı

olan Canzi'nin müşahhaslaştırdığı 'aşk'ın, rüyada 'Sultan-ı aşk' olarak görülmesiyle Zühre, yaşadığı tüm sorunların esas sebebiyle yüz yüze gelir:

"*Rüyada Sultân-ı aşkı gördü. Nur yapısı kanatlarını oynatarak, ardınca akçiçekler sererek Zühre'ye doğru süzülüyordu. Bunca yıllar Zühre'nin ruhuna şifâ sunmuş âhenkli sesi neyler, rübablar gibi nağme salmaktaydı:*

— Zühre! Ey benim öz kulum, has yoldaşım Zühre! Azat ol azat…

[…] cennet kokulu mübârek dudaklarını kadının alnına değdirdi. İkisi iç içe geçer, bir arada erir gibi oldular.

— Azat ol Zühre! Nice yıllar seni bağrımda süzdüm, eledim. Al işte öpüşüm icâzatindir. Çık, tahtına otur. Dünyâlar durdukça hükmün sürsün. Zira ben senin alnına ölmez güzelliğin, kadınlığın şah çelengini doladım.

Zühre ürpererek uyandı, kendini yedi ışıklı bir sabun köpüğü gibi havalanacak sandı. Mutlu bir bakışla bahçesini, evini okşadı. Gülümsüyor: 'Artık ölümün yakın!' diyordu" (Ciğerdelen, s.203-204).

Rüyalar Zühre ve Turhan karakterlerini başkalaştırma özelliği olan iyileştirici/irşad edici niteliktedir. İrşad edici/iyileştirici bu rüyalar iki karakterin kendi yaşamları içindeki en önemli anlarda görülmüş olmasıyla da diğer rüyalardan ayrılırlar. Karakterlerin yaşam enerjilerinin yolundan çıktığı veya fazlasıyla düştüğü kritik anlarda görülen bu rüyalar bozulan dengeleri yeniden sağlamakta, karakterin istenilen yolda devam edebilmesi için bir yol haritası vazifesi görmektedir. Turhan'ın gördüğü rüyaların onun yoldan çıkmış/çıkmak üzere olan karakterine yöneltilmiş bir ince ayar olduğunu söylemek yanlış olmaz. Almanya'daki eğitimi sırasında ve dönüşünün hemen arkasından gelen ilk yıllarda para kazanmak için tüm kolay ve gayriahlaki yolları denediği için Turhan'ın kişiliğinin böyle bir ince ayara ihtiyacı vardır. Zühre için ise Sinan'la olan yıpratıcı ilişkisinde soluk alma fırsatı bulduğu alan rüyalarıdır. Oğlunun şehit olmasından sonra gördüğü rüyalar sayesinde ilişkisindeki gizli nedeni çözümleyen, yüzünü yavaş yavaş beşeriyetten çevirerek iç âlemine yönelten bir kadına dönüşür. Bu rüyalardan sonra Zühre artık kendi kimliğinden sıyrılarak herkesin Kuşlu Nine olarak bildiği bir ermiş kadına dönüşür. Bu yeni kimlikle hem Müslüman hem Hristiyan bütün halk üzerinde bir azize ve ermiş olarak iz bırakır, zengin-fakir tüm halk onun duasını alabilmek için kapısına gelir.

Zühre ve Turhan'ın rüyalarına Jung'un kolektif bilinçdışı dediği ortak bir alandan yükselerek gelen bu rüya kişileri, sembolleştirdikleri tüm kavram, duygu ve düşüncelerle adeta rüya görenin bilincinde güncelleme yaparlar. Rüya görenlerin irşad edildiği nokta da bu arketipsel figürlerden ileri gelir. Arketipler ilksel imgeler olduklarından bireyi büyük bir ruhsal değişim sürecine sokarlar. Rüya aracılığıyla kişide canlanan arketipik durumlar bireyin tek başına bütün bir ırkı ya da insanlığı temsil edici yüce bir varlığa dönüşmesini sağlar. Birey bu sayede kendini ezici bir gücün elinden kurtarırken, kimi zaman tersine tahakküm eden bir kudret tarafından ezildiğini duyumsar. Turhan'ın rüyada gördüğü büyük dedesi Hersekoğlu Ahmet Paşa ve Atatürk imgeleri, temsil ettikleri psişik deneyimlerin onun zihninde uyanmasını sağlarlar. İkisi de içinde bulundukları topluma hizmet etmiş olan bu kolektif imgeler onda daha önce olmayan halka faydalı işler yapabilme isteğini ortaya çıkarır.

Zühre'nin durumunda da yine halka yararlı olma sonucuna ulaşılmışsa da bu süreç, Zühre'nin kendi içsel süreçlerinin olgunlaşmasıyla sağlanmıştır. Oğlunun ölümüyle kendisinde yeni bir algı penceresi açılan Zühre'nin gördüğü her rüya, bir içsel çıkmaza çözüm niteliği taşırken Sarı Saltuk'la rüyada gerçekleştirdiği sohbet, onda büyük bir iç huzuru meydana getirir. Dinî içerikli bu konuşmanın etki eden tarafı Sarı Saltuk Gazi, kendi hayatıyla da söylediği her sözü canlandıran bir tarihsel kimlik olduğu için Zühre'deki tesiri çok daha fazladır. Anadolu ve Balkanların Türkleşip Müslümanlaşmasını sağlayan bu alperen, menkıbevi hayatıyla da kendi kimliği etrafında pek çok mitolojik anlatının türemesine neden olmuştur.[587] Rüyadaki imgeler herkesin aynı şekilde irşad edilmesini engelleyici değerlere sahiptir. Sarı Saltuk'un kendi şahsında simgeleştirdiği değerler Turhan'ın rüyalarındaki imgelerden farklı olduğundan Turhan'ın kişiliği halka hizmet etme, yararlı olma noktasında evrilir. Zühre ise aşkın kişileştirildiği 'Sultan-ı Aşk' rüyası ve Sarı Saltuk'un şahsında simgeleşen değerlerin etkisiyle dinî olgunluğa ererek çevresinde 'Kuşlu Nine' olarak anılan dinî bir simgeye dönüşür.

Özellikle dinî-tasavvufi anlamda irşad edilme durumlarında rüyaların müracaat ettiği kolektif bilinçdışındaki imge ve arketiplerin harekete geçirilmesi, aynı

[587] Machiel Kiel "Sarı Saltuk", *TDV İslam Ansiklopedisi*, C.36, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2009, s.147.

zamanda bilinçli bir eğitim metodudur. İrşad edilme bir hedef olarak düşünüldüğünde kişinin kendisinden önce bu yolda ilerlemiş atalara temas etmesi, onlarla birleşmesi bir gerekliliktir.

"[S]osyal morfik alanlar aynı zamanda sosyal organizasyonları da düzenlerler. Örneğin bir kabilenin üyeleri, kabilenin hem sosyal, hem de kültürel özellikleri tarafından kuşatılmışlardır. Bu alanlar, kendilerine mahsus hayatlarını sürdürür ve geçmişte kabilenin kendi etkileşimi vasıtasıyla sağlanmış, alışıldık bir düzen sağlarlar. Yani kabilenin alanı, sadece yaşayan üyeleri değil, geçmiş üyeleri de içerir. Bütün dünya üzerinde, ataların görünmez varlıkları, geleneksel sosyal gruplarda son derece baskındır".[588]

Zühre'nin dâhil edilmek istendiği dinî grubun büyüklerinden biri olan, metin içinde onun soyundan geldiği söylenen Sarı Saltuk, Anadolu ve Balkanların Müslümanlaşmasındaki etkisi sebebiyle özellikle Balkanlarda iman-irşad zincirindeki en önemli halkadır. Bu sebeple Zühre'nin onunla bütünleşmesi, temsil ettiği tüm değerlerle de özdeşleşmesi demektir.

Peyami Safa'nın 1949'da yayımladığı *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*,[589] yazarın Doğu-Batı çatışmasını merkezde tuttuğu psikolojik bir romandır. *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* rüya ve gerçekliğin iç içe geçtiği bir romandır. Yazar iki âlemin birlikteliğini hem kurguya dâhil ettiği rüya anlatılarıyla hem de kurguyu rüyaya yaklaştırmak sayesinde gerçekleştirmiş, okuru ve roman kişilerini neyin gerçek neyin hayal olduğu noktasında belirsizlik içinde bırakmıştır. Roman Ferit'in pansiyona yeni

---

[588] Michaela Mihriban Özelsel, *Halvette Kırk Gün Psikolog Dervişenin Halvet Günlüğü ve Bilimsel Çözümlemesi* (Çev. Petek Budanur Ateş), Kaknüs Yay., İstanbul 2013, s.150.

[589] Roman, önceleri zengin bir yaşam sürerken babası Londra'da kaybolmuş, annesi ve iki kız kardeşi veremden ölmüş, kendisi de bu sebeple parasız kalıp ucuz bir pansiyonda yaşamak zorunda olan Ferit'in etrafında şekillenir. Ferit'in sağ kalan tek kardeşi Nilüfer de bu yüzden teyzesinin yanında yaşamaya mecbur olmuştur. Üniversite öğrencisi olmasına rağmen okula gitmeyen Ferit için hayatta en önem verdiği şey kendi arzularıdır. Ancak Ferit'in kaldığı pansiyonda tanıdığı insanlar, geceleri rüya-gerçeklik arasında kalmasına neden olan olaylar yaşaması onu derinden etkiler. Bu arada Nilüfer, teyzesiyle çok zor zamanlar yaşamakta, ondan baskı görmektedir. Ferit'in pansiyondaki Tosun Bey'e – içinde teyzesini göğsünden bıçaklama arzusu da dâhil- anlattığı bu sıkıntı, çok kısa bir süre sonra teyzenin göğsünden bıçaklanıp paralarının çalınmasıyla son bulur. Olayı kendisinin gerçekleştirdiğini itiraf eden Tosun ise pansiyondan kaçarken çaldığı tüm parayı Ferit'e bırakır. Ferit ağır vicdan yüküyle ne yapacağını bilemeyerek başka bir yerde oda kiralar. Burası Matmazel Noraliya'nın evidir. Ferit bir yıl önce ölmüş olan bu kadınla bir gece uyku-gerçeklik arasında konuşup ondan yardım görür. Bu olaydan sonra hayatı, yalnız arzularını tatmin edebileceği bir saha olarak görmekten kurtulan Ferit'in, sıkıntısını çektiği tüm dertleri yavaş yavaş çözüme kavuşur.

taşındığı zaman gördüğü bir rüyayla başlar. İlk rüyadan sonra bir süre daha devam eden bu rüyalar, Ferit'in sorunlu kendilik yapısının da izlerini taşır. Eserin metafizik tarafını güçlendiren rüyalar ise düşlem denilebilecek rüya-gerçeklik sınırındaki görüngülerdir. Yorgun ve hasta yattığı bir sırada gördükleri bunun tipik bir örneğidir:

"*Karyolasının altından gelen bir kahkaha duyar gibi olmuştu. Dikkat etti. Bir kahkaha daha. Babasının sesine benziyordu. Doğrulup oturdu. Titremesi artıyordu. Kahkaha bu sefer tavandan geldi.*

Ferit karyoladan indi ve kapıya doğru yürüdü. […] Fakat bütün kuvvetiyle çektiği halde kanadı açamıyordu. Bu sefer kahkaha, daha kısık ve sinsi, kapının dışından geliyordu. […] Hemen arkasına dönen Ferit, biraz evvel içine paraları koyduğu çantanın, ayaklarının dibinde sallandığını ve duvara doğru yürüdüğünü gördü. […] Odanın içini yine kan renginde bir sis dolduruyordu. Gözlerini sımsıkı yumdu. Kayyum*. Dua. Hatırlamıyor.* Kayyum*. İçinde bir baygınlık var. Sallanıyor.* Hüve. Hüvel Kayyum*. Hatırlayacak. […] Sis dağılıyordu. Aydınlık.* Lâ ilâhe illâ… *İçini çekti, nefesini içine doldurdu, doldurdu. 'Allahım' dedi ve hatırladı:* Allahü lâ ilâhe illâ hüvel hayyül kayyum".[590]

Rüyayı farklı kılan unsur, olumsuz etkisinden kurtulmak için Ferit'in sonunda hatırlamaya çalıştığı duadır. Pansiyonun kapıcıbaşısı Vafi Bey'den öğrendiği bu dua, Allah'a inanmayı ahmaklık olarak gören (M.N.K., s.68) bir babanın oğlu olarak inanç dünyasında başlayan dönüşümün işaretidir.

Ferit'in gördüğü biçimsel anlamda birbirinden oldukça farklı rüyalardan 'kadın rüyaları' diyebileceğimiz bir sınıf, eserin metafizik tarafını kuvvetlendirmesi bakımından oldukça önemlidir. Ferit'i gerçekle hayal sınırına getiren ilk rüya pansiyonun merdivenlerinde gördüğü çıplak kadın siluetidir. Karanlıkta görülen bu imge o kadar gerçektir ki Ferit bunun hayal olamayacağını düşünerek pansiyonda küçük bir araştırma yapar. Ferit çıplak kadın imgesini uyumak üzere olduğu bir anda tekrar deneyimler. Ancak yatağına sokulan çıplak kadın bir anda boğazını sıkmaya başlamış, Ferit'in bağırarak uyanmasına neden olmuştur. Kadının Ferit'in

[590] Peyami Safa, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*, 34. Basım, Ötüken Yay. İstanbul 2017, s.200. Romandan yapılacak alıntılarda bundan sonra eserin bu baskısındaki sayfa numaraları dikkate alınacaktır.

düşlem/rüyalarında[591] geldiği son nokta Matmazel Noraliya'dır. Pansiyondan taşınıp bu kadının evindeki bir odaya taşındıktan sonra Ferit onu görür. Odadaki bir koltuğu işaret eden hayalet: "*-Ben bu koltukta otuz iki sene oturdum. Kaçtım insanlardan. Her şeyi sildim. Ruhumun dibine indim. Ve… O'nu gördüm. Şimdi… Sen de göreceksin*" (M.N.K., s.231) diyerek Ferit'e yardım eder. Ferit uyandığında kendisini 'her şeyle birleşmiş, sonsuz ' (M.N.K., s.232) bir varlık olarak bulur. Ferit'in aldığı mistik yardım sonucunda geçirdiği değişim ise dikkate şayandır. Başta kendinden başka kimseyi önemseyen bu genç, sonunda pansiyonda zor şartlarda yaşamaya çalışan Eda Hanım ve ailesine para yardımında bulunarak onların sıkıntılarını giderecek bir psikolojik olgunluğa erişir.

Analitik psikoloji rüyayı gizli bir terbiyeci olarak görür. Bu bakımdan rüyada görülen her imge kişinin kendiliğinde aksayan yönlerin altını çizerek bunu daha iyi seviyeye taşımanın yollarını gösterir. Jung'un tabiriyle rüyanın bu 'telafi etme' işlevi rüya göreni ruhsal açıdan dengede tutmayı ya da ileri bir seviyeye taşımayı hedefler. Ferit'in rüyaları da bu anlamda önce onun ruhsal açıdan eksik kalan tarafını vurgulayarak sorunu somutlaştırır. Sonra ise kadın rüyalarıyla başlayan önce maddeye ve dünyaya dönük çıplak kadın düşlemleri, ardından Matmazel Noraliya'nın varlığında belirginleşen *anaç/bilge kadın arketipinin* uyandırdığı şefkat ve merhamet içeren rüyalarla Ferit istenilen ruh olgunluğuna eriştirilir. Bir arketip olarak düşünüldüğünde Matmazel Noraliya, Ferit'te eksik kalan merhamet, sevgi, diğerkâmlık gibi hislerin onun bilinçdışında uyanmasına/harekete geçmesine neden olur. Böylece Ferit'in her şeyi elde etmeyi hak gören nefsiemmaresi[592] gerilemeye başlamış, içinde yaşadığı toplumun değerlerinin bütünlüklü olarak farkına varabilmiştir.

---

[591] Eserde Ferit'in rüyasında deneyimlediği bu kadınların birer ruh şeklinde gerçekten ona görünmüş olabileceğini düşündüren ifadeler yer alır. Bu yüzden sadece bu rüyalar için, rüya ile hayal arasındaki ara bölgeyi ifade etmesi amacıyla düşlem terimi kullanılmıştır.

[592] Bu dinî terminoloji romanda ilk kez, Ferit'in içinde bulunduğu ruhî bunalımın sebebi olarak Vafi Bey tarafından dile getirilmiş; "*İtikadın zayıf olduğundan nefs-i emarenin pençesindesin; velâkin bundan bihuzursun*" (M.N.K., s.108.), ikinci olarak Matmazel Noraliya'nın günlüklerinde, babaannesinden yaptığı bir alıntı şeklinde nakledilmiştir: "*Babannem bana derdi ki cehennemde vücut yanmaz, nefsi emare yanar*" (M.N.K., s.267).

Ahmet Ümit'in 2008'de yayımlanan romanı *Bab-ı Esrar*,[593] Hz. Mevlana ve Hz. Şems arasındaki dostluğun kurmacanın dokusu içinde yeniden ele alındığı bir romandır. *Bab-ı Esrar*, İslami kültürden fazlasıyla yararlandığı ve polisiye bir roman olduğu için katmanlı bir yapıya sahiptir. Karen, polisiyenin hâkim olduğu ilk katmanın temsilcisiyken Kimya, rüyalarla beslenen ikinci katmanın temsilcisi ve başkahramanıdır. Bu anlamda Karen Kimya, kendi varlığında iki ayrı kişiliği barındırarak romanın çift anlamlı yapısına hizmet eder. Babası Poyraz Efendi'nin temsilcisi olan Türkiye, Karen'in ikinci adı Kimya gibi ihmal edilmiş tarafın gösterenidir. Mecbur kalındığı için gelinen Konya, onun bastırdığı anılarının ve arzularının yeniden gün yüzüne çıkmasını sağlar. Konya'ya yapılan uçak yolculuğunda hemen hiç kimsenin bilmediği ikinci adı Kimya ile kendisine seslenildiğini duyması, Karen'in bilinçdışının harekete geçmeye başladığının en açık kanıtıdır.

Karen'i Kimya'ya döndüren süreçte en büyük pay rüyalara aittir. Metin içinde rüyaların başladığı kısımlar gerçeklik düzlemiyle iç içe geçmiş durumdadır. Çoğunlukla Karen'in olmadık yerlerde bayılması sebebiyle görülmeye başlanan rüyalar, bu sebeple okurun düş ve gerçeklik arasında gidip gelmesine yol açar.

Rüyaların Jungcu yaklaşımda ifade edilen genel özelliklerinden 'eğiticilik' *Bab-ı Esrar'*da bir kişi tarafından temsil edilir. Karen'in rüyalarında eğiticilik ve yönlendiricilik vasıfları Şems-i Tebrizi'nin şahsında somutlaştırılmıştır. Örneklerine *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda rastladığımız, rüya vasıtasıyla kurmacaya dâhil edilen metafizik özellikler sayesinde Şems-i Tebrizi'yle Karen'in karşılaşmaları

---

[593] Romanın başkahramanı Karen Kimya Greenwood, sigorta şirketinde çalışan, annesi İngiliz babası Türk bir kadındır. Karen çalıştığı şirket adına, şirketin Türkiye'deki müşterilerinden biri olan İkonion Turizm'in sahibi olduğu Yakut Otel yangınıyla ilgili rapor tutmak üzere Konya'ya gelir. Yangından dolayı yüklü bir tazminat ödenmesi söz konusu olduğundan, bu rapor hem şirket hem İkonion Turizm'in sahibi Ziya Bey için önemlidir. Konya, babasının Mevlevi olmasından dolayı Karen için farklı bir anlam ifade eder. Ancak onun için bu anlam öfkeyle doludur; çünkü babası on üç yaşında bir çocukken onu ve annesini terk etmiş, Pakistanlı bir şeyh olan Şah Nesimi'yle Pakistan'a gitmiştir. Karen'in öfkeyle başladığı yolculukta, ikinci adı Kimya'nın etkisine girmesi, Şems-i Tebrizi'nin yönlendirdiği pek çok rüya görmesiyle babasını ve onun hayata bakışını daha yakından kavramaya başlar. Aynı zamanda otel yangınıyla ilgili görgü şahitleri, bu arada yaşanan esrarengiz cinayet, otelin kazayla değil bilerek yakıldığını ortaya koymaktadır. İkonion Turizm'in sahibi Ziya Bey, açığa çıkan bu kundaklama yüzünden Karen'i kaçırırsa da yaşanan büyük bir trafik kazasında korkunç şekilde can verir. Hastanede tedavi altına alınan Karen ise, adım adım kendisini babasına götüren rüyaların sonuncusunu görür, onu rüyada affedip özgürleştirir. Ertesi gün babasının Pakistan'da yaşanan bir saldırıda ağır yaralandığını, bir aydır verdiği yaşam mücadelesini o gün kaybettiğini öğrenir ve Türkiye'ye yaptığı bu görünüşte iş seyahatinin aslında kendi içsel yolculuğu olduğunu kavrar.

rüyaüstü bir ortamda gerçekleşiyor zannına neden olur. Böyle bir zanna yol açan ilk örnek, Karen'in Konya'ya geldiği ilk saatlerde, kendisini oteline götürmek üzere olan aracın tekerleğinin Şems-i Tebrizi Türbesi önünde patlaması, tekrar yola çıkmayı beklediği sürede türbe içinde karalar giyinmiş bir adamla karşılaşması hadisesidir. Bu garip karşılaşma sırasında adam, Karen'in avucuna kahverengi taşlı gümüş bir yüzük bırakarak bir anda ortadan kaybolmuştur. Türkiye yolculuğu başından itibaren tekinsiz bir hâl alan Karen, bu olayın üzerinde çok durmaz ve sonunda otele yerleşir. Yangın raporu üzerinde çalışırken bilgisayarından çıkan mavi ışığın duvarda kapıya benzer bir yansıma yaptığını gören Karen bu sırada uykuya dalarak bu kapıdan geçtiğini görür:

"*İlk adımda bir serinlik çarptı yüzüme, ormanları yarıp geçen bir rüzgârın baş döndürücü uğultusu, ikinci adımımı attım ve kendimi bir bahçenin içinde buldum. […] Dolunay ışığını yitirdiği için adamın yüzünü göremesem de ne söylediğini artık rahatlıkla duyabiliyordum. Ses tanıdık geliyordu, ama sözleri daha ilginçti.*

'Ey göğü ve yeri yaratan, ey olmazı olur kılan… Kendi gizli sevgililerinden birinin adını bana söyler misin?'

[…] Ve nereden geldiğini bilemediğim güçlü bir ses duyuldu.

'İstediğin can, herkesin gözünden saklı, güzel ve mağfirete nail olmuş, Belhli Sultanü'l Ulema Baha Veled'in oğlu Muhammed Celaleddin'dir'"[594].

Karen'in rüyası, türbede gördüğü kişinin kimliğine yönelik de açıklama getirir. Şems'in, kendini Karen'e tanıttığı bir rüya olarak değerlendirilebilecek bu rüya, verilmek istenen mesajın ilk halkasını oluşturduğundan giriş rüyası olarak kabul edilebilir. Arkasından gelen rüya sahnesi ise, Yakut Otel'in yanmış binası içinde gerçekleşir. Yangından nasılsa hasar almadan kurtulmuş bir koridorda, duvarlarda kendisinin, evinin ve çevresinin siyah beyaz fotoğraflarını gören Karen, burada kendisine yüzüğü veren siyahlı adamı görür:

"*O adamdı; siyah giysiler içindeki, siyah sakallı adam. Bana yüzüğü veren adam. […]*

Ellerini bana doğru uzatmıştı, parmakları alev içindeydi. Korkuyla geri çekildim. 'Korkma' dedi, 'gerçeği arıyordun, onu sana getirdim.'

[594] Ahmet Ümit, *Bab-ı Esrar*, Doğan Kitap, İstanbul 2018, s.55-56. Romandan yapılacak alıntılarda bundan sonra eserin bu baskısındaki sayfa numaraları dikkate alınacaktır.

Sanki beni ikna etmek istermiş gibi artık bir meşaleye dönüşmüş sağ eliyle yüzüne dokundu, sakalları tutuştu, ardından saçları. Tutuşan saçlar, sakallar alevden yılanlara dönüşüyor; o tuhaf adam ateşten bir medusa haline geliyordu. Kendisine bakan herkesi taşa çeviren Medusa" (Bab-ı Esrar, s.114-115).

Karen, İkonion Turizm'in simgesi olan Medusa başını rüyasında Şems'le eşleştirerek korkunç ve tekinsiz bir imgenin oluşmasına yol açar. Karen'in sokak ortasında uğradığı saldırı, saldırı sonucunda Mevlana ile Şems'in ilk karşılaşma yeri olan Merec-el Bahreyn denen bölgedeki kaldırımda baygın düşmesi de rüyalar için birer vesiledir. Şems ise rüyaların daimi yol göstericisi olarak iş başındadır:

"*Sen bu işi öğrenemeyeceksin der gibi baktı.*

'Sözler hakikat değildir, ağzımızdan çıkan seslerdir. Yeryüzünün gelmiş geçmiş en yetenekli söz ustaları dahi yaşamın en basit anlarını bile bize gerektiği gibi anlatamaz. […]'

Bedenimi ele geçiren umutsuzluğu fark etmiş olacak ki: 'Ama karamsarlığa kapılma' dedi, 'sözün anlatamadığını yaşam anlatır. Hakikati öğrenmek için söze değil, yaşamaya ihtiyaç vardır.' […]

'Mademki hazırsın. Mademki vaktidir, gel. Gel ve yaşa'" (B.E., s.129-130).

Şems-i Tebrizi'nin 'yaşa' diyerek işaret ettiği şey kendi yaşamıdır. Karen bu daveti kabul ettikten sonra Şems'e dönüşür ve Mevlana ile Şems'in çok bilinen ilk karşılaşma sahnesi, Karen tarafından yeniden yaşanır. Karen'in Şems'le ilgili rüyalarına televizyon da vesile olur; uyku uyanıklık arasında bir hâlde Şems'in ekrandan kendisine seslendiğini duyar. Mevlana-Şems ilişkisinin özetlendiği bu konuşmalarda Şems, Konya halkı tarafından istenmeyişini dile getirir. Üstelik bu açıklamalardan sonra Karen de televizyon ekranına çağrılır ve Şems-Mevlana ikilisinin sohbetlerinden biri yeniden canlanır. Bundan sonraki canlandırmalarda sık sık Şems'in kendisine dönüşen Karen, Mevlana'nın evlatlığı, Şems'in eşi Kimya'nın ölümünü de görür. Bu ölümden ve Mevlana'nın ilgisizliğinden sorumlu tutulan Şems ise yine Karen'in rüyalarında Konya halkı tarafından öldürülür. Karen'in sonraki rüyaları Ziya Bey ve Cavit tarafından kaçırılırken gerçekleşir ki bu rüyalar, aynı zamanda romanın tekinsizliğini doruk noktasına çıkaran kısımlardır. Rüya olup olmadığı anlaşılmayan bu anlatıda, yolun ortasında beliren Şems, Cavit'in kaza

yapmasına yol açarken elindeki kılıçla da Ziya'nın başını gövdesinden ayırır. Bu, otel enkazında Şems'in alevler içinde yanan Medusa'ya dönüştüğü rüyanın gerçekleştiği başka bir düşsel sahnedir.

Düşsel âlemdeki Kimya'nın ölümü hadisesinden, romanın ana kurgusundaki Ziya Bey, kapkaççı solak Kâmil ve Cavit'in ölümlerinden Karen'e göre tek sorumlu kişi Şems'tir. Üstelik cinayetlerin bıraktığı dinsel ve simgesel göstergeler bu bağlantıyı okur için de kuvvetlendirerek tekinsizliğe neden olur. Kâmil'in eli kesilmiş, kesik sol el maktulün boğazına sokularak boğulmasına yol açmıştır. Ziya Bey ise İkonion Turizm'in sembolündeki kesik Medusa başı imgesi gibi başı bedeninden ayrılarak ölmüştür. Romanın sonunda açıklığa kavuşacak olan tüm varsanılar, Şems'in rüyada gösterdiği Tuz Gölü imgesiyle farklı bir boyut kazanır. Burada sema gösterisine hazırlanan yedi kişiden biri Karen'in ısrarla unutmaya çalıştığı babasıdır. Sema sırasında hepsi göğe yükselen semazenlerden biri –babası-, kızını unutamadığı için vicdan azabıyla olduğu yerde kalmış, affedilmeyi beklemektedir:

"*Şems'in söylediği gibi babamın Tanrı'ya ulaşmasını önleyen bendim. Ne yaparsa yapsın küçük kızından vazgeçemiyordu. […] Önünde durdum. Tanrı'ya açılan ellerini tuttum. Üşümüştüler, kararsızdılar, güçsüzdüler. […] 'Kalk baba' dedim sonunda gülümsemeyi başararak. 'Kalk.' […] 'Beni bağışladın mı?' diye sordu kuşkuyla. 'Artık bitti mi?' Ona benden başka kimsenin yanıt vermeyeceğini biliyordum. 'Seni bağışladım.' […] Elimle avucunu açtım, kahverengi taşlı gümüş yüzüğü parmağına taktım. 'Senin olanı sana getirdim, düğüm çözüldü, bütün bağlarından kurtuldun, artık semaya çıkabilirsin'*" (Bab-ı Esrar, s.382-383).

Romanda görülen tekinsiz bütün rüyaların, görülen bu son rüyayla son bulması sebebiyle Karen'e rüyalarla verilmek istenen mesajın, baba-kız arasında kopan ilişkiyi yeniden kurmak ve her iki tarafı huzura kavuşturmak olduğu anlaşılmış olur. Karen'in Türkiye'ye gelmesinden sonra başlayan rüyalar zinciri, kolektif bilinçdışının imgelerinden yararlanarak Karen'deki özel bir yönün uyanmasını sağlar. İslam kültüründen, Mevlevilikten beslenen Şems, Mevlana gibi arketipler, baba Poyraz Efendi ve Şah Nesim'in şahsında birleşerek onların arkaik temsilcileri biçiminde rüyalarda yer almışlardır. Bu yüzden Hz. Şems arketipi Şah Nesim'e, Hz. Mevlana da baba Poyraz Efendi'ye karşılık gelerek gösteren-gösterilen zincirini

oluştururlar. Hem Şems-Mevlana hem de Poyraz-Şah Nesim ikililerindeki görünüşte erkek-erkek temelli sevgiyi anlayamayan Karen ise gördüğü rüyalar, Konya'da tanıştığı Mevlevilerle, anlamlandıramadığı şeylerin idrakine varır. Şems'in verdiği, bazı zamanlarda kanayarak tekinsizliğe yol açan yüzük ise hem bir gösteren hem de 'babanın vicdan azabıyla kanayan yüreği'nin metaforu olarak romanın mistik atmosferine katkıda bulunur.

Kolektif bilinçdışından beslenen rüyaların kişi üzerindeki kuvvetli dönüştürücü etkisi son rüyaya kadar açıkça Karen'de görülmez. Karen'in temsil ettiği materyalist Batı kültürünün izlerini taşıyan bu yaklaşımın, aynı zamanda babası tarafından terk edilmiş bir evladın öfkesinden kaynaklanan bir davranış biçimi olduğu hesaba katılmalıdır. Baskılamanın etkisiyle babası ve onun değer verdiği hemen her şeyi bastıran Karen, bilinçdışı olarak arzuladığı babasına rüyalarında adım adım yaklaşır. Üstelik Freud'un bastırılan her şeyin mutlaka daha etkili şekilde geri döneceğine ilişkin varsayımı da metin içindeki yoğun rüyalarla ispatlanmış durumdadır. Babasıyla olan sorunlu ilişkisi üzerine düşünmekten sürekli kaçınan Karen, Türkiye'ye geldikten sonra yoğun biçimde babası hakkında düşünmek zorunda bırakılıp mecburi bir çözüme doğru adım adım götürülmüştür. Her rüyanın bir isteğin gerçekleştirimi için görüldüğü şeklindeki Freudcu düsturu haklı çıkaran bu rüyalar, simgesel bir dille bilinçdışı arzuya ulaşılmasını sağlarken, Karen'in *kendiliğindeki* kırılmayı tamir etmeye de vesile olur.

2.2.2. Tekinsiz Rüyalar

Rüya kuramı için önem teşkil eden unsurlardan biri Freud'un ayrıntılı olarak üzerinde durduğu *tekinsiz* kavramıdır. Freud *tekinsiz*i; anlam verilemeyen, gerçekliğe bir gedik açarak gerçeküstü ya da güvenilmezin gerçekle burun buruna gelmesine neden olan bir şeyin ya da kimsenin, o topluluk üzerinde meydana getirdiği huzursuzluk, korku ve çekinme hâli için kullanır. Özellikle sanat ve edebiyatta yoğun şekilde yansıma alanı bulan *tekinsiz*in meydana gelmiş olmasından çok onu ortaya çıkaran sebepler psikanalizin ilgi alanına girer. Freud'un 'Tekinsiz' makalesinde detaylandırarak anlattığı bu sebepler kısaca, gizil iğdiş edilme/kastrasyon korkusu, çift

teması, metin içindeki zorlamalı tekrarlar ve bastırılmış olanın geri döneceğine ilişkin kesin inanç şeklinde sıralanabilir.[595]

Rüyanın kurmaca içinde tekinsiz bir alt anlatı olarak yer aldığı romanlardan biri Suat Derviş'in 1923'de kitap olarak yayımlanan *Ne Bir Ses… Ne Bir Nefes…*[596] isimli eseridir. *Ne Bir Ses… Ne Bir Nefes…*, korku edebiyatının bizdeki ilk örneği sayılmakla birlikte, rüya malzemesini de farklı bir biçimde değerlendiren bir eserdir. Roman başkahraman Zeliha'nın ağzından şimdiki zaman kipiyle anlatılır.

Rüya, *Ne Bir Ses… Ne Bir Nefes…*'te olayların gidişatını etkileyecek kadar önemli bir alt anlatı olarak yer alır. Osman'ın kurmacaya yön veren rüyası şu şekildedir:

"*Karanlık bir oda görüyordum. Bu odada bir adam yatağında uzanmış, yatıyordu. Bu adam kimdi? Bilmiyorum. Belki de bendim. Sonra bir başka adam, işte, o esmer genç ve güzel adam kapıdan giriyordu. Yatakta yatan adam uyanmıyor, kımıldanamıyordu. […] Meçhul bir mevcudiyete soruyordum:*

— *Bu uyuyan adamın odasına giren yabancı ne istiyor?*

Nereden geldiğini bilmediğim bir ses, boğuk bir ses bana cevap veriyordu.

— *Onu öldürmek istiyor.*

— *Neden?*

— *Neden mi?*

---

[595] *Tekinsizl*e ilgili detaylı bilgi için bk. S. Freud, "Tekinsiz", *içinde Sanat ve Edebiyat,* ss.321-361.

[596] Genç ve güzel bir kadın olan Zeliha, babasının vefatından sonra onun arkadaşı Osman'la evlenir. Aradaki yaş farkının fazla olduğu bu evlilikte Osman, karısına tutkuyla bağlı bir erkektir. Daha önce başından mutsuz bir evlilik geçen Osman'ın, bu evlilikten yüzünü hiç görmediği Kemal isminde bir oğlu vardır. Yakışıklı bir delikanlı olarak bahsedilen Kemal, annesinin vefatından sonra babasıyla yaşamak üzere konağa gelir. Ancak onun gelişi Osman'ı kuşkucu, soğuk ve ketum birine dönüştürür. Zeliha evde her an gerilim dolu bir havaya neden olan bu değişimden oldukça huzursuzdur. Bir gün kocasının çalışma odasında duran günlüğünü okumaya karar verir. Osman ilk evliliğinden bu yana her şeyi kaydettiği bu günlükte bir gün gördüğü rüyaya da yer verir. Rüyada kendisini hançerlenerek öldürülmüş olarak bir tabutun içinde görmüş; boynunda mücevher olan kızıl saçlı çok güzel bir kadını kıskandığını, bu kadına aşkla bakan genç yakışıklı bir delikanlı olduğunu görmüştür. Gördüğü bu sahneden sonra birinin tabutta kendisine katilini gösterdiğini fark eder. Katili, kızıl saçlı kadına aşkla bakan delikanlıdır. Osman kendisini dehşete düşüren bu rüyadan sonra oğlunun eve gelişiyle ikinci bir dehşet daha yaşar. Rüyada kendisine katili olarak gösterilen kişi, oğlu Kemal'dir. Bundan sonra Osman sürekli Zeliha ve Kemal arasında olası bir yakınlaşmanın tedirginliğini yaşar. Kendisini yüzyıllar önce yaşamış biri olarak duyumsayan Osman için kaçınılmaz olan oğlu tarafından öldürülmektir. Ancak o, bu sefer geçmişte olanın tersine, ölen değil öldüren taraf olmak için planlar yapar. Zeliha günlüğü okuduğunda dehşete kapılır. Osman'ın anlattıklarının hasta bir adamın sayıklaması olduğunu düşünmekle birlikte o da Kemal'den şüphelidir. Nitekim çok geçmeden Kemal kendisine aşkını ilan eder. O da babasının günlüğünü okuyarak şaşırır. Herkesin her şeyi bilip söyleyemediği bu evde büyük bir gerilim ve korku dolu bir bekleyiş vardır. Çok geçmeden Osman bir gece Kemal'i öldürür.

— Çünkü ikisi de aynı kadını seviyorlar.

Birden karanlıkların içinde bir hançerin parladığını gördüm. Siyahlı adam eğiliyor ve hançerin ucunu uyuyan adamın boğazına bastırıyordu…

Ben, 'İmdat!' diye bağırmak istedim. Fakat sesim çıkmıyordu. Boğazım paralanıyor, acıyordu. […] Şimdi önde çiçekli ve örtülü bir tabut vardı. Ve maddiyatı olmayan mevcudiyetim ipek perdeli bir kapıdan girdi. Bu odada on altıncı asrın ortalarında yaşayan kadınlar gibi giyinmiş, […] Venediklilerin ışıklı ve kırmızı saçlarına malik, süslü ve ağır elbiseli bir kadın vardı. […]

— Bu kadın kimdir, diye sordum. O meçhul ses bana:

— Zevcen, diye cevap verdi, zevcen, seni aldatan zevcen.

— Ya o tabuttaki ölü kimdir, diye sordum. Birçok ses birden:

— Sensin, dediler. Dehşet içindeydim. […]

Kalabalığın arasında o adam, o uyuyan adam, beni öldüren, o uzun boylu, çevik, esmer ve güzel adam da vardı. Kulağımın dibinde bir ses, boğuk, gayr-i tabii bir ses:

— Katilin, bak, katilin, diyordu, onu gör! Onu iyi tanı!"[597]

Osman'ın kötü bir rüya olarak nitelendirip unutmaya çalıştığı rüyası, kendisini unutmanın mümkün olamayacağı bir şekle girer. Rüyada görülen bazı imgeler Osman'ın hayatında yüzleşmek zorunda kaldığı gerçeklere dönüşür. Rüya-gerçeklik arasındaki birebir örtüşme Kemal'in Zeliha'ya ilanıaşk etmesiyle doruk noktasına çıkar. Osman'ın günlüğünü Zeliha ve Kemal'in de okumasıyla rüyanın neden olduğu tekinsizlik bütün eve yayılır. Zaman geçtikçe rüyadaki her bir unsurun gerçekleşmesi, geride kalanların da gerçekleşeceği algısını yaratır. Rüyada Osman'ın boğazına dayanan hançer, gerçekte Kemal tarafından babasına hediye edilerek rüya-gerçeklik arasındaki sınırların geçirgenliğine örnek teşkil eder. Osman bunu bir gece vakti boğuşmaları sırasında Kemal'i öldürmek için kullanarak rüyanın son ayrıntısının da gerçekleşmesine katkıda bulunur.

Ne Bir Ses… Ne Bir Nefes… içinde alt anlatı olarak yer alan rüya roman boyunca devam eden gerilimin tek nedenidir. Yazar, bu rüyayla romanda öyle tekinsiz

[597] Suat Derviş, "Ne Bir Ses… Ne Bir Nefes…", *içinde Kara Kitap* (Haz. Serdar Soydan), İstanbul 2014, s.46-48. Romandan yapılacak alıntılarda bundan sonra eserin bu baskısındaki sayfa numaraları dikkate alınacaktır.

bir atmosfer meydana getirmiştir ki üç kişinin dışında kimsenin dâhil olmadığı, konuşmalardan çok düşünmelerin, sessizliğin hâkim olduğu roman adım adım yükselen gerilimin korkuya dönüştüğü gotik bir romana dönüşür. Bu sebeple rüya, sınırları belli çerçeve bir anlatı olmaktan çıkarak gerçekliği yutan bir karadelik gibi her şeyi rüyalaştırmaya, rüyayı gerçekleştirmeye çalışan girift bir kötülük unsuru olur.

Ne Bir Ses… Ne Bir Nefes… rüya-gerçeklik algısını tamamıyla bozan bir eserdir. Eser rüya ve gerçeğin sınırlarını ortadan kaldırarak anlatıyı Freud'un tekinsiz kavramına yaklaştırır ki bu hâliyle romanda her şey tekinsizdir. Rüyanın rahatsız edici içeriğinin birden fazla kere tekrar edilmesi demek olan yineleme zorlanımı, tekinsizi ortaya çıkarır. Metni tekinsiz bir havaya büründüren bu zorlayıcı tekrarlar, şeytani bir gücün yönettiği bir mantık tarafından idare edilir. Eserin rüya metninde de Osman'a öldüğünü, kimin tarafından öldürüldüğünü, öldürülme sebebini açıklayan bilinmeyen kişi/kişiler tekinsiz havanın rüyadaki mimarlarıdır. Rüyada olanın gerçekte sırasıyla aynen olması da yineleme zorlanımı kapsamında ele alınabilir. Bu doğrultuda Osman-Zeliha-Kemal üçlüsü gerçekleşmesine engel olamadıkları bir rüyayı tekrar yaşamak zorunda bırakıldıkları için travmatik bir rüya içinde yaşıyor gibidirler.

Roman içinde kullanılan anlatı tekniği de rüya etkisinin satırlara taşınmasını kolaylaştıran yapıdadır. Psiko-anlatı tekniğinin kullanıldığı romanda, cümlelerin çoğu şimdiki zaman kipiyle çekimlenmiş, görülen geçmiş zaman kipinden büyük oranda uzak durulmuştur. Cümle kuruluşlarındaki bu yapısal tercih, metni kesinlikten uzak müphem bir ortama sürükler. Eylemin bitmemişliğini gösteren şimdiki zaman kullanımları kesinlikten uzak rüya anlatımlarında tercih edildiğinden, rüya etkisinin satırlara taşınmasını sağlar:

"*Dışarıdan giren soğuk hava mumu söndürecek kadar titretiyor.*

—Osman üşüyorum, diye mırıldanıyorum. Ve ancak şimdi soğuğun vücudumu, kollarımı, hele döşemelerin üzerine basan çıplak ayaklarımı dondurduğunu hissediyorum. Osman şamdanı alıyor ve ben iki kolumu göğsüme kavuşturarak kapıdan çekiliyorum. Arkamdan kapının kapandığını, anahtarın çevrildiğini işitiyorum" (N.B.S.N.B.N., s.86).

Rüyadan gerçeğe taşan tekinsizlik, romandaki tasvirlerde de kendisini gösterir. Romandaki sahnelere daima sessizlik hâkimdir. Konuşmalar olsa da üçlü

arasındaki hiçbir konuşma neşeli ve saatlerce sürmez. Tüm konuşmalar roman karakterlerinin iç monologları yüzünden kesikli cümlelerden oluşur ya da konuşmalar yarıda kesilir. Zeliha ve Osman sık sık kapılarının önünde kendilerini birinin gözetlediğini hissederler ya da ayak sesi duyarlar. Rüyalardaki kişilerin büyülenmişçesine tek bir hedef etrafında kilitlendiği bu durum Kemal ve Osman karakterlerinde açıkça görülür. Baba-oğul tüm hayatlarını ikisinden birinin kesinlikle öleceği bilgisi etrafında şekillendirirler. Kemal kendisine rüyada verilmiş, babasının karısına âşık olan genç rolünü de aynı büyülenmişlikle gerçeğe taşır. Hayatının tek amacı Zeliha'ymış gibi ona "*cinnetle bak[ar]*" (N.B.S.N.B.N., s.76). Metnin tekinsizliğini arttıran diğer unsur da Zeliha karakteriyle romana eklenmiş piyano sahnesidir. Numaralarla ayrılmış romanın 54. Bölümünde, Schubert'in bestelediği Goethe'nin *Peri Padişahı (Der Erlkönig)* şiirine yer verilir. Roman içinde çerçeve anlatı şeklinde okura sunulan şiir metin içinde yalnızca Almanca olarak verilir. Bu hâliyle Türkçe metindeki yabancı bir dile ait anlatı da metin için tekinsiz bir nitelik taşır. Almanca dizeler, Osman'ın rüyası ve rüyanın gerçeğe benzemekteki ısrarının ardındaki sebebin anlaşılamamasıyla benzerlik ilişkisi içindedir. Yalnız Zeliha'nın her dizenin arkasından getirdiği yorumla içeriği tahmin edilebilen şiirdeki korku ve tedirginlik yüklü dizeler, Zeliha'nın hissettikleriyle paralellik oluşturur. Şiir, ölmek üzere olan bir çocuğun, babası tarafından at üstünde ormandan geçirilerek götürülmesini konu edinir. Ancak ölümle pençeleşen çocuk için ağaçlar ve orman göründüğünden daha başka ve ürkütücü anlamlara sahiptir. Zeliha'nın hem piyanoda çaldığı hem söylediği bu şiir çocuğun korkularıyla kendisininkileri birleştirdiği bir özdeşleşmenin tezahürüdür:

"'*Sei ruhig, bleibe ruhig mein kind*

In duren blättern säuselt der wind. '[598]

diyor. Ve gözlerim Osman'dan aynı şefkati, aynı teselliyi bekliyor. Fakat beyhude! Göğsümde, şu küçük hasta çocuğun kalbi atıyor, damarlarımda onun hasta ve evhamlı kanı var. Hastayım, bu geceye ölüm halindeki yavrucuğun babasının

[598] 'Sessiz ol yavrucuğum, sâkin ol zarar vermez./Rüzgârın yapraklarda hışıltısı o ses". Bk. Goethe, *Seçme Şiirler* (Çev. Selahattin Batu), İkinci Basılış, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1963.

kolları arasında korkuyla geçirdiği bu cinli, gölgeli, esrarlı, müthiş geceye benziyor" (N.B.S.N.B.N., s.90).

Söz konusu rüyadan gerçekliğe taşınan Zeliha'nın kızıl saçları, hançer, Kemal'in babasının genç karısına olan aşkı, ölme-öldürülme tehditi gibi tekinsiz öğeler, metnin tamamını romanın başında ifade edilen rüyaya dönüştüren unsurlardır. Ancak tüm metni tekinsizleştiren bu rüyanın esas nedeni Osman'ın oğlu yaşında –belki daha da küçük- bir kadınla yaptığı evlilikte aranmalıdır. Bu evlilik onun ilk evliliğini ve bu evlilikten dünyaya gelmiş –yüzünü hiç görmediği- oğlunu da bilinç düzeyine yeniden taşımış, bir anlamda bastırılanın geri dönmesini mümkün kılmıştır. Bu bilinçdışı kavrayış sonucu roman evliliğin ilk anlarından beri tekinsizliğe mahkum edilmiştir. Nitekim eserin sonundaki gerilim de ancak Osman-Kemal çatışmasının yaşanmasından sonra ortadan kalkarak tekinsizliğe asıl sebep olan şeyin genç kadın-yaşlı adam evliliğinin gizil cezalandırılması ve baba-oğul çatışması olduğunun anlaşılmasını sağlar.

Roman, rüyanın tüm yapısal unsurlarını kullanmasının yanında metafor kullanımlarıyla da rüyaya yaklaşır. Eserde görülen her imgenin rüyaya paralel olması sebebiyle imgeler metaforik anlamlar edinmiştir. Roman içinde söylenen her söz, her bakış yüzey anlamı dışında bir derin anlama sahiptir. Yazar tarafından diyaloglardaki üç noktalarla ifade edilen kesintili cümleler, üç noktanın da metinde metaforik bir kullanımı olduğuna işaret ederek okuru bunun ardındaki manayı duyumsaması için yönlendirir.

Suat Derviş'in tekinsizi başarıyla kullandığı bir diğer romanı, 1920'de yayımlanan *Kara Kitap*[599]'tır. Korku ve gerilimin tüm anlatıyı sardığı bir roman olan *Kara Kitap*, anlatının tamamına rüya havasının sindirildiği bir teknikle kurgulanmıştır.

[599] On sekiz yaşında güzel fakat çok hasta bir genç kız olan Şadan, babası öldükten sonra ağabeyi Necdet ve annesiyle birlikte dayısının yanında kalır. Ancak dayısının evi Şadan için hastalığının ve evhamın arttığı bir yere dönüşür. Bu ev dayısının karısının, büyük oğlunun, büyükbabasının öldüğü bir evdir. Dayısının küçük oğlu Hasan ise kızıl saçlı, yeşil gözlü, cüce ve kambur bir vücuda sahip, oldukça kıskanç biridir. Şadan'ın hastalığının ilerlemesine neden olacak kadar marazi şiirler yazarak ona okutan Hasan'ın Şadan'a yönelik histerik bir tutkunluğu vardır. Bu yüzden eğer Şadan birgün evden ayrılacaksa bunun ancak ölüm sebebiyle olmasını ister. Hasan bir süre sonra hastalığı iyice ilerleyen Şadan'a ilanıaşk eder, ancak kendine yönelik nefreti sebebiyle evden kaçar. Bütün ev halkının karlar arasında Hasan'ı aradığı ormanda, Hasan'ın ölüsü bulunur. Şadan'ın hastalığı da yaşadıklarından dolayı gittikçe artar. Ölmek üzere olan Şadan'ın tek isteği bu evden ölüm için bile olsa çıkmak olurken bu isteği bile gerçekleşmez. Önce Hasan'ın yıllar önce ölen ağabeyini, sonra da Hasan'ı gören Şadan, onun kendisini boğduğunu görür. Bu şekilde annesi ve kardeşinin hıçkırıkları arasında Şadan da ölür.

Tüm anlatılanların okurda tekinsiz rüya etkisi bıraktığı romanda Şadan, ormanda karlar altında Hasan'ın cesedinin bulunmasının ardından hastalanır. Ölmek üzere olan Şadan'ın annesine sayıklayarak anlattıkları, rüya-halüsinasyon arası bir deneyimin izleridir:

"*Ellerimle annemi araştırıyorum.*

—Anne, gel yanıma… gel, beni dinle. O gün Boncuk, Hasan'ın ölüsünün üstünden atladı, ben size söylemedim. Evet, Hasan hortladı. Korkuyorum. Gözleri yanıyordu. Anne, anneciğim, gözlerinde ateşler vardı. Göğsünün sol tarafı boştu. Bana eğildi, korkunç bir sesle, "Kalbim sende kaldı, kalbimi ver," dedi. Sonra eğildi. Ta alnımdan buz gibi dudaklarıyla öpecekti. Fakat bir feryat kopardım. Sen yanımdaki koltukta uyandın. O da kaçtı. Çünkü ölüler yalnız son saatlerine yaklaşmış insanlara görünür. Anne, yak, yak lambaları".[600]

Hasan'ın ölü bedeninin bulunmasının hemen ardından görülen bu tekinsiz rüya, batıl inançlardan destek alarak romandaki korku öğesini oluşturur. Rüyada ölünün üstünden atlayan kedi, ölü bedenin intikam için yeniden dirilmesine yol açmıştır –ya da Şadan böyle düşünür-. Evde varlığıyla korku öğesini destekleyen bu kedi siyah renklidir. Halk inancında siyah kedilerin şeytanlarla bağlantılı sayılmalarından dolayı uğursuz ve kötücül varlıklar olarak algılanmaları metne de bu sayede yansıtılmıştır. Hasan'ın rüyada sarf ettiği sözler de ölmeden önce Şadan'la arasında geçen konuşmaya dayanır. Ölmeden az evvel Şadan'a aşkını itiraf eden Hasan, ondan karşılık bulamayacağından emin olarak evden kaçıp ölüme gitmiştir. Şadan metin içinde sevmeye ve sevilmeye ihtiyaç duyduğunu daha önce dile getirdiği için (K.K., s.114) Hasan'ın ilanıaşkı, Freud'un sözünü ettiği rüyanın bir istek tatmini için görüldüğü düşüncesi bu tekinsiz rüya için de geçerli olabilir. Hasan son itiraftan önce de birçok kez sayıklamalar hâlinde Şadan'a olan duygularını açıklamıştır. Ancak her biri ürkütücü nitelikler barındıran bu itiraflar, Şadan'daki ölüm korkusunu arttırmaktan öteye geçemez:

[600] Suat Derviş, "Kara Kitap" içinde *Kara Kitap* (Haz. Serdar Soydan), İthaki Yay., İstanbul 2014, s.122. Romandan yapılacak alıntılarda bundan sonra eserin bu baskısındaki sayfa numaraları dikkate alınacaktır.

"*— Senin buradan ayrılman zevk ve eğlence için olacaksa, ben onun ölüm için olmasını tercih ediyorum.*

Ellerimi acıtacak kadar sıkıyor.

— Ne iyi bir fikir, diyor, evet, sen ölsen ne kadar mesut olacağım, ne kadar rahat edeceğim. Mesela, şimdi yanımızda kimse yokken birden ölsen, senin cesedini kollarımın üstüne alsam, buradan kaçsam, karanlık bir ormana, kimsenin bilmediği bir yere götürsem; orada toprakları tırnaklarımla atarak senin mezarını açsam, seni kendi ellerimle gömsem… Evet, sen artık hissetmesen, sen artık mevcut olmasan, senden kalan bir yığın parça benim olsa, bana ait olsa; senin mezarını yalnız ben ziyarete gelsem; her gün, her gece o mezara yüzümü, gözümü sürsem; o mezar benim mabedim, içindeki senden kalan çürük kemikler benim mabutlarım, küçücük, korkunç, fakat bana ait, sade benim Allahlarım olsalar; sen artık güzel olmasan… işte, ben o zaman mesut olacağım" (Kara Kitap, s.111).

Hasan'ın Şadan'a yönelik saplantılı sevgisi, Şadan'ın bilinçdışısında son itirafla birleştiği için incelemenin başında zikredilen rüyada olduğu gibi Hasan'ın ölse de yine dirileceği ve Şadan'ı öldüreceği şeklinde bir korkunun açığa çıkmasına neden olmuştur. Şadan'ın başkası tarafından sevilme ihtiyacı tatmin olmuşsa da Hasan'ın çirkin bir cüce olması gerçeği bu sevgide tekinsiz öğelerin daha çok kendini hissettirmesine neden olur.

Şadan'ın rüyası, eserin geneline yayılmış tekinsizliğin küçük bir örneğidir. Romanın zaman dilimi bile kötü rüya izlenimini destekleyecek şekilde soğuk ve ıslak mevsimler olan sonbahar ve nihayet kış mevsimini kapsar. Şadan'ın dayısıyla beraber yaşamak zorunda olduğu ev ise içinde pek çok ölüm hadisesinin yaşandığı bir yerdir. Ölenlerden biri olan Hasan'ın ağabeyi sağlıklı görünümü ve güzelliğine rağmen ölmüş, geride çirkin, kambur ve cüce küçük kardeş Hasan kalmıştır. Ölüm evde o kadar alışılmış bir durumdur ki onun da diğerleriyle birlikte bir roman karakteri olduğunu varsaymak yanlış olmaz. Roman karakterlerinin tamamını ele geçirmiş olmasıyla birlikte özellikle, iyileşmesinin söz konusu olmadığı bir hastalıkla boğuşan Şadan üzerinde etkili olan ölüm fikri, bu sebeple romanın en kuvvetli tekinsizlik unsurudur. Şadan resmini gördüğü bu büyük ağabeyin gençliği ve güzelliğini seyrederken ölümün gölgesi düşüncelerinin üzerine vurur:

"*Fakat himayesine sığınarak hayat ve sıhhat bulacağımı zannettiğim bu vücut bile işte mahvolmuş, ölmüş. Ölüm denilen o kuvvetli, melun muamma onu güzelliğinden gençliğinden, kuvvetinden çalmış ve götürmüş. Nereye? Titriyorum. Bu sır ne kuvvetli!*" (Kara Kitap, s.114).

Evin toz ve küf kokan kütüphanesinde de ölüm yaşanmış, büyükbaba burada çalışırken aniden ölüvermiştir. Güzelliğiyle Hasan'da kıskançlık uyandıran annesinin nasıl öldüğü söylenmemişse de onun da bu evde gerçekleştiği ima edilir. Evden son olarak Hasan'ın ölüsü çıkar. "*Küçük siyah vücudu, karanlıkta parlayan yeşil gözleriyle*" (K.K., s.109) evde gezinen bir kedi vardır. Odalarda daima loş ışıkla oturulur. *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*'te görülen şimdiki zaman kullanımı bu anlatıda da rüya etkisini arttıran en önemli yapısal unsurdur. Daima hasta genç kız Şadan'ın zihninden psiko-anlatı tekniğiyle anlatılan hikâyenin bazı parçaları, daima kullanılan şimdiki zaman kipi dolayısıyla rüya-gerçek arasındaki ayrım çizgisini silikleştirir:

"*Annemin, dayımın, Necdet'in, Nuri Ağa ve bağcıların teşkil ettiği kafilenin en önünde, kendimden şimdiye kadar ummadığım bir kuvvetle koşuyorum. Beni takip edenlerin renkleri soluk, gözleri evhamlı. Bahçenin kapısından kırlara fırlıyoruz*" (Kara Kitap, s.120).

Metnin genelinde görülen rüya-gerçeklik arasındaki geçirgenlik son olarak Şadan'ın ölüm sahnesiyle doruk noktasına ulaşmıştır. Hasan'ın gelip boğazını sıktığını gören Şadan'ın bu esnada ölüm deneyimi esnasında mı rüyada mı bunları gördüğü tam olarak bilinemez. Hastalık üzerinden, ölüme giden sürecin tekinsizliğini anlatının tamamına sindiren roman; hortlak, cüce, kara kedi, orman, karanlık ve daima kapalı hava, sonbahar-kış mevsimlerinin soğukluk ve yalnızlığıyla çevrelenmiş, zikredilen tüm unsurlar ölümün ve tekinsizliğin gösterenleri olarak metnin gerçeklikten uzak rüyaya yakın tarafını kuvvetlendirmiştir. Tekinsizliğin bu romandaki nedeni üzerine odaklanıldığında çıkan sonuç, Şadan'ın buruk bir sevinçle övündüğü gençlik ve güzelliğinin ölüm sebebiyle bir anlamda iğdiş edileceği/elinden alınacağı bilgisidir.

Bilge Karasu'nun 1990'da yayımladığı *Kılavuz,*[601] düş ile gerçekliğin iç içe geçtiği, buna ek olarak tekinsiz özellikleriyle dikkat çeken bir romandır. Romanın tüm

[601] Turunçlu'ya yakın bir yerde deniz tatili yapmakta olan yazar-anlatıcı Uğur, fazlasıyla etkisi altında kaldığı üç rüyanın ve tatilin verdiği sıkıntıyla kendisine iş aramaya başlar. Aslında dayısının büyük

kurgusu anlatıcı-yazar Uğur'un gördüğü üç rüya etrafında oluşturulmuştur. Birbirlerine esasta benzer olan bu rüyaların metin içinde son görülen rüyadan ilkine göre bir ters sıralamayla okura sunulması söz konusudur. Romanın anlatıcısı Uğur'un aklında en çok kalan rüyayla başladığı bu şekildeki anlatım biçimi, eseri anı ve günlük gibi türlere de yaklaştırmaktadır. Üçüncü rüya ölüm teması etrafında şekillenir ve bu rüyanın anlatıcıya; "*ölmeniz gerek. […] Acı çekmeyeceksiniz. Olsa olsa hafif bir uyuşukluk, hafif bir buruntu. Bekletmeyin bizi*"[602] diyen bir kadının varlığı sebebiyle tekinsiz, endişe verici bir tarafı da vardır. Yine bu rüyada birileri Uğur'a, "*[ö]ldürenler ölmeli, değil ama?*" (K., s.10) diye arada bir seslenmektedir. Uğur ikinci rüyayı patronu Yılmaz Bey'le tanıştıktan sonra anımsar. Bu rüyanın temel konusu da ölümdür:

"*Yedi sekiz ölü yatıyordu büyük bir odada, bir yükseltinin üzerinde, yan yana: […] bellerinden omuzlarına, çaprazlama, kanlı bir iz, kanlı bir yara açılıyordu […] bir adam beliriverdi yanımda, 'Gördün ya, hepsini de sen öldürmüş oldun,' diyen… Şimdi ama, kesinlikle patronun yüzüydü bu adamın yüzü*" (Kılavuz, s.19).

Uğur'un ilk rüyası ise yeni işindeki ilk gecesinde Yılmaz Bey'in izlemesi için ona bıraktığı kaseti izlemeye başlamasıyla hatırlanır, çünkü kaset Uğur'un rüyasının büyük kısmını içermektedir. Uğur izlediği bu filmde yüzünü yandan gördüğü birinin annesiyle birlikte endişe içinde bir odaya kendilerini kilitlediklerini görür. Filmin bu kısmına gelindiğinde Uğur, korku içinde izlemeye son verir çünkü buraya kadarki

---

kırtasiye mağazasında çalışmaktaysa da bulacağı bu işle biraz daha özgürleşeceğini düşünmektedir. İlanlara göz gezdirirken yaşlı bir adama refakatçi arandığını görüp verilen numarayı arar. Birkaç saat sonra yapılan iş görüşmesiyle, ilan sahibi Yılmaz Bey'in amcasına, onun evinde on yedi günlüğüne refakatçilik yapmayı kabul eder. Uğur, bu işi kabul eder etmez Yılmaz Bey'in zaman zaman şoförlüğünü yaptığı İhsan'la tanışıp arkadaş olur. Uğur'un gördüğü rüyalarla Yılmaz Bey ve içinde bulunduğu durum arasında pek çok ortak nokta bulunmaktadır. Bunun verdiği tekinsizlik İhsan'ı da amca Mümtaz ve Yılmaz Bey'leri araştırmaya sevk eder. Uğur ise on üç gün geçirdiği bu yeni ortamda, o güne kadar yaşadıklarını öykü şeklinde kaleme almıştır. Sonunda verilen süre dolmuş, Yılmaz Bey evine dönmüştür. Ancak Yılmaz Bey İhsan ve Uğur'un sorgulayıcı tavırlarından rahatsız olur. Çok geçmeden Mümtaz, İhsan ve Uğur Ankara'ya gitmek üzere yola çıkarlar. Yılmaz Bey ise onları bizzat uğurlamak yerine telefon eder ve onlar için paketlenmiş üç hediyeyi almalarını ister. İhsan'ın paketinde, Yılmaz Bey'in bahçesinde ortaya çıkmış, Uğur'un 'acı' diye okuduğu muhtemelen Latince harflerin kazındığı bir taş vardır. Ancak bu taş trafikte yapılan sert bir manevra sonucu kırılır, çok geçmeden İhsan'ın kontrolündeki araç büyük bir kazaya karışır. Romanın sonunda Uğur, kime gönderildiğinin bilinmediği mektuplar kaleme alır, bu mektuplarda ağır yaralı İhsan'a baktığından, sonrasında onun evine taşınacağından bahseder.

[602] Bilge Karasu, *Kılavuz*, 5. Basım, Metis Yay., İstanbul 2006, s.9-10. Romandan yapılacak alıntılarda bundan sonra eserin bu baskısındaki sayfa numaraları dikkate alınacaktır.

kısım, onun ilk rüyasıyla aynıdır. Buraya kadar artarak devam eden tekinsiz duygu, kasedin devamının Uğur'un bu rüyadan uyandığı ilk saniyelerle aynı olmasından dolayı doruk noktasına ulaşır:

"*Yandan görüyorum adamın yüzünü. Bu yüzün benim yüzüm olduğunu düşünmekle kalıyorum. […] 'Olamaz', diyor. 'Ben öyle bir şey yapmadım ki!... Yaptım mı yoksa?...' Yatanın yüzünde yılgı okuyorum. 'Ama hiç hatırlamıyorum ki!...' Duruyor biraz. 'Ben kimseyi öldürmedim.' Sahne gene kararıyor"* (K., s.34).

Sık sık durdurulan filmin devamında da ekrana İhsan gelir. Yılmaz Beyle gittikleri ağaçlıklı bir yerde, başı kanlar içinde yüzü gözü seçilmez birinin yattığı görülür. İlerleyen kısımlarda sahneye çıkan Yılmaz Bey tüm ölümlerin, anlatıcının kafasından bir anlık geçen düşlemler, fanteziler olduğunu, bu yüzden de suçluluk duyduğunu söyler. Son sahnede Yılmaz Bey'in yerini Uğur'un yıllar önce ölmüş olan arkadaşı Bülent alıp kendi ölümünden dolaylı olarak Uğur'u suçlar. Rüya ve gerçekliğin çakışmasının ortaya çıkardığı tekinsizlik, anlatıcının psikolojisinin fazlasıyla bozulmasına yol açsa da amca Mümtaz Bey'in anlatıya dâhil olmasıyla, endişe verici hava kısmen dağılmış olur. Rüyalarıyla yaşadıklarının benzeşmesi garipliğini, öykü şeklinde yazıya geçirip okuması için Mümtaz Bey'e bile verir. Tüm kesişmeleri özellikle kaset-rüya ilişkisini, Uğur'un rüyasının devam etmesi ve onun bu kısmı hatırlamaması olarak yorumlayan Mümtaz Bey, getirdiği akılcı açıklamalarla tekinsizliği dağıtır. Ancak devreye giren İhsan, İhsan'ın Yılmaz ve Mümtaz ile ilgili tespit ve gözlemleri rüyaların işaret ettiği ölümü yeniden anlatıya sokar. Mümtaz Bey'le tanışmadan önce onu gizlice gözlemlemiş olan İhsan, onun 4 gün içinde konuştuğu üç kişinin bu sohbetten sonra öldüğünü öğrenir. Üstelik ölümlerden birisi, şehre ilk defa gelmiş olan İtalyan turistin Yılmaz Bey'in bahçesindeki kuyuya düşmesiyle gerçekleşmiştir.

Rüyaların neden olduğu tekinsizlik metin içindeki başka unsurlarla da desteklenir. Yılmaz Bey'in on yedi günlük seyahatinden dönüşünde, Uğur'a getirdiği Goya'nın büyük boy baskısı, tekinsizliğin laytmotif olarak tekrar edilmesine yol açar. Resmin metne getirdiği tekinsizlik resimdeki yarasa, baykuş, kedi gibi figürlerden ve bu figürlerin hepsinin resimdeki uyuyan adamı korkutup uyandıracak şekilde çevrelemelerinden kaynaklanır. Tüm bu hayvanlar resmin verilmesinden sonra

anlatıda az ya da çok yer almaya başlayarak okuru resimdeki anlama yönlendirirler. Resmin anlamı ise, ressamın alt kısma eklediği;"*'[u]sun uykuya dalması…' diyordu resmin altında Goya,'…canavarlar üretir'" (K., s.79)* cümlesinde saklıdır. Cümle yalnız resmi açıklamakla kalmaz, aynı zamanda resimle birlikte anlatının tamamının metaforu olarak iş görür. Romanın Uğur'un zihninden dökülerek kağıda geçirildiği bilgisi hatırlandığında bu gösterge durumundaki açıklama farklı bir anlam kazanarak tekinsiz bulunan her şeyin 'aklı uykuya dalmış/bilincin kontrolünü yitirmiş' Uğur'un bilinçdışısından kaynaklandığı düşüncesi de altmetinde sezdirilir. Bu bakış açısı ise Uğur'u hem etken hem edilgen duruma getirdiği için metni postmodernist eserler arasına yerleştirir.

Hiçbir kadın karakterin yer almadığı eserde yazar-anlatıcı Uğur, roman boyunca kendi kararlarını almaktan uzak davranışlar sergiler. İhsan'ı tanıdıktan sonra onun dediklerini yapan Uğur, Yılmaz Bey'in söylediklerini de koşulsuz yerine getirir. Bu, özellikle romanın sonunda yaşanan kazadan sonra, Uğur'un –muhtemelen- Yılmaz Bey'e yazdığı açıklayıcı notta da görülür. Bu kısımda kaza anına kadar her şeyi yazıp Yılmaz Bey'e göndermekle görevlendirilmiş olan anlatıcı-yazar Uğur'un bu anlamda 'aklı uykuya dalmıştır.' Bu yüzden romanın tamamı böylece uyku sırasında görülen rüyalarla eşdeğer hâle gelir. Nitekim metindeki hemen her şey rüyanın sembolik dilinin çözümlenmesi gibi bir çözümlemeye müsaittir. Böylece gösterdiğinden daha fazlasını kasteden *Kılavuz'*un metaforik bir roman olduğu ve her yeni okumada anlamının derinleştiği fark edilmiş olur.

Romanın diğer tekinsizlik unsuru ise postmodernizmin doğasından gelen bir kullanım biçimidir. Okuru roman içinde, metnin oluşumuna şahit eden üstkurmaca *Kılavuz*'da hissedilir. Ancak *Kılavuz*'un farklılığı, roman kahramanlarının bu oluşumdan duydukları tedirginliktir. Kendileri dışında bir güç tarafından yönlendirildiklerini hisseden kahramanlardan İhsan bunu açıkça dile getirir:

"*'Sanki her şey, birinin, örneğin Uğur'un düşlerinden birinde olup bitiyor; sakın alınma Uğur, benim düşüm, Mümtaz Bey'in düşü de olabilirdi bu dediğim… Bir… Bir… Bir picama lastiği gibi!' […]*

'Nereden çıktı bu şimdi?' dedi Mümtaz Bey.

'Bilmem. Gözümün önüne geldi öyle… Bir çengelli iğneye takılmış bir lastik… Bir el var, hızlı, uz… Kılavuzu iter kumaşın içinde…' […]

İhsan gene kendi kendine konuşur gibi, 'Birinin düşünde olmak…' dedi. 'Kaç yazar, dönüp dolaşıp, bu noktada buluşmuştur! Öyle değil mi?'" (K., s.102)

Kahramanları tedirgin eden bakış açısı romanın sonunda Uğur'un, "*[i]stediğini yerine getirmeye çalıştım*" (K., s.107) diyerek yazdığı kısımdan da destek alır. Buna göre tüm metnin arkasındaki büyük gücün Yılmaz Bey olduğu yolunda bir düşünce açığa çıkar ki bu da, Yılmaz Bey'in başından beri Uğur'un Bülent'in arkadaşı olduğunu bilmesi, İhsan-Uğur ikilisinin tedirgin edici tanışmalarını kurgulaması gibi pek çok olayla kuvvetlenen bir iddiadır. Yılmaz-Uğur arasındaki ilişki, yaratan-yaratılan veya efendi-köle arasındaki ilişkinin metaforik bir ifadesi olarak da değerlendirilebilir. Böyle olduğunda tekinsizlik öğesinin tüm roman kişilerinin farkında olup karşı koyamadığı –kadere/emre itaat- edilginlikten kaynaklandığı söylenebilir.

Orhan Pamuk'un 1986'da yayımlanan tarihsel romanı *Beyaz Kale,*[603] rüyanın gerçekle iç içe geçtiği, düşselliğin anlatı tekniği olarak baştan sona iş gördüğü bir eserdir. Yazarın bir önceki romanı *Sessiz Ev*'deki tarihçi Faruk Darvınoğlu'nun, Gebze Kaymakamlığına ait bir arşivde bulduğu bir elyazması olarak sunulan roman, Türklere

[603] Napoli'ye gitmek üzereyken Türk gemileri tarafından yolu kesilen bir geminin içinde bulunan anlatıcı –roman boyunca adı geçmez- Türklere esir düşer. Esirliğinin ilk zamanları sıkıntılı geçen Köle daha sonra Sadık Paşa'nın esirleri arasına girer. Sadık Paşa, oğlunun düğünü için o zamana kadar görülmemiş bir havai fişek gösterisi hazırlatmak istemektedir. Bunun için astronomiye meraklı bir araştırmacı olan Hoca'yı çağırır, astronomiden anlayan kölesini de ona yardım etmesi için görevlendirir. Birbirlerine ikiz kardeş kadar benzeyen ikili uzun süren çalışmalar neticesinde herkesin beğenisini kazanan bir gösteri hazırlarlar. Sadık Paşa da mükâfat olarak kölesini müslüman olmaya, bu sayede onu azat etmeye teşvik eder. Ancak Köle müslüman olmaz. Müslüman olmadığı için Köle'yi ödüllendirmek amacıyla onu Hoca'ya hediye eder. Yirmi beş yıl Hoca'yla birlikte yaşayan ve çalışan Köle, onun tüm hayatının ayrıntılarını öğrenirken o da kendi yaşamını tamamıyla Hoca'ya anlatır. Padişah'la da bağlantısı olan Hoca, yaptığı birkaç isabetli kehanet sayesinde müneccimbaşılığa getirilir. Aynı zamanda Köle'yle birlikte bilimle uğraşmaya devam eder; Lehistan seferi için o güne kadar görülmemiş bir silah tasarlarsa da silahın orduyu yavaşlatması ve ağır kayıplara neden olması yüzünden Hoca Padişah'ı kızdırır. Köle'yle kıyafetlerini değiştiren Hoca, ertesi gün idam edileceğini düşündüğü için kaçar. Aradan yıllar geçmiş Hoca/Köle –kimin kaçıp kimin geride kaldığı romanda açık değildir- İtalya'ya kaçmış, burada tüm hayatını anlatan eserler yazarak çok zengin olmuştur. Geride kalan da evlenmiş zengin ve müreffeh bir yaşamın sahibi olmuştur. Kim olduğu konusunda herkesin şüphe ettiği Hoca/Köle, evine gelen Evliya isimli bir gezgine –Evliya Çelebi- tüm yaşam hikâyesini anlattığında bunu yazma isteği taşıdığını görür. Daha sonra evine gelen bir İtalyan gezgine yazıya döktüğü bu hikâyeyi okuturken ondan da İtalya'ya giden Köle/Hoca hakkında bilgi alır.

esir düşen bir İtalyan köleyle, astronomi ve bilim meraklısı Türk efendisinin hikâyesini anlatır.

Rüya *Beyaz Kale*'nin tamamına hâkimdir. Geçmiş bir yaşantının yeniden kurgulanarak anlatıldığı, bu yüzden de bir çeşit üstkurmaca tekniğinin kullanıldığı romanda, rüyanın görüldükten sonra uyanık bilinçle yeniden anlatılması gibi bir durum söz konusudur. Türklere esir düşmesiyle birlikte köle statüsüne gerileyen anlatıcı, kölelikten sonraki hayatını kaleme almış, böylelikle geçmişi yazıya geçirmekle birlikte aslında onu yeniden kurgulamıştır. Romanın başında kölelikle başlayan hikâyesini anlatmadan önce anlatıcı, özgürlük zamanlarını bir düş gibi ele alıp ötekileştirir: "*Sevgilisiyle tutkuları, tasarıları, dünyayı ve bilimi konuşan, nişanlısının kendisine hayran olmasını doğal karşılayan bu gencin sık sık yaptığım gibi, kendime bir geçmiş uydurmam gerektiği zamanlarda, ben olduğuna inanmak gücüme gidiyor".*[604] Anlatıcının esir düştüğü için yaşamak zorunda kaldığı dönüşüm onu kölelikten önceki hayatından şüphe etmeye kadar götürür. Romanın sonunda anlatıcının kim olduğu noktasında oluşan şüphe, kendi kurallarından uzaklaşıldıkça silikleşen rüyanın bilinçte yarattığı şüpheyle özdeştir. Gerçeğin ne olduğu konusunda yaşanan tereddüt bu yüzden romanı rüyayla bütünleştirir:

"*Ona bir yığın hayal anlatırdım. Tekrarlaya tekrarlaya bugün çoğuna inandığım bu hayallerin, gençliğimde gerçekten yaşadığım şeyler mi olduğunu, yoksa kitabımı yazmak için her masaya oturuşumda kalemimin ucuna geliveren düşsel hikâyeler mi olduğunu çıkaramıyorum şimdi"* (Beyaz Kale, s.137).

Romanı rüyaya yaklaştıran diğer unsur ise romanın tamamının rüya etkisi uyandırmasına neden olan efendi-köle benzerliğidir. Anlatıcının ilk karşılaşmada *"[s]anki bana oyun oynamak isteyen biri, benim girdiğim kapının tam karşısındaki kapıdan içeri beni bir daha sokuyor[du]*" (B.K., s.21) diyerek şaşkınlığını dile getirdiği bu fiziksel benzerlik, roman boyunca rüya etkisinin oluşmasının en büyük nedenidir. Aynı zamanda romanda hem Hoca –Efendi- hem de anlatıcı –Köle- tarafından görülen rüyaların çoğu, bu benzerlikten beslenerek romanda belli belirsiz

[604] Orhan Pamuk, *Beyaz Kale*, İletişim Yay., İstanbul 2012, s.13. Romandan yapılacak alıntılarda bundan sonra eserin bu baskısındaki sayfa numaraları dikkate alınacaktır.

hissedilen tekinsizliği destekler. Köle'nin gördüğü bir rüya, Efendi-Köle arasındaki ilişkinin sonuna dair ön zamanlı bir anlatım olarak değerlendirilebilir:

"*Gördüğüm bir rüyayı o günlerdeki boşboğazlığımla ona anlatmıştım: Benim yerime geçip ülkeme gidiyor, nişanlımla evleniyor, düğünde kimse onun ben olmadığını fark etmiyordu, bense bir Türk kıyafetiyle bir köşeden seyrettiğim eğlencenin ortasında annem ve mutlu nişanlımla karşılaşıyor, beni uykudan uyandıran gözyaşlarıma rağmen ikisi de kim olduğumu anlamadan bana sırtını dönüp uzaklaşıyorlardı"* (Beyaz Kale, s.46-47).

Efendi-Köle arasındaki benzerlik, öncelikle görülen rüyalarda ortaya çıkarak metin içinde geçici tekinsizliğe neden olur. Bilinçdışından yükselen endişenin tekinsiz rüyalarda Köle'de meydana gelen bir korku ve içsel karmaşayla somutlaştırılarak gözle görülür hâle getirilir. Köle'nin bu tarz rüyalar yüzünden her seferinde tedirgin olup daha çok korkması ise Hoca'yı mutlu eder. Kölesinin tedirginliğinden haz duyan Hoca da çok geçmeden buna benzer bir kurgu rüyayla Köle üzerindeki baskı ve korkuyu artırmaya çalışır. Rüyalarda ortaya çıkan tekinsizliği daha sonra gerçeğe de taşıyan Hoca, kendisini vebalı sandığı dönemde birbirlerinin yerine geçtiklerini, böylece hasta olanın Köle olduğunu sık sık tekrar eder (Beyaz Kale, s.95).

Romanın rüyaları yalnız tekinsizlik aracı efendi-köle ilişkisi üzerinden yürümez. Astronomiden anlamasından dolayı Hoca'nın yaptığı birkaç kehanetin gerçekleşmesi, onu sarayın müneccimbaşılığına yükseltir; bu sayede Hoca'nın, Padişah'ın gördüğü rüyaları yorumlamakla görevlendirildiği bir evre de başlamış olur. Ancak Hoca ve kölesinin rüya tabirciliği daha çok Padişah'ı istedikleri şekilde yönlendirmeye dönük güdümlü yorumlar üzerine kuruludur:

"*[…] Sultan bizim bilimimize ilgi duysun istiyorduk; bunun için kâbuslarından bile yararlandık. Av meraklılarının çoğu gibi, uzun ve yorucu av seferlerinin gecelerinde, Padişah avlananın kendisi olduğunu düşlediğinde, tahtı kaybetme korkusuyla, rüyasında, kendi tahtında kendi çocukluğunu oturur gördüğünde, Hoca ona, tahtında hep genç kalacağını, ama hiç uyumayan düşmanlarımızın tuzaklarından ancak onlar kadar üstün silahlar yaparak kurtulacağını anlatırdı"* (Beyaz Kale, s.116).

Hoca'nın uzun süre Padişah'ın rüyalarını onu kontrol etme aracı olarak görmesi Padişah üzerinde istenen değişikliği sağlamaz. Bu tarz rüyalar metin içinde çoğunlukla tekinsizliği besleyici rüyalardan ayrılır. Hoca'nın sonuçsuz kalan rüya yorumları, Padişah'a sunulan gündüz düşleri/fantezilerle pekiştirilir. Hoca ve Köle'nin "*[b]ütün İstanbullular'ın bir sabah sıcak yataklarından başka birer insan olarak kalk[maları]*" (B.K., s.123) bambaşka insanlara dönüşen halkın sahip oldukları hiçbir şeyi nasıl kullanacağını bilememeleri şeklindeki düşlemler, Padişah'ı, Hoca'nın arzu ettiği silahı yapması konusunda desteklemesi için tasarlanmış korku ve endişe içeren bir kitapta toplanır. İkilinin bir sürü karanlık fanteziyle doldurduğu bu kitap Padişah'tan istenen talimatın alınmasını sağlar. Biçim ve içeriğiyle Köle'nin rüyalarından farklı olan bu düşlemler kitabı ortaya çıkardığı etki dolayısıyla rüyalarla birleşir. Köle gördüğü rüyalarla, Padişah fantezilerle dolu kitabı okuyarak aynı yadırgatıcı ve tekinsiz durumun içine girmiş, ikisi de Hoca'nın arzuları doğrultusunda belli adımlar atmak durumunda kalmışlardır.

2.3. RÜYA-KURMACA DÖNÜŞÜMLERİ

Rüya kurmacada her zaman roman kişilerinin psikolojik durumlarının anlaşılmasını sağlayan ve gece/gündüz uykuları sırasında görülen bir alt anlatı olarak yer almayabilir. Kurmacanın kendisini ya da en azından bir bölümünü rüya havasının içinde ele almak, yaşananları gerçekliğin sınırından uzaklaştırıp rüyalaştırmak mümkündür. Bu yolla rüya metne iliştirilmiş bir çerçeve anlatı olmaktan çıkarak kurmacanın kendisini ele geçirir. Metinlerin rüyalaşması ise rüya unsurlarının kullanılmasıyla sağlanabilir. Gerçekliğin tahtından indirilip rüyalaştığı bu metinler, gerçekliği sorgulattıkları için postmodernist anlayışın yansımalarıdır. Bu pencereden bakıldığında bu bölümde incelenen romanların çok büyük bir kısmının postmodernizmin bizim edebiyatımızda hakim olmaya başladığı 1950'lerden sonraki zaman dilimine ait olduklarını belirtmek gerekir.

Roman kişisinin bireysel bilinçdışından kaynaklanan rüyalarının incelendiği *Korsan Çıkmazı*, anlatıcısının roman içindeki durumuyla da dikkat çeker. Elinde kumanda film seyreden bir kişinin rahatlığı ve hâkimiyetiyle Meli ve Berni'nin hayatına odaklanan anlatıcı istediği yerde olayı durdurup araya girebilir. Bazen bunun tersi de söz konusudur. Berni kendisini istediği gibi anlatmayan anlatıcının söylediklerine müdahale eder:

"*Geçen gün Berni pazara çıkmıştı. Fileyi omzuna asmış, elleri cebinde dolaşıyordu. […] [D]omateslere, yeşilliklere, karpuzu keskin bir bıçakla ortasından bölen adama, görülmemiş bir şeye bakıyormuş gibi bakarak…*

Bir dakka. Görülmemiş bir şeye bakıyormuş gibi değildi işte. Sözü nereye götüreceğini anlıyorum. Bu açıklamamın da varacağın sonuç için faydası olur kanısındayım. Bir şarkı düşünüyordum adama bakarken. Hani Meli'yle dut ağacına çıkardık" (Korsan Çıkmazı, s.67).

Bir roman karakteri olan Berni'nin anlatıcıya ve anlatılanlara müdahalesi kurmacanın kurmacası olarak metni postmodern bir düzleme taşır. Aynı zamanda metnin gerçeklik evreni de bu müdahaleyle sarsılmış, somut yaşam ve kurmaca metin birbirleriyle çakıştırılarak aradaki sınır yok edilmiştir.[605] *Korsan Çıkmazı*'nda roman

[605] Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s.105.

kişileriyle bütünleşen anlatıcı, hem kurgunun inşasında yer alırken hem de kurgunun bir parçası olarak –metnin içine girip düşüncelerini aktarmak ve bir roman kişisi gibi davranmakla- üst anlatıcı hâline gelir ve böylece kurmaca üstkurmacaya dönüşmüş olur.[606] Romanın sonunda anlatıcının söylediği sözler ise tüm anlatılanların görülen bir rüyadan ibaret olduğu izlenimini uyandırarak kurmacanın gerçekliğini tamamen parçalayıp onu bir oyuna ve düşe çevirir:

"*Ey uyku, bak beni dinle, kapının önünde, Meli Adnan'a elini uzattı… Adnan ne yaptı? […] Uyku musun nesin, git başımdan. Sevdim bu geceyi ben. Çok sevdim. Uyumam artık.*

Ha, bak bu anlattığım var ya, işte bunu, bir Berni anladı, bir Meli'nin uzun uzun yürüdüğü yollar, bir de ben. Diyorum ya, güneş nasıl olsa doğacak. Korsan Çıkmazı'ndan ayrılmamalıyım, artık.

Sabahı burada bekleyeceğim" (Korsan Çıkmazı, s.154).

'Uyumam artık' sözü anlatıcının tüm hikâyeyi uyku esnasında oluşturduğu fikrini güçlendirir. Romanın bir rüyadan ibaret olduğunu anlatının olay zamanı da destekler. Sürekli geri dönüşlerle derinleştirilen roman Meli'nin otobüsü beklemesiyle başlayıp o gece sabaha karşı sona erer. Dolayısıyla anlatılanların hepsi bir günden daha az bir zaman dilimini kapsamaktadır.

Uzmanlık alanı psikiyatri olan Engin Geçtan'ın 1997'de yayımladığı romanı *Bir Günlük Yerim Kaldı İster misiniz?*[607], fantastik kurgusuyla gerçeklik sınırının

---

[606] Ülkü Eliuz, *Oyunda Oyun Postmodern Roman*, Kesit Yay., İstanbul 2016, s.116.

[607] Birbirinden bağımsız gibi görünen dört kişinin hayatlarının bir şekilde kesiştiği bu romanın başkahramanı sayılabilecek isim Azima'dır. Modern zamandan çok önce Arap topraklarında yaşayan bu genç kız, âşık olduğu İdris isimli gence kavuşabilmek için şehrin büyücüsü Fatima'nın dediği gibi yedi genç erkek başı toplamaya başlar. Hemen her gün birinin meydanda infaz edildiği o coğrafyada kesik başları bulmak Azima için hiç zor olmaz. Sonuncu kesik başı alacağı sırada baş, meydandaki başka bir çocuk tarafından kaçırılır. Bu sırada onun infaz edilenlerin başlarını çalan hırsız olduğu anlaşılmış, Şeyh'in adamları her yerde Azima'yı aramaya başlamıştır. Azima yakalanma korkusuyla saklanıp bir süre sonra Fatima'nın daha önce kimsenin girmesine izin vermediği evine girer. Burada siyah bir kutudan başka hiçbir şey yoktur. Adamlar tarafından tam yakalanmak üzereyken kutunun kapağını açıp bir düğmeye basar ve kutudan çıkan çok küçük atlı adamların koşturmalarının görüldüğü gölgeler içinde yok olur. Bu sırada, annesini hiç tanımamış, komedyenlik yapan Bilal'in izlediği bir kovboy filminde bir Arap kızı belirmiştir. Kız ellerini ekrana dayayarak bir şeyler söyler ama o anda kesilen elektrik ve ardından gelen cam kırılma sesi yüzünden her şey yarım kalır. Bilal kısa sürede gelen elektrik sonrasında cam kırılması sesinin nereden kaynaklandığını arar ama bulabildiği teş şey yerdeki siyah bir örtüdür. Daha sonra örtüsünü almak için eve yine gelen bu kız –Azima- örtüyü alıp çıkar. Hektor ise ölmüş, sarı şemsiyeli bir kadının arkasından herkesin sadece yürüdüğü bir yere varmıştır. Burada çoğu insanın bir kuyruğa girip kalabalığa karıştığını, bazılarının ise otobüse binip gittiğini görür.

aşıldığı örneklerle dolu bir romandır. *Bir Günlük Yerim Kaldı İster misiniz?* kurmacanın tamamına yakınının düşsel malzemeden oluştuğu bir romandır. Her biri kendi hayat kurgusunun başkahramanı olan Azima, Bilal, Hektor Hayrullah ve Cennet, yaşamlarının bir noktasında yolları kesişen kişilerdir. Romanın düşsellikten, rüyalardan beslenmesinin yanında alt metinde daima hazırda bekleyen ölüm-yaşam ikilemi vardır. Romanın açılışının bile eski dönemlerde yaşanan kanlı bir idam sahnesiyle başlaması, dehşetin ve kanın satırlarda hissedilmesi, romanın ölüm-yaşam ikileminde gelişeceğinin tekinsiz bir işaretidir. Anlatının tekinsizliği, dehşetli idam sahnesinin ardından, –büyücü Fatima'ya sevgilisi İdris'e kavuşmasını sağlayacak büyüyü yaptırmak için- kesilen başları gizlice toplayan genç kız Azima imgesiyle somutlaştırılır. Azima sevdiğine kavuşmak için kelle toplayan bir genç kız olmasıyla Freud'un insandaki iki temel çatışma olarak belirttiği, Eros-Thanatos (yaşam-ölüm) içgüdülerinin metaforu sayılabilir. Yaşam ve ölüm/yıkım içgüdüleri Freud'a göre daima iç içe bulunan ve iç içe bulunduğu için de uygarlığı meydana getiren temel yapılardır. İki içgüdünün en bariz biçimde birarada bulunduğu durum aşk ve cinselliktir. Bu iki durum insan türünün yaşam için verdiği savaşın örnekleridir.[608] Eros'a/Âşık olduğu adama –bir anlamda yaşama- kavuşmak için birilerinin ölmesine ihtiyaç duyan kızın karanlık yanı, romana Samira-İdris sahneleriyle eklenen erotizmle birlikte anlatının ilk kısmını idin hâkimiyet alanına çevirir. Kadının sürekli baskı altında tutulduğu, buna rağmen kapalı kapılar ardında özgürlüğün sınırsızca yaşandığı kesik baş toplayan Azima'nın dönemi, bilinçdışının karanlık arzu ve düşüncelerine ev sahipliği yapan bir dönemdir. Bu yüzden kendisi de karanlık arzuların temsilcisi olan Azima'nın televizyon ekranından çıkıp Bilal'in evine, modern Türkiye'ye gelmesi

---

Hektor da kuyruğa girip kendisine, 'bir günlük yerim kaldı ister misiniz?' diye soran görevliye olumlu cevap verir. Gözlerini açtığında ülkenin en ünlü sunucularından genç ve yakışıklı Musa'nın bedenindedir. Çok okunan bir yazarken insanların ilgisini kaybetmiş bir isme dönüşen Hektor, tekrar herkesin sevdiği birine dönüşmüştür. Bu sırada tanıştığı Cennet ise kanser tedavisi gören, ancak hastalıkta son evreye gelmiş günleri sayılı bir kadındır. Bilal'in de konuk olduğu bir programda, Musa'nın öldürülmesinden sonra televizyona çıkan Hektor herkesi şaşırtır. Cennet'in yardımıyla bu işten kurtulan Hektor, onun evine gider. Kendisine verilen sürenin bittiğini düşündüğü için otobüse dönen Hektor, otobüsün onu almadan gittiğini, içerde Bilal'in olduğunu görür. Azima ise bir film çekimine denk gelerek cübbesini ve örtüsünü çıkarıp çekimlere katılır. Karşısında beliren şeytanla konuşan Azima, onun verdiği cübbeyi giyerek kendisini yine Şeyh Amr'ın evinde bulur. Hektor ise hayata dönmüş, Cennet'le kaldıkları eve gitmiştir. Ancak Cennet'in bu apartmanda hiç yaşamadığını öğrenir.

[608] S. Freud, "Uygarlığın Hoşnutsuzlukları" *içinde Uygarlık, Toplum ve Din,* s.290.

hem fantastik bir kaçış öyküsü hem de bastırılanın geri dönüşü olarak düşünülebilir. Azima, Fatima'nın yol göstericiliğiyle burada istediği gibi giyinme ve davranma imkânı bularak düşlerini gerçekleştirir. Azima'nın düşlerini gerçekleştirmesi ise bilincin kısa süreli de olsa bilinçdışı tarafından ele geçirilmesi anlamına gelmektedir.

Romanın fantastik ve düşsel bağlantısını sağlayan en önemli unsur şeytan imgesidir. Metin içinde, Azima'yı yedi kesik baş toplamaya ikna eden Fatima ve yakışıklı bir genç delikanlı olarak iki şekilde görülen bu imge, romanın arzu tetikleyicisidir. Belirgin bazı özelliklerle romanın tüm ana kahramanlarının hayatında görülen bu şeytan imgesinin Fatima'da tespit edilebilecek görünüşü şöyledir:

"*Eskilikten yer yer grileşmiş soluk siyah çarşafından görünen tek beden parçası, insana ürküntü veren yüzüydü. Kat kat kırışmış kara sarı cildi, zeytin çekirdeklerini andıran gözleriyle. Çengel burnunun sağ kanadındaki kırmızımsı siyah ben, onunla ilk kez karşılaşanların bakışlarını çelerdi bir an. Ne var ki, konuşmaya başlayınca ürkünç görüntüsü giderek kaybolur, etkileyici sesinin titreşimleri dinleyenleri teslim alırdı. […]Şehrin hayli dışında, büyük çölün başladığı yere yakın bir tepeciğin üzerindeki taş evde tek başına yaşardı*"[609].

Fatima'yı yeni dünyada kendi kılığıyla bir kez daha gören Azima'nın, 'şeytana satıldığını' (B.G.Y.K.İ., s.40) öğrenmesinden sonra şeytan, kızın karşısına çok yakışıklı bir erkek suretinde bir kez daha çıkar:

"*—Benden ne istiyorsun?*

[…]

—Hayatına kabul edilmek.

Azima sesin geldiği yöne dönünce gözlerine inanamadı. Olağanüstü yakışıklı bir genç adamdı konuşan. Siyah saçlı, keskin bakışlı. Bir süre kendini toparlayamadı, etkilenmişti.

[…]

Genç yakışıklının sesi de etkileyiciydi.

[609] Engin Geçtan, *Bir Günlük Yerim Kaldı İster misiniz?,* Beşinci Basım, Metis Yay., İstanbul 2018, s.10. Romandan yapılacak alıntılarda bundan sonra eserin bu baskısındaki sayfa numaraları dikkate alınacaktır.

—Aslında hep yakınındaydım yıldızların kızı. Avlunun köşesine çekilip düş kurmana yardımcı olurdum. Seni buraya getirerek düşlerini gerçekleştiren de benim" (B.G.Y.K.İ., s.92-93).

Yasak arzuların temsilcisi Azima'nın şeytanla doğrudan muhatap olmasına rağmen romanın diğer kahramanları onu, sarı şemsiyeli genç-yaşlı kadın imgeleriyle görürler. Bu karşılaşma onlarda şeytan algısını oluşturmak yerine gördükleri şemsiyeli kişi imgesinin ölümün somut bir ifadesi olduğu şeklinde yanılsamalara yol açar:

"*İyice yaklaştıklarında, kum bulutunun ardındaki dehlizin sonundan kendisine gülümseyen yaşlı kadını tanıdı.*

—Bu o! Sarı şemsiyeli kadının yaşlanmış hali. Onunla konuşmalıyım.

Cennet anlamaz gözlerle baktı. Hektor kadına doğru ilerledi. Kadının kırışık dolu yüzü gülümsedi, dehlizdeki gülümseme.

—Siz sarı şemsiyeli kadınsınız. […]

—Yalnız ölüm melekleri sarı şemsiye taşırlar, ama fanilerin görünümünde dolaşırlar. Kendilerine ait görüntüleri olmadığından" (B.G.Y.K.İ., s.82).

Hektor'un trafik kazasından sonra gördüğü sarı şemsiyeli kadını Fatima sanması, onun hayatında da şeytanın rol aldığı bir durumun söz konusu olduğunu gösterir. Tüm roman kahramanlarını birbirine bağlayan sarı şemsiyeli kadın/şeytan imgesi, kahramanlar üzerinde ortak bir etkinin ortaya çıkmasını sağlar. Bu etki, Azima'nın düşlerini gerçekleştirmek için ona zamanlar arasında yolculuk yaptırmasından, kendisini çirkin, sevgisiz, içi boş bulan Bilal'e seveceği bir kadın olarak görünüşü değişmiş Azima'yı gösterip, yakışıklı yüzünü ona vermesinden, karısıyla mutlu olmayan Hektor'a Cennet'le güzel bir gün hediye etmesinden anlaşıldığı gibi kahramanların dileklerini gerçekleştirmeye yönelik bir etkidir. Detaylı bir uyarlamasını Mehmet Eroğlu'nun *Belleğin Kış Uykusu*'nda gördüğümüz, esin kaynağını 1913 yapımı Alman dışavurumcu filmi *Praglı Öğrenci*'den alan şeytanla anlaşma, bu romanın sonunda kısmen tatlılıkla biten bir anlaşmadır. Kolektif bilinçdışından beslendiği izlenimi veren sarı ve siyah renklerle temsil edilen romandaki şeytan imgesi, filmdeki gibi kahramanları köşeye sıkıştırmaz. Ancak hepsi için hayatlarında derin değişikliklerin yaşanmasına yol açmıştır. Azima kendi zamanına döndüğünde İdris'e olan sapkın sevgisinden kurtulmuş, ama kendisini boşlukta hissetmeye başlamıştır. Bilal dış görünüşünün içiyle uyuştuğu kısa süreli

andan sonra ölür. Hektor hayata döner ama Cennet'in tamamen hayal ürünü olduğunu anlayıp karısıyla sıkıcı hayatına kaldığı yerden devam etmek zorundadır. Bu yüzden şeytan dolaylı olarak hepsinden birer bedel almış olur. Freud'un, şeytanın bilinçdışı içgüdüsel yaşamın kişiselleştirmesi olduğu yolundaki düşüncesi[610], kahramanların bastırılmış tüm arzularına geçici süreliğine sahip olmalarıyla doğruluğunu kanıtlar. Çünkü bilinçdışı, toplumsal hayatın devamlılığı için her an bilincin, süperegonun kontrolü altında kalmaya mecburdur.

Bilal, televizyon ekranından çıkan Azima olayının da gösterdiği gibi romanda bir tür geçit vazifesi görmektedir. Musa'nın canlı yayında öldürülmesinden sonra kuliste soruşturmanın bitmesini beklerken gördüğü rüya, onun gerçeklik ve rüya arasında bir kapı olduğunun somut ifadesidir:

"*Gözlerini açıp etrafına bakındı, açık denizde seyreden bir kalyonun güvertesindeydi şimdi. On altıncı yüzyıl kalyonu gibi, filmlerde gördüklerinden. [...] Masalsı bir güzellikle çevrilmiş, ama yüreğinde terk edilmişliğin sızısı, Bilal teknenin baş tarafına doğru yürüdü. […] Sonra ne olduğunu anlayamadığı, giderek artan sesler duyulmaya başladı. Yüzlerce, binlerce ağustos böceği sesi gibi. Güverteye koştu. Boyları yirmi beş ya da otuz santimi geçmeyen, kadınlı erkekli bir kalabalık cızırtılı sesler çıkararak önlerine gelen her şeyi kırıp parçalıyorlardı. […] Sayıları inanılmaz bir hızla artarken tekne yavaş yavaş batmaya başladı. […] Bilal yanı başındaki kalası fark etti, onu sıkıca kavrayıp kendini suya bıraktı. […]*

Ekranda TAT logosu, inanamaz gözlerle ayakta durmuş kendisine bakan Hasan.

— Bunu nereden buldun?

Bilal kalası bırakıp yavaşça ayağa kalkarken sakin bir sesle açıkladı.

— Hayatımı kurtardı. Yoksa şimdi suda boğulmuş cesedime bakıyor olacaktın" (B.G.Y.K.İ., s.88-89).

Kalas imgesiyle bilinçdışından/rüyadan bilince/gerçekliğe yolculuk eden gösterge, rüyadaki sembolik anlamından ister istemez sıyrılarak bir maddeye dönüşmüştür. Bu yolculuk, Bilal'in şahsında beliren kapı metaforundan kaynaklanır. İki dünya arasında kapı vazifesi gören Bilal'in yolculuğu nihayet isteğinin gerçekleşmesiyle son bulmuş, bilinçdışının bilinci tamamen ele geçirmesiyle –

[610] S. Freud, *Cinsellik Üzerine*, s.201.

şeytanın verdiği yüzle bilinçdışından gelen Azima'ya âşık olur, tüm istekleri gerçekleştikten sonra da ölür- kapı tamamen kapanmıştır. Hektor'un geçirdiği trafik kazası sonrasında yoğun bakımdayken yaşadığı düşsel yolculuk, Bilal'in rüya ve eski zamanlar arasında yalnızca bir kapı olması, Cennet'in Hektor'un hayallerinde görünen, oğluna hasret bir kadın olması, Azima'nın zamanlararası yolculukla isteğini gerçekleştirmesi gibi parçalar, romanın gerçeklikten değil düş ve rüyalardan beslenen bir anlatı olduğunu gösterir. Üstelik romanın başında ve sonunda yer alan vahşi idam sahneleri, kahramanların hepsine görünen şeytan imgesi romanı, bilinçdışının en gizli sırlarını ortaya çıkaran karanlık rüyalara yaklaştırarak eserin gerçeklik düzlemini tamamen yıkar.

Nazlı Eray'ın 1999'da yayımlanan romanı *Elyazması Rüyalar*[611] rüyaların, romanın tamamına hükmettiği bir eserdir. *Elyazması Rüyalar*, anlatının iç içe rüyalardan oluştuğu, gerçek ve rüyanın sınırlarının ortadan kalktığı bir romandır. Romanın gerçeklik temeli daha en başından sarsılmıştır. Abalı Baba Türbesi'yle başlayan eserde, türbenin sahibi Abalı Baba'dan ya da onun mezarının olduğu bölümden hiçbir şekilde bahsedilmez. Türbe bir yatakhaneyi andıracak şekilde yere serilmiş yatak ve yorganlarla çevrilidir. Burası uyuyanların soluk alıp vermeleriyle dolduğu garip bir mekândır. Yataklarda uyuyanlarla tekinsizleşen bu mekânın vazifesini türbenin bekçisi Müveddet anlatır:

"*Abalı Dede'den şifa bulmak için uyuyan hastalar bunlar. Uzak yerlerden gelmişler. Kimi günlerce uyuyor, kiminin gözüne uyku girmiyor bir türlü… Kimi*

[611] Romanın ismi zikredilmeyen başkahramanı anlatıcı, sıkıntılarla boğuştuğu bir gün Abalı Baba Türbesi'ne gider. Yerlerde şiltelerin yayılı olduğu, bazı insanların burada uyudukları bu türbe sıradan türbelerden oldukça farklıdır. Anlatıcı da burada uyumaya başlayarak rüyalar görür. Anlatıcı ve türbedeki diğer herkes anlatıcının hayatına ait parçaları rüyalarında görüp türbenin bekçisi yaşlı kadın Meveddet'e anlatırlar. Türbedeki herkesin anlatıcının hayatını rüyalarında görmesi neticesinde, yaşlı çirkin bir adam olan tesisatçı Rasim kendisini genç ve çok güzel bir kız olarak görür, üstelik bu durum uyandığında da devam eder. Türbedeki hamile bir kadın, kendini anlatıcının şoförü Kazım olarak görür ve sesi de kalınlaşır. Anlatıcının yalnızca İstanbul anılarını gören bir adam, anlatıcıya sürekli eski İstanbul'u, gezdikleri mekânları hatırlatır. Genç bir delikanlı ise anlatıcının yaşlı kocası olduğunu sanır. Herkesin anlatıcının hayatının bir parçasını gördüğü bu rüyalar sayesinde, onun yaşlı bir adamın ikinci karısı olduğu öğrenilir. Anlatıcı aynı zamanda varlıklı bir kimsedir; bir siyasi partiye üye olan anlatıcı seçimi kazandığı hâlde parti başkanının hilesi sonucu partiden istifa etmek zorunda kalmıştır. Rüyalar bir loca dolusu kadının anlatıcıdan nefret ettiğini de ortaya çıkarır. Şoför Kazım aracılığıyla anılarında yer etmiş Antonin Artaud ve Tanrı Ciguri'yle karşılaşan anlatıcı, rüyaları hakkında Tanrı Ciguri'yle konuşma fırsatı bulur. Tanrı Ciguri ona tüm geçmişinin yazılı olduğu bir defter verir. Anlatıcının sonradan kaybettiği bu defter, onun geçmişini unutmasına sebep olursa da defter bulunur. Tanrı Ciguri defteri ondan geri alarak anlatıcının geçmişinden bağımsız, özgür bir hayat sürmesini sağlar.

iyileşip kalkıp gidiyor, kimi uykuya dalamıyor, dönüp duruyor yattığı yerde. Bu türbede gece gündüz yok. Uyuyanlar rüya görüyor, uykunun sesleri ve rüyalar birbirine karışıyor".[612]

Bir tür tedavi merkezi olduğu anlaşılan türbede uyku ve rüyanın kişiler üzerine nasıl şifa verici bir etkisinin olduğu, anlatıcının ve uyuyan diğerlerinin gördüğü rüyalardan sonra anlaşılır. Burada görülen tüm rüyalar sembolik değerlerinden sıyrılarak geçmişin değişik parçalarını tekrar etmektedirler. Burada uyuyanlardan biri olduğu anlaşılan anlatıcı geçmişine ilişkin rüyalar görürken, türbedeki diğer herkes de anlatıcı ile ilgili rüyalar görmeye başlar. Türbenin bir rüya sahnesine dönüşmesi, rüya içinde defalarca uyanma, her seferinde rüyada olduğunu anlama durumları gerçekliğin kaybolmasına neden olur. Rüya görenlerin kişiliğinde ve görünüşünde değişikliğe neden olacak kadar etkili olan rüyalar, anlatıcıyı kaçmak istediği geçmişle yüzleşmek zorunda bırakır. Öyle ki geçmişin tüm acı hatıraları altında boğulan anlatıcı türbeyi terk etmek istediğinde, başka bir 'rüya gören'in rüyası yüzünden oradan ayrılamaz ve değişik bir yüzleşme daha yaşamak zorunda kalır:

"'*Locadaki kadınları gördüm. Bir sinema locası. Geniş, kocaman. İçi kadın dolu. Seni sevmeyen kadınlar. Senden nefret eden kadınlar… Sıra sıra oturmuşlardı locanın içine.' […] Gösterdiği tarafa bakınca büyük bir şaşkınlıkla, türbenin dibindeki duvarda loca gibi bir çıkıntının yavaş yavaş aydınlandığını gördüm, içi kadın doluydu. […] Değişik bir aydınlık vurmuştu üstlerine, yüzlerini bir türlü seçemiyordum. Ama oradaydılar.*

'Niçin? Yüzlerini göremiyorum.'

'Yüzlerini hiçbir zaman tam olarak göremezsin. Öyle işte gitme o tarafa!'

Locadan bir sandalye gıcırtısı geldi kulağıma. Bir sandalye geriye doğru çekilmiş, bir kadın konuşmaya başlamıştı.

'Adım Yücel,' dedi kadın. 'Nefret ederim ondan. Ayrıldığım kocamla birdenbire evlendi" (Elyazması Rüyalar, s.115-117).

Loca sahnesi anlatıcının geçmişine ilişkin tek unsur değildir. Türbedeki hemen herkes anlatıcının hayatında önemli birilerine dönüşmüştür. Türbede görevli

[612] Nazlı Eray, *Elyazması Rüyalar*, Everest Yay., İstanbul 2015, s.9. Romandan yapılacak alıntılarda bundan sonra eserin bu baskısındaki sayfa numaraları dikkate alınacaktır.

Müveddet'in de tanıdığı tesisatçı Rasim rüyasında çok güzel bir genç kız olduğunu görür. Aslında yaşlı ve çirkin bir adam olan Rasim uyandığında fiziksel olarak da genç kıza dönüştüğünü görüp bir daha uyumamaya karar verir. Tedavi olmak için uykuya yatanlardan hamile bir kadın uyandığında kalınlaşan sesiyle kendisinin şoför Kazım olduğunu söyler. Genç bir adam ise anlatıcının yaşlı kocası Muhsin Bey'e dönüşmüştür. Dönüşmeyen tek kişi ise anlatıcının kendisidir. O, etrafında olup bitene seyirci kalarak kendi yaşam parçalarını rüyalarında görerek bu sürece katılır. Postmodernist unsurların bolca kullanıldığı bu kısımlar, absürd ve anlamsız parçalardan anlamlı bütünlükler ortaya çıkarmaya yarar. Bu şekilde yadırgatıcılığın her an hissedildiği roman rüyanın olağandışılığına yaklaşır.

Romanda sadece rüya görme ve dinleme değil, geçmişe ait parçaların bizzat gösterilmesiyle de şifa sürecine katkı sağlanır. Loca sahnesi dışında gösterme işi, türbenin duvarında bir anda beliren ekranlarla sağlanır. Bu ekranlarda anlatıcının geçmişinden kişiler ya da kesitler sahnelenir. Loca, ekran, geçmişe ait kahramanlar, çarpıcı yüzleşmeler romanda rüyanın başka bir işlevde kullanıldığını gösteren unsurlardır. Sembolik anlatımdan tamamen arındırılmış rüya ve dinî bir gösterge olmaktan oldukça uzak Abalı Baba Türbesi, birer perde işlevi görerek tüm romanın aslında bir tiyatro sahnesi olduğu gerçeğini gizlerler. Rüya ve türbenin perdelediği şeylerden bazıları, romanda metinlerarası ilişki de kurulmuş olan Antonin Artaud ve onun öncüsü olduğu 'Vahşet Tiyatrosu'dur. Romanda sıkça gönderme yapılan Antonin Artaud, *Elyazması Rüyalar*'ın rüyalardan ne istediğini açıklayabilecek bir isimdir. 1896-1948 tarihleri arasında yaşamış, kendisinden sonra pek çok sanat dalını ve sanatçıyı etkilemiş Fransız oyun yazarı Antonin Artaud, tiyatroya farklı bir bakış getirmiştir. İnsanların kimseye itiraf edip sergileyemediği sapkın, şiddet eğilimli arzu ve istekleri yüzünden maskelendiğini düşünen Artaud, tiyatronun insanın maskelerini indirmeye odaklanması, bu yüzden bu maskeleri ortadan kaldırmak üzere bilinçaltının derinliklerine inilmesi gerektiğini söylemiştir.[613] Artaud, bilinçaltına yönelişi sağlayabilmek için ise 'Vahşet Tiyatrosu'na başvurur. Bununla ne kastettiğini kendisi *Tiyatro ve İkizi*'nde şöyle ifade eder:

[613] Çiğdem Kılıç, "Antonin Artaud ve Şiddet", *Journal of Yasar University,* 3 (10), 2008, s.1254.

"*'Vahşet' diyorum ya, herkes önce, hepimize özgü o her şeyi aşağılama alışkanlığıyla 'kan' anlamına geldiğini düşünüyor. Ama bence, 'Vahşet Tiyatrosu' zor tiyatro ve öncelikle yabanıl tiyatro demektir. Ayrıca, gösterim düzeyinde, öyle birbirimizin gövdesini parçalayarak, testere ile organlarımızı biçerek ya da bazı Asur imparatorlarının yaptığı gibi ulakla kutularda insan kulağı, kıyılmış insan burnu ya da boğazı göndererek, birbirimize karşı girişebileceği bir vahşet söz konusu değil, bundan daha korkunç ve zorunlu, nesnelerin ve olayların bize karşı girişebileceği bir vahşet söz konusudur. Bizler özgür değiliz. Ve gökyüzü başımızın üstüne düşebilir. Tiyatro da bize önce bunu öğretmek için yaratılmıştır*".[614]

Olayların ve nesnelerin kişiye karşı girişebileceği, onun özgür olmadığını ortaya çıkaracak her şey Vahşet Tiyatrosu'na dâhildir. *Elyazması Rüyalar* da bu anlayışla kaleme alınmış olduğu için, anlatıcı sürekli geçmişin en acı verici olay ve kişileriyle yüzleşmek zorunda kalır. Bu yüzleşmeyi sağlayacak en etkili yol ise Freud'un 'bilinçdışına giden kral yolu' diye nitelendirdiği rüyalardır. Acı verici yüzleşme sahnelerinden biri, anlatıcının Muhsin Bey'le birlikte yaşadığı evde kendisini görmesidir. Evliliğin kocasının eski karısı ve kızının kendisine yönelik psikolojik baskıları yüzünden bunaltıcı bir hâl aldığı zamana geri dönen anlatıcı için, kaçıp kurtulduğu bu yere dönmüş olmak işkencedir. Artaud'un kastettiği anlamda 'vahşet' bu şekilde anlatıcının rüyaları ve yüzleşmeleriyle defalarca gerçekleşir. Anlatıcı, boğucu anılardan kurtulmak için türbeyi terk ederek bir sabahçı kahvesine gider. Kahvede yaşadıkları da yine bir tiyatro sahnesinden alınma gibidir:

"*'Kahveye bir hasta getirdiler.'*

[…] 'Evet. Yaralı bir kadın. Locaya atılan bombadan yaralanmış. Hastanede yer olmadığı için buraya getirmişler onu.'

[…] 'Kocam… Kocama haber vermeliyiz.' Birden kahvenin karanlıkta kalmış köşesinden bir adam belirdi.

'Buradayım karıcığım,' diyerek, sedyenin yanına gitti.

[…] 'Adamı tanıyorum,' diye mırıldandım. 'Ben o adamı tanıyorum.'

[…] 'Bu o,' dedim. 'Benimki.'

[614] Alıntılayan, Çiğdem Kılıç, *agm.*, s.1256.

[…] 'Sevdiği adam o,' dedi Memduh Bey. 'Her şeyi biliyorum. Her şeyi öğrendim. Bana telefonda anlattılar.'

[…] 'Yalan!' diye bağırdım. 'Bütün bunların hepsi yalan! Kurmaca bir kumpasın içine düştüm. Bir tuzak bu! Sizi de kandırıyorlar. Bu yalanlara hepiniz inandınız!'

[…] 'Perde' diye bir ses duydum. Sulakyurtlu Kazım'ın sesiydi bu. Yavaş yavaş kapanan bir perdenin raylarda kayarken çıkarttığı cızırtı kulağıma doldu.

Artaud'yla Sulakyurtlu Kazım karşımdaydılar.

'Çok güzel! Harika!' diyordu Sulakyurtlu Kâzım.

[…] 'Rolünü çok güzel oynadın gerçekten,' dedi Memduh Bey" (Elyazması Rüyalar, s.132-139).

Romandaki tüm rüya sahnelerinin arkasında Antonin Artaud ve vahşet tiyatrosunun etkilerinin olduğunu gösteren bu açık gönderme, anlatıcının geçmişle çarpıcı biçimde yüzleşmesini sağlar. Kral Übü, Tanrı Ciguri ile rüya-tiyatro-roman üçlemesinde sıkı bağlantılar kuran metnin temelinde Antonin Artaud etkisi vardır. Metinlerarası ilişkilerle bu bağlantı Rimbaud, Baudelaire gibi şairlerle artarak devam ederken kurulan tüm ilişkiler, romanın sonunda Rimbaud'nun söylediği; "*[g]erçek yaşam yok. Biz dünyada değiliz*" (E.R., s.206) sözü etrafında birleşir. Bu son sözler, romanın rüya-gerçeklik içindeki duruşunu sorgulatırken, okuru türbenin de büyük bir tiyatro sahnesi olduğuna ikna eder.

Genel olarak vahşet tiyatrosunun etkisiyle kaleme alınmış olan *Elyazması Rüyalar*, gerçeklik sınırının farklı bir biçimde altüst edilmesini sağlayan örneklerle doludur. Baskıcı ilk karısı yüzünden duvar dibine çekilmiş bir paravanın arkasına kitaplarını saklayan Muhsin Bey, burada kitapların birinin içinden gelen sesle irkilir. Alfred Jarry'nin *Kral Übü*'sünün içinden anlatıcının şoförü Sulakyurtlu Kâzım'ın sesi duyulur. Kitaptan konuşan ve paravan içine çıkabilen Kâzım, kendisine Kral Übü rolü verildiği için bu rolü sonra defalarca anlatıcı önünde de sergiler. Oyun kahramanlarından Tanrı Ciguri'yle dertleşme sahneleri, anlatıcının tüm geçmişini barındıran hatırlama defteri gibi gerçeküstü kısımlar, anlatıcının ruhsal bunalımları neticesinde sığındığı hayal âlemine ait unsurlardır. Romanın sonunda tüm yanılsama ve fantazilerinden sıyrıldığını sandığımız anlatıcının, geçmişini taşıyan defteri Tanrı Ciguri'ye verdikten sonra sokakta çarpıştığı adam, onun hiç bitmeyecek bir fantazi dünyasına hapsolduğunu ispat eder:

"*Bir sokak serserisi geçerken çarptı bana.*
'Dikkat etsene ulan!' diye bağırdım.
Dönüp şöyle bir baktı bana.
Kısık bir sesle, kulağımın dibinde fısıldadı.
'Gerçek yaşam yok. Biz dünyada değiliz.'
Tanımıştım onu. Büsbütün heyecanlandım.
'Hey Rimbaud!' diye bağırdım. 'Rimbaud, dur!'
Mado Dondurmacısının oradaki kalabalığın içine karışıp, kaybolmuştu.
[…] Yolun kenarından bir ses,
'Türbeye gitti. Ararsan orada bulursun onu,' dedi. Dönüp baktım; trafik akıyor, ağaçlar rüzgârda hafifçe hışırdıyordu" (E.R., s.206).

Antonin Artaud, Alfred Jarry, Arthur Rimbaud, Charles Baudelaire gibi romanın olay zamanından çok önce ölmüş şair ve tiyatro yazarlarının romanın kişileri arasında yer aldığı bu postmodernist metin, aynı zamanda anlatıcının bunaltıcı geçmişinden kaçıp sığındığı fantazi dünyasının kahramanlarıdır. Romanın sonunda bile bu isimlerden birinin görülmesi, anlatıcının hayal dünyasından çıkmayı başaramadığını ya da çıkmayı istemediğini gösterir. Gerçeklik algısının oldukça zedelenmiş olması ise anlatıcının, parçalanan *kendiliği* yüzünden psikozun eşiğinde bir yaşam sürdürdüğüne işaret eder ki, düşsel türbe sahneleri, kurmaca karakterlerle dertleşme gibi sığınaklar anlatıcının psikozun eşiğine gelip içinde bulunduğu gerçeklik alanı yıkıldıktan sonra kendi gerçekliğini kurmaya çalıştığını gösteren metaforik biçimlerdir.

Alper Canıgüz'ün 2000'de yayımlanan ilk romanı *Tatlı Rüyalar*,[615] rüya ve gerçeklik sınırının ortadan kalktığı, neyin gerçek neyin rüya olduğunun başarılı bir

[615] Dört ayrı anlatının iç içe geçmesinden meydana gelen romanın temel anlatısı, Olcayto Fişek adındaki psikoloji profesörü ve ona değişik bir psikanalitik inceleme için müracaat eden Şevket Hakan Tunçel'in yaşadıklarından oluşur. Şevket Hakan Tunçel, geceleri uyuduğunda kendisinin Hector Berlioz adındaki biri tarafından bambaşka bir hayatı sürdürdüğünü keşfeder. Hiçbir olağanüstülüğün görülmediği bu rüyadan oldukça rahatsız olan ve olağanüstü rüyalarını geri isteyen Şevket, bu yüzden Türkiye'nin en iyi üniversitelerinden birinde öğretim görevlisi olan Olcayto Fişek'e gelir. Profesör terapistlikten uzak kalmayı seçmişse de Şevket Hakan Tunçel'in teklifini kabul etmek zorunda kalır. Şevket'in profesörden istediği, beyin dalgalarını ölçebilmek için evinde kurduğu elektrofizyoloji laboratuvarına gelmesi, o Hector'u rüyasında görürken oluşan P330 değerini yeniden oluşturmasını sağlamasıdır. Böylece Hector'un var olduğu düzleme gidip onu ortadan kaldıracak, rüyalarına yeniden kavuşacaktır. Şevket'te P330 dalgasını yeniden ortaya çıkaran şeyin ne olduğunu ve bunu nasıl bulacağını kestiremeyen profesör, cevabı klinik psikoloji derslerinde öğrencilerin yaptığı sunumlarda bulur. Şevket'i, ıhlamurun P 330 dalgasını ortaya çıkaracak bir uyaran olduğuna ilişkin düzmece bir makaleyle kandırarak onda

anlatımla gizlendiği çok katmanlı bir romandır. Psiko-absürd romantik komedi olarak tanıtılan *Tatlı Rüyalar*, merkezde rüyanın yer aldığı psikanalitik söyleme sahip bir romandır. Rüyanın arzu tetikleyicisi olarak romanın esas kahramanı olması, anlatıyı çok katmanlı hâle getirir. Yüzey katman diye de ifade edilebilecek ilk düzlemde psikoloji bölümü öğretim üyesi Profesör Olcayto Fişek'in yer alması, onun dersleri dolayısıyla kaçınılmaz olarak rüyayı ve yorumu beraberinde getirir. Ancak bu yöneliş psikanalitik duyarlıklı komedinin hâkim olduğu bir yöneliştir. Bu düzeyde ele alınan rüyaların psikanalitik yoruma sadık kalmaya çalışan ama bunu yapmaya çalıştıkça da absürdleşen yorumları, romanın esas meselesinin psikanalitik yorumlama olmadığına yönelik bir hatırlatma olarak değerlendirilebilir:

"*'Şey,' dedi çam yarması çekingen bir sesle. 'Bir keresinde kendimi babamın şeyi olarak görmüştüm…'*

Öğrenciler yine gülmeye başladılar. 'Neyi?'

Profesör Fişek nefret dolu gözlerle cinsel organı düşününce çılgına dönen topluluğu süzdü. Pavlov'un köpekleri bile bu kadar salak değildi. Bu arada çam yarması kıvranıyordu. 'Şeyi işte canım… Şeyi… Malafatı!'

Sınıftakiler artık histeri krizine kapılmışlar gibi kahkahalar atıyordu. […]'Bu rüya üzerine çok düşündüğüm için, izin verirseniz kendi rüyamı yorumlamak istiyorum hocam…'

Profesör yeni bir kahkaha tufanını göze almak pahasına bu isteği geri çevirmedi. 'Lütfen.'

'Şimdi bence bu rüya Oidipus kompleksiyle ilgili… Babam muhtemelen babamı sembolize ediyor ve ben de onun şeyi yerine olmayı istiyorum çünkü…'"[616]

---

plasebo etkisinin oluşmasını sağlar. Şevket'i, içirdiği bir bardak sıcak ıhlamur çayı sonrası elektrotlara bağlar ve o uykuya daldıktan sonra ölçüme başlar. Gerçekten de P 330 dalgası oluşmuş, Şevket Hector'un olduğu düzleme girmiştir. Ancak o sırada Panş'ın katillerinden içinde üç milyon dolar olan çantayı kurtarmaya çalışan Hamit ve Hector zor bir durum içindedirler. Hamit tam öldürülmek üzereyken Şevket araya girerek Hamit'i kurtarır, kendi de göğsünden vurulur. Canı acısa da elindeki çantayla çatıya çıkan Şevket, çatıdan aşağı atlar. Bu sırada uyanan Şevket'in yanında gerçekten de para dolu bir çanta vardır. Gerçek ve rüya arasındaki bağlantı olan bu çanta ise biraz sonra kapıyı çalan Panş tarafından alınır. Hector'un olduğu düzlemde Panş'ın beş yıl önce öldürüldüğünü bilen Şevket ise oldukça şaşkındır. Parayı alan Panş, başka bir düzlemde sevgilisi Bebeka'ya kavuşur, Hector bir anda ortaya çıkıp çantayı çalan adamdan oldukça tedirgindir, Şevket artık rüyalarına kavuşmuştur, Profesör ise hiç sevmediği işinden –bir öğrencinin gırtlağına yapıştığı için- aniden emekli olup Amerika'daki sevgilisine kavuşmak için gün sayar.

[616] Alper Canıgüz, *Tatlı Rüyalar*, 9. Baskı, İletişim Yay., İstanbul 2009, s.22-23. Romandan yapılacak alıntılarda bundan sonra eserin bu baskısındaki sayfa numaraları dikkate alınacaktır.

Şevket Hakan Tunçel'in profesöre gelmesiyle rüyanın psikanalitik sağaltımdaki bilindik rolünden dışarı çıkılmış olur. Şevket'le birlikte, onun Hector'un bulunduğu rüya düzlemine girmek isteme saplantısı yüzünden romanın arzu tetikleyicisi de metne eklenmiş olur. Hector, Şevket için herhangi bir rüya imgesinden çok başkadır. "*Benim uykuya daldığım noktada o uyanıyor ve hayatını yaşamaya başlıyor. O uyuyunca da ben uyanıyorum*" (T.R., s.28) dediği en az Şevket kadar gerçek olan Hector, ayrı bir kişilik olarak Şevket'in rüyalarında yaşamını sürdürmektedir. Öyle ki Hector yalnız rüya kişisi olmakla sınırlı kalmamış olsa Şevket kendi durumunu, çoğul kişilik bozukluğuyla açıklayacaktır (T.R., s.28). Romanın esas meselesi olan rüya ise tabir gerektirmeyecek hakikatiyle akılları karıştıran bir başka olası yaşam düzlemidir. Bu olası yaşam düzlemi, romanda Hector Berlioz'un yaşantısının yer aldığı ayrı bir alt anlatı olarak işlev görür. Bir rüya kişisi olan Hector'un anlatısında rüyada olan yadırgatıcılık unsuru görülürse de bunlar rüya işlemlerinden 'yeniden düzenleme'yle gözden geçirilerek aklileştirilmişlerdir:

"*Babamın vampir ısırığından ölmesi üzerine annemle birlikte –ki rahmetli sanırım bu yüzden Amerikan sinemasından nefret ederdi- Paris'te küçük bir eve taşındık. Annem güzelliğini iyice yitirmeden çok çalışıp para biriktirmesi gerektiğine inanıyordu ve tabii ki en rahat müşteri bulabileceği yer de Paris'ti.*

[…] Babam Amerikan-Fransız ortak yapımı bir korku filminin yapımcılığını üstlenmişti. Annem bu işten hiç hoşlanmıyordu. Oldum olası vampirlerden nefret ederdi. […] Şımarık Amerikalı aktörlerden biri –yani bir vampir- […] zıvanadan çıkmış ve kocaman dişleriyle babamı tam buradan ısırmış. […] Elinde güzelliğinden ve aklından başka hiçbir şeyi bulunmayan anneciğim de –nur içinde yatsın- bu ressamlara modellik yapmak için Paris'e yerleşti" (Tatlı Rüyalar, s.13).

Şevket'in rüyalarındaki kişiler olmalarına rağmen Hector Berlioz ve Hikmet, rüyanın tüm sembolik dilinden uzakta dünya gerçekliğine paralel bir hayatın içinde yaşamaktadırlar. Şevket'in uykuya dalmasıyla harekete geçen Hector, Hector'un uyumasıyla uyanan Şevket'in bir zihin içinde iki ayrı algı ve yaşam biçimiyle sürdürdükleri ilişki zaman zaman kesişir. İlk kesişme anı Şevket'in bir gece sıcaktan bunalmasıyla uyanır gibi olması neticesinde yaşanır:

"'*Sıkıntıyla pijamamın önünü açmaya çalıştığımı anımsıyorum. Ertesi sabah uyandığımda pijamamın düğmelerinden birinin kopmuş olduğunu fark ettim. Sonra ne*

kadar aradıysam da düğmeyi bulamadım. Ve o gece Profesör, düğmeyi o buldu. Evinde. Yerde. Onu eline alıp bir süre inceledi ve sonra hiçbir şey anlamadan gidip şifoniyerin üstüne bıraktı' (Tatlı Rüyalar, s.31).

Hector'un bir anlamda kendi üstbilinci olan Şevket'in varlığından haberdar olması ise, onun P 330'u sağlayarak Hector'un düzlemine gitmesiyle olur. Şevket'in Hector'un düzleminde uyandığında onun sevgilisi Nalan'la aynı yatakta olması, hiçbir şekilde susturamadığı Nalan'dan kurtulmak için onu dolaba kilitlemesi, Hector'un elbise dolabından kıyafetler giymesi ve bunların kendi düzlemine geçerken geride kalması, Hector için başka bir yerden gelen birinin varlığının somut delilleridir. Rüya ve gerçekliğin iç içe geçtiği, gerçekliğin nerede başlayıp bittiğinin kestirilemediği bu satırlar, Panş'ın Şevket'ten paraları almak üzere eve gelmesiyle daha da karışır. Panş (Şeref) için ise rüyaların sırrına erişebilmesinden dolayı her şey oldukça açıktır:

"*Birisini düşlerinize kattığınız anda o kişi farkında olmasa bile ruhunun derinliklerinde bunu anında hisseder ve sizinle birlikte o düşü görmeye başlar. Yani olup bitenlerde benimkiler kadar sizin düşlerinizin de önemli bir rolü vardı. Hem kim bilir, farkında bile olmadan siz de bir dünya yaratmışsınızdır"* (Tatlı Rüyalar, s.168).

Kendi düzleminde beş yıl önce ölmüş olan Panş'ın açıklaması, romandaki rüyanın daha çok düşleme/gündüz düşüne yakın bir alternatif hayat kurgusu olduğunu düşündürür. Kişi düşlemdeyken gerçekte tatmin olmayan tüm arzularına erişir, kendilik yapılanmasındaki zedeleyici tüm unsurlardan kurtulur, kendisine mutluluğu getirecek her şeyi elde edebilir. Rüyanın zamansızlığına ya da tümzamanlılığına karşın düşlem gerçek zamana uygun biçimde oluşturulan bir kurgudur. Panş, kendi yaşam düzleminde erişemediği paraya ve aşka, aynı zamanda kaybettiği hayat hakkına başka bir düzlemi düşleyerek çare bulur. Ancak bu düşlem Şevket'e rüya olarak yansıyarak onu da kendi gerçekliğine çeken, bir yerde Şevket'in de kurgu olduğunu düşündüren bir fantezidir. Bu sebeple görünürde Panş'ın kurgunun başında yer aldığı için onun düşlemleriyle Şevket ve onun yaşantısı oluşturulmuş, –Profesör'le olan işbirliği dâhil- Şevket ile de alt anlatı düzlemi Hector ve Hikmet'in maceraları tasarlanmış, en dipte –bilinçdışının derinliklerinde- gömülü olan sevgili Bebeka ve üç milyon dolar Panş'ın kurguladığı başka bir düşlemde yüzeye çıkarılmıştır. Ancak Panş'ı üçgenin tepesinde gösteren bu yorumlayış romanın sonunda Bebeka'nın" '*Hele bu Hüseyin Bey'in*

şarkıları,' diye iç geçirdi Bebeka. 'Hepsi ne kadar hazin. Herhalde kendisi de çok acılar çekmiş, pek yalnız bir insan'" (T.R., s.186) şeklinde söylediği sözler ve bu sözleri başıyla onaylayan Panş'la daha girift bir kurgulamanın söz konusu olduğuna işaret eder. Bahsi geçen Hüseyin Bey, Profesör'ün Tematik Algılama Testi gereği Şevket'e gösterdiği bir resim üzerine, ondan resme uygun bir hikâye anlatmasını istemesiyle ortaya çıkmış bir karakterdir. Böylece Şevket'in oluşturduğu bir düşlemin parçası olan Panş, kurgulayan-kurgulanan konumlarının ikisinde de yer alarak metnin üstkurmaca niteliğine son kez temas etmiş olur. Yalnız bir kişinin zihninde olup biten tüm düşlemsel hayatlar iki şeyi sembolize eden metaforlardır. Öncelikle bir zihnin içinde yaşadıkları için en derinde Hector'un anlatısı olmak üzere Şevket-Profesör, Hüseyin Bey-Seniha Hanım, Panş-Bebeka gibi birbirinden belli noktalarda bağımsız tüm anlatılar, roman, hikâye gibi kurmacalardan farkı olmayan edebî eserlerin metaforlarıdır. Hector'un oluşumu ve Bebeka'nın dinlediği şarkıların sahibi Hüseyin Bey Şevket'ten kaynaklandığı, Şevket de Panş'ın zihninde oluştuğu için Şevket ve Panş ikilisi de kurmacaları öncelikle zihinlerinde oluşturarak kâğıda döken yazarların metaforlarıdır. Panş'ın da başka bir kurgunun gerçekliği içinde yaşadığı düşünülürse daha üst bir kurmacanın ve nihayet romanın yazarı Alper Canıgüz'ün satır aralarında gösterildiği fark edilir. Anlatı karakterlerinin birbirlerinden bir şekilde haberdar olmaları ise postmodernizmin beraberinde getirdiği üstkurmacanın ve oyunun esere yansımaları olarak ele alınmalıdır. Yazarıyla konuşan, esere müdahale ederek kimi zaman kurguya karşı çıkan -Şevket'in başta Hector'u öldürmek için rüya düzlemine girmesinde olduğu gibi- karakterler, birer roman kişisine dönüşen yazar-anlatıcılar, her şeyin bir kurmacadan ibaret olduğu anlayışının sonucu olan üstkurmacanın özellikleridir.

Birbirlerinin yanı başında gelişip şekillenen paralel hayatlar, akıllara kuantum mekaniğine farklı bir boyut kazandıran 'çift yarık deneyi'ni getirir. Bir göz hekimi olan Joung tarafından ilk kez on dokuzuncu yüzyıl başında gerçekleştirilen bu deneyde, "*tek renkli bir ışık, üzerinde uygun şekilde ayarlanmış ve birbirine paralel iki yarık bulunan düzlem bir engele düşürülür. Işık yarıklardan geçtikten sonra engele paralel olan düzlem bir ekrana ulaşır".*[617] Uzun süre ekran üzerinde saçaklı biçimde

[617] Saffet Murat Tura, *Histerik Bilinç,* s.207.

dağılması yüzünden parçacık değil dalga olduğuna inanılan bu deney ise kuantum mekaniğinin deney üzerinde gözlemcinin etkilerini tespit etmesinden sonra değişir. Işık gözlemci olduğunda dalga gibi davranmakta, gözlemcinin ortamda olmadığı zamanlarda davranışını tamamen değiştirmektedir:

"*[İ]lke gereği bu olay galaksi boyutunda bile meydana gelebilir. Yani ilke gereği dünyada yaptığınız bir ölçüm hiçbir netice vermese bile sırf ölçüm yapmaya kalkışmakla galaksinin öbür ucundaki bir başka ölçümün sonucunu ânında etkileyebilirsiniz".*[618]

Deneyden elde edilen sonuçlar, romanda öncelikle birbirlerine temas etmeden yaşanan hayatların da ortamda gözlemci olmadığında hareket eden parçacıklardan farklı olmadığını gösterir. Bir yaşantının, olası birçok yaşantıdan yalnız biri olduğu düşüncesini beraberinde getiren kuantum fiziği, gözlemcinin ortama dâhil olması noktasında da *Tatlı Rüyalar*'a katkı sağlar. Hector'un gözlemciden bağımsız bir deney olarak düşünülebilecek hayatı, gözlemci Şevket'in ortama eklediği pijama düğmesiyle görünürde büyük boyutlarda değişiklik geçirmez. Ancak sonunda kendisini tamamen ortama ekleyen Şevket'in geride bıraktığı kanlı giysiler, dolaba kilitlenmiş hâlde bulunan Nalan, kaybolan para çantası, Hector deneyinin tamamen beklenilenin dışında sonuçlanmasına neden olur. Hector'un gözlemciden duyduğu rahatsızlık, aylar önce bulduğu düğmeyle birleştiğinde onda tekinsizliğin ortaya çıktığı bir tedirginliğe neden olur. Gözlemci olmadan farklı davranan Hector, gözlemcinin varlığından emin olduktan sonra Şevket'in rüyalarını tamamen rahat bırakarak, ona özlediği sembollerle yüklü olağanüstü düşlerini geri verir.

Beş Sevim Apartmanı Rüya Tabirli Cinperi Yalanları[619] romanı Mine Söğüt'ün 2003'de yayımlanan ilk romanıdır. *Beş Sevim Apartmanı Rüya Tabirli*

---

[618] Saffet Murat Tura, *age*., s.213.

[619] Tamamı tekinsiz mekân, zaman ve kişiler arasında geçen roman psikopatolojik rahatsızlıkları olan yedi kişinin hayatına odaklanır. Bu yedi kişinin yollarının kesişmesine neden olan isim ise kızıl saçlı, çilli ve kısa boylu olarak tarif edilen Samimi'dir. Babasının küçük yaşta ölmesinden sonra annesi onu, hiç evlenmemiş zengin halasına bırakıp Amerika'ya gider. Halasından da sevgi ve ilgi görmeyen Samimi'nin bu yüzden tüm çocukluğu ve yetişkinliği cinperilerle arkadaşlık yaparak geçer. Onların gösterdiğine inandığı güzel rüyalarla mutlu olan Samimi, psikiyatrist olduktan sonra üniversitedeki kütüphane memuresi Gülizar'a âşık olur. Samimi otuz yaşındayken kırkında olan hiç evlenmemiş bu kadın aynı onun gibi çillidir. Onunla evlenmeyi arzulasa da cinlerle periler Samimi'nin kadınla konuşmasına izin vermedikleri için bu istek hiçbir zaman açığa çıkamaz. Samimi ise kendisini aşktan mahrum eden cinperilerden onları yok sayarak intikam almak ister. Bunun için kendisine yüklü bir

Cinperi Yalanları rüyanın, metnin tamamına yansıtıldığı, tüm kahramanların kendi rüyalarının içine hapsoldukları bir romandır. Romanın rüyalaşmasının en mühim sebebi, kahramanların hepsinin gerçeklik algılarının tamamen bozulmuş olmasıdır. Katlardaki oturma sırasına göre her birinin hikâyesine yer verilen romanda, birinci kattaki soluk sarı perdeli dairede yaşayan hasta, boyu 1.70 olmasına rağmen kendisini cüce sanan bir adamdır. Annesi, kendisini kandırıp kaçıran sonra para karşılığı erkeklere pazarlayan babasını öldürmüş, o sırada hamile olduğu için de cüce adam hapishanede dünyaya gelmiştir. Ancak annenin kocasına nefreti o kadar büyüktür ki büyüdüğünde kocasına benzeyen çocuğunu öldüreceğini sürekli tekrar eder. Annesi tarafından öldürüleceği korkusu yüzünden büyümeyi reddetmiş bu adam –Oğuz-, kendi kurguladığı sevgi dolu gelincik anne ve çoban baba hikâyesinde minik cüce çocuğu oynar. İkinci kattaki kurşuni yeşil perdeli dairede yaşayan genç kadın ise kendisini seksen yaşında sanan bir hastadır. *Nemphomenia* teşhisi konmuş bu kadın, çocuk yaşlardan itibaren erkeklerle beraber olur, bunu duyan anne ve babası üzüntüden ölürlerken kendisi de anneannesinin yanına taşınmak zorunda kalır. Ancak anneanne yanında da tekrar eden olaylar sonunda babası gibi ölmeyen, annesi gibi delirmeyen anneannesinden kurtuluşu, onu oturdukları beşinci katın camından atarak öldürmekte bulur. Üçüncü kattaki kahverengi perdeli dairede oturan Yusuf, babasının demir ökçeli ayakkabısıyla daima kendisini ve annesini dövdüğünü, sonunda babası öldüğünde annesi tarafından yetimhaneye bırakıldığını sanan bir hastadır. Kendi kurgusu içinde ona kötülük yapanlardan intikam almasını sağlayan cinlerle arkadaşlık eder. Birçok insanın canını yaktığını kurguladığı bu düşlemlerde son olarak kendisini terk eden annesini, babadan kalma demir ökçeli ayakkabıyla uykusunda öldürür. Gerçekte de annesini aynı yöntemle uykusunda öldüren Yusuf, aslında varlıklı bir ailenin

---

miras bırakıp ölen halasından kalan parayla Beş Sevim Apartmanı denilen, her katında yalnız bir odalı bir daire olan metruk bir binayı satın alır. Kendisi bodrum kata yerleşen Samimi, her daireye akıl hastanesinden çıkarttığı, cinler ve perilerle görüştüğünü iddia eden hastaları yerleştirir. Halasından kalma soluk sarı, kurşuni yeşil, kahverengi, turuncu ve parlak kırmızı renkli perdeler ve birer boy aynasıyla beş daireyi düzenler. Beş hastanın da hayat hikâyesini ve hastalık sebebini bilen Samimi'nin bilmediği şey, oturdukları apartmanın hikâyesidir. Apartmanın sahibi Sevim Hayriye Hanım, kocası tarafından beş erkek çocuk doğurmaya zorlanan, bunun yerine her seferinde kısa süre içinde ölecek olan Sevim adını verdiği kız çocuklar doğuran bir kadındır. Bu yüzden defalarca şiddet görüp terk edilen kadın, tüm sevgisini yanından asla ayırmadığı Sevim adındaki beş kedisine ve diğer sokak kedilerine verirse de sonunda bir türbenin bahçesinde ölüsü bulunur. Samimi ise cinlerin ve perilerin olmadığına kendisini inandırmaya çalışırken onlar tarafından ele geçirildiğini düşünmeye başlar. İlaçla uyuttuğu beş hastadan sonra kendisi de apartmanda olduğu hâlde evi ateşe verir ve yanarak ölür.

çocuğudur. İlgi ve dikkati üzerinde toplamak için defalarca intihar girişiminde bulunursa da hiçbirinde başarılı olamaz. Sonunda annesini öldürdüğünde babası tarafından akıl hastanesine bırakılır. Turuncu perdeli dördüncü kattaki dairede oturan Elif, babasının erkek çocuk sahibi olma takıntısı yüzünden çok dayak yemiş, sonunda erkek çocuğu olarak kabul edilmiş bir hastadır. Babanın sorunlu ilgisi yüzünden küçüklüğünden beri saçları kısacık kesilen, erkeksi tavırlarla büyütülen Elif, kendisini erkek olarak kabul edip ikiz kız kardeşi olduğuna inanır. Babasının ölümünden sonra bile değişmeyen bu sorunlu kendilik algısı yüzünden sonunda akıl hastanesine getirilir. Parlak kırmızı renkli perdeleri olan beşinci pencerede ise kendi adını Kübra sanan Melike vardır. Annesi ve anneannesinin erkeklerle beraberlikleri sonunda dünyaya gelen farklı babadan birçok çocukla büyüyen Melike, babasız olmasını kurguladığı hikâyeyle çözümler. Ancak bir gün evlerine gelen ve annesini soran bir adamı babası sandığı için eve buyur etmesi, sonunda onun tecavüzüne uğraması tüm düşlemleri yerle bir eder. Sonunda aynı yatakta uyuyan anne ve anneanneyi boğazlarından tıraş bıçağıyla kesip öldürür.

Gelişim evrelerinin herhangi bir dönemine takılıp kalmış olan bu insanların yaşadıkları psikopatolojik rahatsızlıklar onları, rahatsızlıklarını ve geçmişlerini maskeleyebildikleri rüyaların içine hapsetmiştir. Bu yüzden rüya, onlar için sığınılacak bir yer ve zaman demektir. Romanın rüyayla teması da bu noktada farklılık kazanır. Rahatsızlıkları sebebiyle apartmanın her bir dairesindeki yerlerini almış bu insanlar, roman içinde önce kendi hikâyelerini anlatırlar. Ardından, onlarla ilgili kayda geçirilmiş ‘gerçek hikâyeler’ verilerek geçmiş ikinci kez kurgulanmış olur. Kendini seksen yaşında bir nine sanan genç kadın Yeşim’in hikâyesinde olduğu gibi bu yeniden anlatımların hastanınkilerden tamamen farklı olduğu gözlemlenir. Geçmişin, uzakta kalanın büyüleyiciliği ve mükemmelliği, hastaların kendi geçmişlerini anlatışlarındaki destansı üsluba da sirayet etmiştir. Hastaların hepsi acı dolu ama sevginin de yer aldığı, büyülü ve gizemli hayatlara sahiptir. Otto Rank’ın sözünü ettiği *aile romansı* da bu noktada tüm hastalarda ortaya çıkmıştır. *Aile romansı* kendisinin şimdiki ailesi tarafından evlat edindiğini düşünen çocuğun/bireyin sonrasında gerçekteki güçlü ve varlıklı ailesine kavuşacağına yönelik bilinçdışı bir arzunun ifadesidir. Annesi tarafından büyüdüğünde öldürüleceğini düşündüğü için kendini cüce sanan Oğuz, gerçektekinin aksine sevgi dolu bir annenin cüce oğlu olduğunu kurgularken,

nemphomenia hastası Yeşim, anneannesiyle yaşadığı hayatını büyüyle falla uğraşan, şifacılık yapan Ketum Hatun'a çırak verilmiş anasız babasız bir kız şeklinde yeniden düzenler. Hem annesi hem anneannesinin sayısız erkekle olan ilişkilerinden dünyaya gelmiş birçok çocuğun arasında babasız büyümüş Melike ise kendi hikâyesini, Hz. İsa'nın babasız dünyaya gelmesiyle karıştırıp yeniden yorumlar. Geçmişi kabul edilebilecek hâle getirme işlemi, babası yüzünden oğlan çocuğu gibi sevilmiş kendini erkek sanan Elif'te ve anne babasından sürekli dayak yiyen, babası ölünce de annesi tarafından yetimhaneye terk edildiğini kurgulayan, aslında varlıklı bir ailenin çocuğu olan Yusuf'ta da görülür. Aynı düzenleme işlemi Psikiyatrist Samimi'de de hissedilir ki o da geçmişin, ilgisiz anne ve halanın tüm suçunu cinler ve perilerin üstüne atarak kurtulmaya çalışır. Aynı hikâyenin iki kez kurgulanışına şahit olmak, metne üstkurmaca niteliği kazandırırken her metinde anlamın iki boyutlu olmasına da neden olur. Görünen anlam ve derin anlamdan oluşan roman bu hâliyle, bilinçdışından beslenerek oluşmuş rüyanın çözümlenmeden önce ve çözümlendikten sonraki durumuyla benzer niteliktedir. Hastaların *anlatımlı monolog* ve *psiko-anlatı* tekniğiyle harmanlanmış biçimde kendilerini anlattıkları ilk kısımlar, zaman ve mekândan soyutlanmış, müphem ruhsal yaşantının kullanıldığı bölümlerdir. *Anlatımlı monolog*da roman kişisinin bilinçlilik durumu yazıya geçirilirken *psiko-anlatı*nın muğlaklığı ve fazlaca isim-sıfat içermesi yönüyle daha çok bilinçdışının ifade edilmesi mümkündür.[620] Birinci tekil şahısla başlayan bu anlatımlar, kimi zaman üçüncü tekil şahısla devam ederek hastanın kendisini de kendinden soyutladığının, kendini bölümlediğinin göstergeleridir.

Hastaların, olmuş olandan çok başka şekilde anlattıkları hikâyelerinde aile romansının yansımaları bulunmakla birlikte, hepsinin kendi kişisel rüyalarını da yazdıkları anlaşılmaktadır. Rüyanın sembolik dilindeki amaç bilinci, bilinçdışının baskılanmış rahatsız edici anı, düşünce ve arzularından korumak olduğu hatırlandığında, hastaların kullandıkları metafor ve sembollerle kendi rüya dillerini oluşturdukları, bir anlamda geçmişi ve arzuları yeniden düzenleyen rüya işlemindeki savunma mekanizmalarının görevini üstlendikleri görülür. Roman rüyayla yukarıda izah edildiği şekilde dolaylı olarak ilişki kurmasının yanında, metin içindeki rüyalar

[620] Dorrit Cohn, *Şeffaf Zihinler Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu,* s.152.

ve onların içinde çoğunlukla yer alan ‘rüya tabirleri’yle de doğrudan ilişki içindedir. 21 ayrı rüya imgesinin tabirinin yapıldığı romanda tabirlerin tümü, Samimi ve Beş Sevim Hayriye Hanım da dâhil olmak üzere hastaların kendi hikâyelerini anlattıkları metinler içinde verilmiştir. Bazen rüya görülüp görülmediğinin farkına varılmadan metin içinde italik yazıyla verilen bu tabirlerden ilki, Gülizar’a âşık olmasından sonra Psikiyatrist Samimi’nin durumu için yapılır:

“*Rüyasında kendini **âşık** gören kimse aklını yitirecek demektir. Rüyada aşk, şuur dünyasının kralıdır. İçine girdiği ruhu isterse atlıkarıncalarla gezdirir, isterse dipsiz uçurumların kasvetine düşürür. Nasıl isterse…*”.[621]

İlk kez cinli perili rüyalar gören, ne söylediği açıklanmayan ancak daha o sabah ortadan kaybolup çok geçmeden ölüsü bulunan Beş Sevim Hayriye Hanım’ın rüya tabiri şöyledir:

“*Rüyasında cinlerin perilerin yardımıyla **öldürdüğü hayvanın içine girip uyuyan insan** erenlere karışacak demektir. Rüyada, öldürülen hayvanın içine girip uyumak, hüzünlü bir veda anlamı taşır…*” (B.S.A., s.30).

Hastaların rüya tabirleri ise kendi kurguladıkları hikâyelerinin içinde nakledilir. Uyuyan annesini, başını demir ökçeli ayakkabılarla ezerek öldüren Yusuf’un kendi kurgusunda birden fazla rüya tabiri vardır:

“*Rüyada **ayakkabı** gören kimsenin geleceği sisli demektir. O kimsenin geleceğinde başkasına ait ölümler gizlidir. Geleceği gören üzülür… Geleceği bilen erken ölür…*” (B.S.A., s.72).

Hastaların kendi hayatlarına getirdikleri yorumların içine gömülü olan ve aslında metnin gidişatıyla alakalı görünmeyen bu tabirler, okur için çok önemli bir görevi üstlenirler. Tabir edilen hemen her imgenin kötüye yorulduğu bu açıklama kısmı, hastanın hayatında genel bir kötülük ve olumsuzluğun geleceğini önceden bildiren haberci hükmündedir. Bu yüzden tabirlerin hepsi metni hem okur hem hasta için tekinsizleştirir. Romanın, İslam kültüründe tekinsizliğini daima koruyan cinler ve

[621] Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı Rüya Tabirli Cinperi Yalanları,* Yapı Kredi Yay., 8. Baskı, İstanbul 2015, s.15. Romandan yapılacak alıntılarda bundan sonra eserin bu baskısındaki sayfa numaraları dikkate alınacaktır.

perilerden destek alması, hatta tabirleri yapanların da Beş Sevim Hayriye Hanım'ın rüyasında işaret edildiği gibi yine cinler ve periler olduğu iması metni daha da tekinsizleştirir. Bu anlamda tabirler, romandaki tüm kahramanlar için aynı zamanda hastalık habercisidir. Akli melekelerini tamamen yitireceklerinin en büyük delili olan bu yorumlamalardan sonra hastalar cinayet işler, kötülük yapar ya da başlarına kötü şeyler gelir. Samimi'nin Beş Sevim Hayriye Hanım'dan çok sonra satın aldığı metruk bina da tekinsizliğin romandaki en somut göstergelerindendir. Kadının hikâyesini bilmediği hâlde Samimi, "*her gün sabaha karşı, apartmanda kedi miyavlamaları*" (B.S.A., s.33) duyar. Dahası, bunun ardından bina içinde bakır kapların birbirine çarptığında çıkan seslere benzer gürültüler duyar ve sanki kazanlarda pişen yemek kokuları alır ki bunlar, Hayriye Hanım'ın sabaha karşı kediler için yemek hazırlama sırasında yaşadığı olaylardır. Civarda yaşayanlar da apartmanın tekinsizliğinin farkındadırlar. Mahalledeki bakkalın çırağı, kızıl saçlı, çilli, kısa boylu Samimi'yi bodrum kattan çıktığı için cinlerden biri olarak kabul eder. Dışarıya hiç çıkmayan, bütün ihtiyaçlarını bakkala telefonla sipariş verip gideren apartman sakinlerine istediklerini korka korka getiren çırak, oradan kaçar gibi korku ve telaş içinde uzaklaşır. Romanın başında akıl hastalarını, cinperilerin olmadığını kendisine ve tüm bilim dünyasına ispatlamak için apartmana yerleştiren Samimi'nin roman sonunda;

"*Cinlerle perileri yok edebilirim, tahtlarını sarsabilirim sandım. […] Şeytanın en büyük silahı neydi?*

İnsanları olmadığına inandırmak.

İnsanların en güçlü kalkanı neydi?

Şeytanın olmadığına inanmak.

Bu paradoksun içinde kaybolmamak mümkün müydü?

Kandım; kandırıldım; kayboldum, kaybedildim" (B.S.A., s.124).

diyerek yenilgisini ilan etmesi ve kısa süre sonra tüm binayı ateşe verip yanarak ölmesi, iki anlatımlı metnin tamamında tekinsizlik oluşturur. Hastaların kendilerini anlattıkları, başlarına gelenleri cinler ve perilerden bildikleri ilk kısmın ardından gelen, onlarla ilgili tutulmuş hastane raporları yaşananların sebebi olarak bambaşka şeylere işaret ettiği için bir anlamda cin ve peri hikâyeleri bilimsel çevreler tarafından yalanlanmış olur. Samimi'nin psikiyatrist olması dolayısıyla tekinsize ilişkin giriştiği en başta kendi içinde tutarlı savaşın roman sonunda kaybedildiğinin

açıkça ilan edilmesi, cin ve perilerin tekinsizliğini ortadan kaldırmak yerine daha da arttıran nedenlerden biri olur. Böylece Mine Söğüt, Hüseyin Rahmi'nin romanlarında sıkça gördüğümüz, İslam mistisizmine ait görünmez ve tekinsiz varlıkların reddedildiği –karikatürize edildiği- anlayışın dışında bir duruş sergilemiş olur. Ancak yazarın postmodern bir duruşla yeniden okuduğu bu mistik inanışlar, hastanın kendini algılaması ve doktorların tuttuğu raporlar şeklindeki psikolojik sağaltım süreciyle birleşerek üstkurmacanın aracı hâline gelmişlerdir. Dolayısıyla metinde esas, 'cinperi hikâyeleri'nin gerçekliğini tartışmak değil, gittikçe derinleşen düşsel bir metin ortaya koyabilmektir.

2.3.1. Kurmacayı Rüyaya Yaklaştıran Düşsel Unsurlar

Roman, daima gerçekçi bir bakış açısıyla yaşamı olduğu gibi taklit eden bir anlatı türü değildir. Kimi zaman gerçeklik çizgisinden sapmalar görülür ki, bunlar bazı eserlerde metnin düşselleşmesine zemin hazırlar. Bir kurmacanın düşselleşmesini sağlayan unsurlardan biri Lacan'ın kuramında bahsettiği *fantazi* kavramıdır. Daha önce ifade ettiğimiz *fantazi*, Freud'un fantezi/gündüz düşlerinden farklı olarak kişinin bilinçdışından kaynaklanan çarpıtılmış gerçeklik algısını kendi gerçekliği sanması ve öylece kabul etmesi durumudur. Kendi yanılsamalı dünya görüşlerini tek doğru olarak gören roman kahramanlarının, metni de bitmek bilmeyen bir rüyanın içine hapsetmeleri sebebiyle eser, büyülü gerçekçi bir nitelik kazanabilir, sürrealist yazarların kurgularına benzer bir kurgu elde edilebilir. *Fantazi* bu bakımdan, roman kişilerinin kendi saplantılarını ortaya koyduğu için, karakterin nevrotik ya da psikotik kişiliğinin de gözler önüne serilmesini sağlar. Karakterlerin hapsoldukları *fantazi* dünyasından kendi iradeleriyle çıkmaları mümkün değildir. *Fantazi* ve yanılsama fanusundan çıkmak ancak şiddetli bir sarsılmayla mümkün olabilir.[622]

Türk romanında kurmacayı düşselleştirmek için *fantazi*den yararlanan romanlar vardır. Özellikle ilk dönem romanlarında görülen bu unsur, yazara sınırsız özgürlük alanı bahşettiğinden metni *birincil düşünce süreçlerinin* teslimiyetine bırakma, yasak arzuların sergilendiği bir sahneye dönüştürme imkanı elde

[622] Seda Arıkan, *Lacancı Psikanalitik Yöntem Işığında Iris Murdoch'un Romanları*, s.191.

edilebilmiştir. *Çengi, Muhabbet Tılsımı, Ölüler Yaşıyor mu?, Kedi ve Ölüm*, bu şekilde *fantazi*den yararlanan, bir veya birden fazla kişinin kendi *fantazi* fanusunda yaşamalarını sağlayan eserlerdir.

Birbirine bağlı üç hikâyeden oluşan *Çengi,*[623] Ahmet Mithat Efendi'nin 1877'de yayımladığı bir romanıdır. Üç hikâye de kendi fantezilerinden kurulu bir yaşam içinde ömür süren kişileri merkeze alır. *Süperego*nun hükmünün neredeyse hiç geçerli olmadığı roman bu bakımdan tamamen *'id'in* alanından sesleniyor gibidir. Dâniş Çelebi her şeyin kurmaca olduğu bir dünyanın içine doğmuştur. Uzunca bir süre tanıdığı tek dünyanın annesi tarafından anlatılan hikâyelerden, büyü ve sihirden oluşması, Dâniş Çelebi'nin gençlik ve yetişkinlik dönemi yaşantısını şiddetli bir

[623] *Çengi* romanı müellifi Ahmet Mithat Efendi'nin eserde gösterdiği üzere üç kitaptan oluşmaktadır. İlk iki kitap birbirinden bağımsız kurgu ve konulardan oluşmaktayken iki hikâyenin ortak tarafları üçüncü kitapta birleştirilerek anlatıda bütünlük sağlanmıştır. İlk kitapta, yazarın Don Kişot'tan esinlenerek oluşturduğunu söylediği Dâniş Çelebi'nin başından geçenler hikâye edilir. Dâniş Çelebi, büyü, sihir işleriyle uğraşan Saliha Molla'nın oğludur. İstanbul'da büyü ve sihirle çeşitli sebeplerle ilgilenen kimselerin uğrak yeri hâline gelmiş evlerinde sadece büyünün, sihrin, peri ve cin hikâyelerinin anlatıldığı bir ortamda büyüyen Dâniş Çelebi için dünya yalnız bunlardan ibarettir. Bu yüzden pek çok şeyi okuduğu hikâyeler gibi sanarak yanlış anlar. Son olarak eğlenmek için gittiği bir zenginin konağında Dâniş Çelebi, kendisiyle alay etmek için tertip edilmiş perilerin dans ettiği ve yalnız kendisine göründüğü şeklindeki bir oyunu gerçek sanarak, dans edenlerden güzel bir kızı zorla kendi evine götürüp alıkoyar ve onunla birlikte olur. Peri ismi verilen bu kız bir süre sonra Cemal adında bir erkek bebek dünyaya getirir. Peri, Saliha Molla'nın ölümünden sonra evdeki hâkimiyeti ele geçirir ve anlattığı peri hikâyeleriyle kocasına istediği her şeyi yaptırır. Onun evdeki hâkimiyetinden ve Saliha Molla'dan kalan mücevherleri fark ettirmeden almasından rahatsız olan Dadı Kalfa Dâniş Çelebi'yi, Peri'yi öldürmesi yönünde doldursa da sonunda Peri'nin oyunuyla ölen kendisi olur. Dâniş Çelebi olanlardan sonra aklını tamamen yitirir ve intihar eder, Peri de evden kaçar. İkinci kitap Mısır kölemenlerinden Canbert Bey hakkındadır. Mısır'da iyi yetişmiş ve eğlence âlemlerine düşkün bir bey olarak yaşamaktayken karıştığı bir olay sonrası İstanbul'a kaçmak zorunda kalır. Burada ev işlerine yardım etmesi için getirdiği Hüsna isimli Ak Arap'la bir evde hiçbir şekilde dışarı çıkmayarak ve kimseyi de eve kabul etmeyerek adeta hapis hayatı yaşar. Ak Arap'ın bir süredir devam eden evlenmesi yolundaki baskıları neticesinde hiç evlenmemiş, yaşı otuzu geçkin Hüveyda Hanım'la evlenir. Ondan Melek ismini verdiği bir kızı olursa da doğum esnasında anne hayatını kaybeder. Bundan sonra Canbert Bey bütün zamanını ve sevgisini yalnızca kızına vakfeder. Kızını tutkunluk derecesinde seven Canbert Bey onun ileride evlenip kendisini terk etmesi ihtimaline karşı kızını dışarı çıkartmaz, kimseyle görüştürmez. Ancak Melek, sıklıkla penceresinin altına gelen genç bir erkek tarafından kandırılarak evden kaçar. Bunu fark eden Canbert Bey o an hayatını kaybeder. Üçüncü kitap Sünbül isminde bir çengi ve beraberindekilerin bir zengin konağında eğlendiği bir gece konağa davetli olan Cemal Bey ve Sünbül'ün yanındaki Melek'in muhabbetiyle başlar. Cemal Bey, birinci kitapta bahsedilen Dâniş Çelebi'nin oğludur. Sünbül'ün yaptığı bir planla Canbert Bey'in evinden kaçmasını sağladığı Melek'e aşkla bağlıdır ancak kız Sünbül'ün denetimi altındadır. Cemal Bey Sünbül'e yaranmak ve Melek'le vakit geçirebilmek için tüm servetini yavaş yavaş Sünbül'e sunduğu çeşitli mücevherat temininde harcar. Sonunda oturduğu evi de satmak zorunda kalıp dilencilik yapacak hâle gelir. Birinin yardımıyla kahveci yamaklığı yaparak karnını doyurmaya çalışan Cemal Sünbül'ü, kendisini bu hâle düşürdüğü için öldürmek istese de bu mümkün olmaz. Sonunda Sünbül'ün konağına hizmetçi olarak gelmek zorunda kalır ama burada Sünbül'ün, Cemal'in annesi olduğunu açıklaması, tüm yaşananları oğlunun mirasyedilikten kurtulması amacıyla planladığını söylemesi işleri değiştirir. Cemal daha sonra bütün servetine ve Melek'e kavuşarak burada yaşamaya başlar.

şekilde etkiler. Eğitimini de belli bir seviyeye kadar yalnızca annesinden alan Daniş Çelebi'nin, kurmaca dünyasının duvarları okuduğu hikâyelerle de sağlamlaştırılır:

"*Fakat ne fayda ki çocuğun eline geçen kitaplar Hamzaname ve EIfü'l-Leyl ve Muhayyelat-ı Aziz Efendi ve Ebu Ali Sina gibi hep sihir ve ilm-i simya ve cin ve peri hikâyât-ı garîbesini mübeyyin şeylerden ibaret olmasıyla bunlar dahi Dâniş Çelebi'nin evham ve akaidine kuvvet vermekten hâli kalmamıştır*".[624]

Dâniş Çelebi'nin sınırları sıkıca örülmüş dünyası onun başka bir şey tanımasına fırsat vermez. Evinin içindekiler dışında hemen herkes onun için cin, peri veya şeytandır. Bu sanrının cinnet derecesine varması üzerine Saliha Molla'nın bulduğu çare, Dâniş Çelebi'yi *fantazi* dünyasına daha çok hapseder:

"*Bir gün Yeni Cami avlusuna gidip, otuz paralık bir bakır mühür üzerine bir mühr-i Süleyman resmettirdi ve bunu oğluna getirip "Oğlum Dâniş! Haniya sana Muhayyelât-ı Aziz Efendi'den Şehzade Asil'in hikayesini okutmadım mı idi? Haniya o hikâyede şehzade bir hazine içinde mühr-i Süleyman'ı bulmuştu da o mührün sayesinde havas ile bütün cinlere, perilere galip gelmişti. Aklına geliyor ya? İşte oğlum, o mühr-i Süleyman budur. Bunu al, daima üzerinden ayırma ve bu senin üzerinde bulundukça cinden, periden asla korkma. Cümlesi sana râm olurlar" diye Dâniş Çelebi'ye vermişti*" (Çengi, s.11).

Anne Saliha Molla'nın ısrarla oğlunun endişelerini teyit etmesi, Dâniş Çelebi'nin geri dönüşü olmayan bir *fantazi* âlemine mahkûm olmasının nedenidir. Anne, oğluna anlamsız korkularının kurgusunu da *Muhayyelat*'ı işaret ederek sunmuş olur. Bundan sonra Dâniş Çelebi'nin başına gelen her şeyin açıklaması yalnız *Muhayyelat*'ta bulunabilecektir.

Mührüsüleyman'ın verdiği cesaret Dâniş Çelebi'ye, Beykoz'da gördüğü Hünkâr köşkünün cinler periler tarafından yapılmış, cinler padişahının sarayı olduğunu düşündürtür. Burada gerçek hayata aktardığı kurmacanın dayanağı yine *Muhayyelat*'taki bir hikâyedir. *Muhayyelat*'ın bir bölümündeki hikâyeden esinlenen Saliha Hanım, oğluna üstünde mührüsüleyman olan bir mühür vererek onu her şeye

[624] Ahmet Mithat Efendi, "Çengi" içinde *Çengi, Kafkas, Süleyman Muslî* (Haz. Erol Ülgen-Fatih Andı), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2000, s.10. Romandan yapılacak alıntılarda bundan sonra eserin bu baskısındaki sayfa numaraları dikkate alınacaktır.

hükmeden bir kimse olduğuna inandırır. Gerçekten mührüsüleymanı yanında taşımaya başladıktan sonra Daniş Çelebi rahatça dışarı çıkabilen, cinsel fantezilerini tatmin edebilmek için böyle bir mührü üzerinde taşıyan, *Muhayyelat*'ın Şehzade Asil'ine benzer maceralara atılan cesur birine dönüşür. Daniş Çelebi üzerinde olumlu tesirleri görülen mührün, romanda rüya etkisi oluşturmasında da büyük etkisi vardır. Çünkü bir metni rüyalaştıran pek çok unsur vardır. *Tılsımlı nesne* bunlardan biri olarak kurmacayı rüyaya yaklaştırır. Rüyanın odak noktası olan bir nesne, rüya içinde her şeyi mümkün kılan sihirli bir araç gibi etki edebilir. *Çengi*'deki mührüsüleyman da Daniş Çelebi üzerinde *tılsımlı nesne* etkisi bırakır. Bu mührüsüleyman sayesinde kendisine itaat edileceğini ve bu büyülü sarayda hapsedilmiş Çin-i Maçin padişahının güzel kızını kurtaracağını hayal eden kahraman, düşüncelerini uygulamaya geçtiyse de köşkün bekçisi tarafından fark edilip kapı dışarı edilir. Yaşadıkları Dâniş Çelebi'yi fantezi dünyasından kurtarmaya yetmez. Yediği dayakların, cinler padişahı olarak gördüğü bekçinin kaba muamelesinin sebebini, onun aslında padişah olmadığı sonucuna bağlar. Çünkü hikâyede mührüsüleymana boyun eğen cin padişahı Şemhail'dir. İkinci olayda bu sefer Tahtakale taraflarında bir hamam önünden geçmekteyken buradan çıkan bir fahişenin peşine takılır. Çünkü kadını *Muhayyelat*'taki Şeyhzade Asil'in yaşadığı bir gönül macerasına benzetmiş, kadını aynen hikâyede olduğu gibi ardı sıra bilmediği bir eve getirmeyi başarmıştır. Ancak evin sahipleri Dâniş Çelebi'nin kurguladığı gibi safa âleminin padişahının evi değil sıradan bir İstanbullunun hanesidir. Dâniş Çelebi bu maceradan da büyük bir rezaletle ayrılır.

Dâniş Çelebi'nin mührüsüleymanı elde ettikten sonra yaşadığı iki olay da doğrudan onun fantezileriyle beslenen olaylardır. Her iki olayın merkezini kadın ve cinselliğin oluşturduğu fanteziler çevirmiş, Dâniş Çelebi arzu nesneleri olan önemsenmek, saygın bir konuma ulaşmak ve cinsel birliktelik yaşamak gibi deneyimleri, gerçekle hayalin karıştığı olaylar içinde yaşamayı istemiştir. Dâniş Çelebi'nin bu istekleri onunla alay etmek için tertip edilen bir eğlence ortamında gerçekleşir. Buraya getirilen çengi kızları peri sanması için diğerleri tarafından kandırılan Dâniş Çelebi, iyice sarhoş olduğu bir anda kızlardan en güzelini –Peri- zorla kendi evine götürüp onunla birlikte olur. Dâniş Çelebi arzularının gerçekleştiği

sahneler olan fantezilerini hayatının amacı hâline getirerek sürdürdüğü ömrünü bu sebeple bir rüyaya çevirir.

Dâniş Çelebi'nin fantaziden gerçeğe dönme yolundaki tek çabası Peri'yi öldürmeye karar verdiğinde yaşanır. Ancak Peri'nin akıllıca oyunuyla kendi yerine Dadı Kalfa'yı bırakarak ölümden kurtulması, Dâniş Çelebi'nin tamamen aklını yitirmesine yol açar. Onun aklını yitirmesi ise romanın üçüncü kitabında oğlu Cemal'le anlaşılabileceği gibi aslında Daniş Çelebi'nin *fantazid*en çıkışını sağlayan en önemli sarsıcı yaşantıdır. Dâniş Çelebi için böyle bir rüyadan uyanmanın yolu kalmamıştır.

Rüya kişinin bilincinden sakladığı en gizli arzularının açığa çıktığı yerdir. Denetimin azaldığı uyku sırasında bastırılmış yaşantı ve arzular çeşitli kılıflara girerek rüya göreni geçici olarak tatmin ederler, kimi zaman bilinci etki altına almaya çalışırlar. *Aşk-ı Memnu*'da Bihter ve Behlül arasında yaşanan yasak ilişkinin başlangıcı romanda Halit Ziya tarafından rüya atmosferi içinde okura sunulur. Behlül'ün odasındaki sobanın alevinin sebep olduğu kızıllıktan dolayı ortama yayılan rehavet ve hafif aydınlık ilk yakınlaşmadaki rüya etkisini tetikler. Hem Behlül hem de Bihter ilk yakınlaşmadaki rüya havasını açıkça hissederler:

"*Yalnız sobanın kapağında iki kırmızı göz sönük, hemen büsbütün örtülecek bir nazarla onlara bakarak gülümsüyor gibiydi. […] Tehlike dolu bir rüya içinde gibiydiler; bir küçük şey bilinemez nasıl bir tehlikeye sebep olacak zannediyorlardı*" (Aşk-ı Memnu, s.240).

Behlül, Bihter odadan gittikten sonra az önce odasında olanlarla ilgili düşünmeye başladığında da olan bitenin 'rüya gibi' olduğunda ısrar eder:

"*Bu bir rüya gibi olmuş idi. Odasında yalnız kalınca inanamadı, sahih, bir iki dakika evvel burada bir kadın vardı, bu kadın Bihter'di öyle mi?.. Karanlıkta bir şeye çarpmamak için halının üzerine ayaklarını sürterek, geziniyor, sanki Bihter'in biraz evvel orada vücudundan kalmış bir eser, o rüyadan bir bakiye arıyordu*" (Aşk-ı Memnu, s.246).

Behlül ve Bihter'in hissettikleri 'rüyada gibi olma' yanılsaması bundan sonra ne zaman bir araya gelseler tekrarlanır:

"*Behlül yavaş yavaş, bu sevda şiirinin kendisine de latif bir hararet içinde saran tesiri ile mest olarak, söylüyordu. Bu hulya levhası Bihter'i uzaklara götürüyor, meçhul bir âlemin şiirle, aşkla örülmüş ufuklarına atıyordu. Bir kelime ilave ederse bu kasidenin saadet rüyasını ihlal etmiş olacağından korkarak sükut ediyordu*" (Aşk-ı Memnu, s.291).

Behlül, Bihter'le olan ilişkisine son verdikten sonra bile aralarında olan biteni rüya olarak yorumlamaya devam eder:

"*Böyle, eski bir rüyaya benzeyen bu lehvanın karşısında, kendi hayatını, ihtimal bu geceden başlayarak Nihal'in bir kelimesiyle son sahifesi kapanacak, artık işte böyle soluk çizgileriyle, silik safhalarıyla metruk bir harabeye dönecek olan hayatını düşünüyordu. Daha şimdiden o hayat, uzun senelerin fasılasıyla ayrılmış, uzaklaşmış gibiydi; bütün o çehreler, hatta Bihter, hep o düne ait hatıralar, arada böyle vâsi bir denizle, ta ötede, o eski rüyaların yıkıntılarına gömülmüş idi*" (Aşk-ı Memnu, s.443-444).

Rüya, türlü sebeplerle bilinçdışına bastırılmış ve yasaklanmış her türlü bilgi, duygu ve düşüncenin sergilendiği bir alandır. Yazarın Bihter ve Behlül arasındaki ilişkiyi sürekli rüyaya benzetmesindeki ısrarında, rüyanın 'her türlü isteğin gerçekleştiği/tatmin edildiği bir fenomen' olması gerçeği yatar. Halit Ziya'nın rüya vurgusu, iki karakterin tüm bir araya gelmelerinde, özellikle tensel yakınlaşmalarında rüya etkisi hissetmeleri, gerçekleşmesi ancak rüyada sağlanabilecek ensest bir ilişkinin nasıl olup da mümkün olduğunu kendilerine açıklayamayan çiftin hayretinden de ileri gelir. Çünkü artık tabuya dönüşmüş böylesi bir yasak ilişki, ancak karanlık tarafların rahatlıkla yansıdığı rüyada yaşanabilir. Bu yüzden Behlül, Bihter'le olan ilişkisini sonra 'kirli bir şey' olarak algılayacak, Nihal'e olan ilgisi arttıktan sonra geçmişe dönüp baktığında da yasak aşklarını rüya kalıntılarına benzetecektir. Bihter için de ikisi arasında yaşananlar bir rüyadır. O rüyaya yalnız yasak arzunun gerçekleşmesini sağlayan bir araç olarak bakmaz; bu rüya Bihter için bir sığınak vazifesi de görür:

"*Ona izdivacının boşluklarını unutturacak bir rüya lazımdı, işte o kadar!.. Gözlerini kapayıp artık izdivaç hayatını görmemek istedikçe bu rüyaya avdet ediyordu. Lakin bu ancak bir rüya idi, devam edemezdi. Bunun hummaları, kâbusları*

vardı, bu rüya artık hayatı için o kadar lazım, o kadar zaruri bir şey olmuş idi ki o hummalara, o kâbuslara tahammül etmek istedi" (Aşk-ı Memnu, s.480).

Rüyayı yaşantıya taşıyan bu bakış açısı, hayatın içinde ama onun kurallarından olabildiğince bağımsız, kendi yasaları olan küçük bir pencere açılması anlamına gelir. Bihter'e göre kendi realitesinin bunaltıcı havasından nefes alabildiği bu pencere onun için bir çeşit sığınak olduğundan bu rüyadan vazgeçmek de o derece imkânsızlaşır. Behlül için eserin sonunda Nihal'in sevgisiyle yasak arzularının tatmin edildiği bu 'kirli' rüyadan uyanmak bir gereklilik oluştururken, Bihter aynı rüyadan uyanmayı ölümle eşdeğer bulur. Sonunda içinden çıkılamaz bir durumda kalarak intiharı seçen Behlül değil Bihter olur.

Rüyanın gerçekleştiği, gerçeğin rüyalaştığı anlatılardan biri Hüseyin Rahmi'nin *Muhabbet Tılsımı*[625] isimli eseridir. 1928'de kitap olarak yayımlanan roman, Ahmet Mithat Efendi'nin *Çengi*'sini hatırlatan bir kurgu ve üslupla kaleme alınmıştır. Bilinçdışında baskılanmış şekilde bulunması gereken tüm arzuların salıverildiği bir konakta yaşayan Ali Bekir'in başından geçenlerin hikâye edildiği romanda devir, Osmanlı'nın son dönemleridir. *Muhabbet Tılsımı*'nın başkahramanı

[625] Ali Bekir, dokuz çocuklu çok fakir bir köylü ailenin çocuğudur. Yokluk içinde yaşamlarını sürdürdükleri bir sırada İstanbul'daki büyük bir konağa evlatlık olarak verilen Ali Bekir için hayatının ikinci devresi başlar. Sultan Hamit devrinin ileri gelenlerinden olan Adnan Şem'i Paşa'nın konağı, içerisinde pek çok genç ve güzel kadının, kızın, hizmetçilerin, hanımların, çocukların yaşadığı kalabalık bir yerdir. Yaşı yetmişten fazla olan Adnan Şem'i Paşa ve oğullarının cinsel arzularını yerine getirmek üzere satın alınmış Çerkez kızları evdeki nüfusun büyük çoğunluğunu oluşturur. Bu yere kısa zamanda uyum sağlayan Ali Bekir, çocuk olarak geldiği konakta ergenliğinin ilk zamanlarını geçirdiği sırada konakta güzellikleriyle birbiriyle yarışan çocuk yaştaki kızlardan etkilenmeye başlar. Bu esnada komşu konağın hizmetçisi İlyas Ağa'dan dinlediği bir muhabbet tılsımı hikâyesi çok dikkatini çeker. İlyas Ağa sahibi olduğu bu tılsım sayesinde uzun zaman istediği kadını elde etmiş, ancak tılsımı çaldırdığı için bu zevk dolu hayata daha fazla devam edememiştir. İlyas Ağa'nın tılsımı nasıl edineceğini ayrıntılı olarak anlatması üzerine Ali Bekir, umut ve arzu dolu olarak tılsım için bahsi geçen tekkeye gider, burada tılsımı verecek dervişin tacizlerine göz yumarak tılsımı alır. Ali Bekir tılsımın etkisini haremdeki kızlar üzerinde denemek istemektedir. Ancak haremdeki kızlara ulaşabilmek için buradan sorumlu Kâhya Kadın'ı ele geçirmesi gerekir. Yaşı elliyi geçmiş bekâr biri olan Kâhya Kadın, Ali Bekir'in en küçük adımına olumlu tepki vererek onda tılsımın işe yaradığı düşüncesinin oluşmasını sağlar. Daha sonra haremde asıl ulaşmayı istediği Pervin'le de aşk ilişkisine giren Ali Bekir, sarhoş olduğu bir akşam tılsımı olduğu bilgisini, konağın vekilharcı Abdullah Efendi'nin yanında ağzından kaçırır. Vekilharç, Paşa'nın hanımı Mebrure Hanımefendi'yi etkisi altına alıp zengin olma sevdasıyla Ali Bekir'in tılsımını çalar. Tılsım onda da başarılı olsa da Ali Bekir, eczacı Aziz Sakıp'la bir olup tılsımı tekrar alır. Ancak tılsım bu sefer de Aziz Sakıp'a geçmiştir. O da Paşa'nın gözde odalığı Gülizar'ı elde etmek için tılsımı kullanır ve başarılı olur. Birbirlerinin gizli ilişkilerinden haberdar olan üçlü, birbirlerini Paşa'ya, Paşa'nın büyük ve küçük oğullarına isimsiz mektuplarla ihbar ederek ortalığın karışmasına neden olurlar. Aziz Sakıp ve Gülizar, Pervin ve Ali Bekir birlikte konaktan kaçarlarken, vekilharç ayağından vurulur, Mebrure Hanımefendi'nin yasak ilişkisi oğlu tarafından örtbas edilir. Paşa da akli melekelerini kısmen yitirmiş vaziyette hazcıl yaşamını sürdürür.

Ali Bekir, romanın arzu tetikleyicisi olarak olay örgüsünün kendi arzusu etrafında şekillenmesine neden olur. Onun arzusunun temelinde ise yaşadığı konaktaki genç Çerkez kızlarına duyduğu cinsel istek vardır. Tılsım da Ali Bekir'in bu arzusunu gerçekleştirmek üzere kurmacaya dâhil edilmiş olağanüstü bir nesne işlevi görür. Romanı rüyalaştıran tılsımın kaynağı kurmaca içindeki iki alt anlatıdan kaynaklanır: İlkinde, Ali Bekir'in bir sokak satıcısından aldığı 'Ali Bahadır' isimli hikâyedeki kahramana, kırk genç kıza sahip olabilmek için gerekli altın anahtarın yeri tarif edilir. İkincisinde ise, komşu konağın kâhyası başından geçen bir olaya dayanarak 'muhabbet tılsımı' denen büyülü bir nesneden bahseder. Gerçeklik içinde kendi kurallarına sahip bir alan oluşturan bu *tılsımlı nesne*, Ali Bekir'in eline geçtikten sonra onun hayatını her şeyin mümkün olduğu bir rüyaya çevirir. Muhabbet tılsımı sayesinde Kâhya Kadın ve Pervin'le birlikte olan Ali Bekir, tılsımın gücünü konak dışındaki bir kadında da dener ve başarılı olur. Tılsım konak içinde başka erkeklerin de eline geçerek onlar için de olumlu sonuçlar verir.

Muhabbet tılsımı romanda tüm erkek karakterlerin arzuladığı büyülü bir nesne durumundadır. Gücünün nereden geldiği anlaşılmayan bu nesne, kurmacayı gerçeklik ile rüya arasında ara bir yerde bırakarak, yalnız rüyalarda gerçekleşebilecek olayların yaşanmasını sağlar. Freud'un 'her rüya bir isteğin gerçekleştirilmesidir' düsturunun açıkça bu tılsımlı nesne aracılığıyla gerçeğe taşındığı görülür. Roman bu nesne ile Lacancı *fantazi*nin ortaya çıkmasını da sağlar. Tılsım sayesinde her isteğine kavuşan erkek karakterler, kendi *fantazi*lerini yaşamaya başlarlar. Bastırılmış istekler romanda birkaç ilişki üzerinden sergilenir. Kâhya kadın-Ali Bekir arasındaki cinsel birliktelik, kadının yaşça çok büyük olmasından ve ikilinin herkesçe 'torun-büyükana'[626] olarak algılanmasından dolayı imkânsız gelir. Yine, Paşa'nın yaşlı karısı ile konağın vekilharcı ve eczacı ile Paşa'nın odalığı arasındaki ilişkiler de uygunsuz bulunur. Hepsi Paşa'nın kazancıyla beslenen bu kişilerin yasak ilişki içinde olmaları ve bunu tutkuyla sürdürmeleri romanda rüya atmosferi meydana getirir. Muhabbet tılsımında tüm romanı rüya havasına sokan sebeplerden biri bu tılsımın pek çok *gösterilen*i olan bir *gösteren* olması sebebiyle metaforik bir değere sahip oluşudur.

[626] Hüseyin Rahmi Gürpınar, "Muhabbet Tılsımı" içinde *Tedadüf Muhabbet Tılsımı Bütün Eserleri 17,* (Haz. Emre Taylan), Everest Yayınları, İstanbul 2011, s.362. Romandan yapılacak alıntılarda bundan sonra eserin bu baskısındaki sayfa numaraları dikkate alınacaktır.

Roman kişilerinin, okurun, anlatıcının ve yazarın düşüncelerinin *gösterilen*ler olarak gösterge zincirinde yerini aldığı bu *gösteren* kendi fiziksel yapısında da birkaç *gösterilen*in birleşiminden oluşmuştur:

"*İçinden muşamba sarılı iri bir azı dişi, bir horoz mahmuzu, yedi buğday tanesi, bir şeker parçası, bir çil altın çeyrek ve birkaç satırı havi, üçe katlanmış küçük bir kâğıt çıkar.*

Şu ibareyi okurlar:

'Kurt gibi dişlek ol, horoz-âsâi işlek ol. Benat-i Havva buğday bereketiyle aşkından gıdalansın,. şeker gibi sevişiniz. Muhabbetiniz ağdalansın. Her kadın, vechinde çil altın cazibesi görerek sana sevdalansın. Yansın. Yansın. Yansın. Âmin. Âmin. Âmin. Âmin.'" (Muhabbet Tılsımı, s.474).

Muskanın içinden çıkan tüm bu parçalar, öncelikle küçük gösterenler olarak yerini alırken kâğıtta yazılanlar –kurt gibi dişlek, horoz gibi işlek vs.- gösterenlerin sembolik değerlerini işaret ederler. Böylece birden fazla gösterge zincirinin birleşmesiyle oluşmuş muhabbet tılsımı bir ana gösteren olarak metaforik değeri yüksek bir nesneye dönüşür. Anlatıcı da tılsıma metaforik bir anlam yükler. Tılsımı alacağı tekkeyi ve dervişi büyük bir arzuyla arayan Ali Bekir, bir mahallede karşılaştığı adama durumu ve neden tılsımı istediğini anlatır. Adamın, Ali Bekir'in ardından söyledikleri muhabbet tılsımının diğer roman kişilerince bilinmeyen gösterilenlerinden birini oluşturur:

"*— Seni gidi silsilesini bellediğimin ahlaksız katırı seni!.. Muhabbet tılsımını alıp da mahalledeki bütün güzel kadınları, kızları tespihe dizeceksin öyle mi? Evliyayı, enbiyayı, erenleri, dervişleri de keyfine, zevkine hâşâ vasıtalıkta kullanacaksın ha... Dur ben, seni güzelce bir tılsımlatayım da gör… Âlemin kızlarını, karılarını ayartması nasıl olurmuş anla… Habis…*" (Muhabbet Tılsımı, s.307).

Hüseyin Rahmi, figüratif karaktere söylettiği bu cümlenin üzerinde fazla durmadığından, tılsımın gerçekten bu yönde bir etkisinin olup olmadığı okur tarafından tam olarak anlaşılmaz. Yine de yukarıdaki cümleler muhabbet tılsımının bir hileyi örtbas eden bir gösteren olduğu izlenimini verir. Muhabbet tılsımının yüklendiği anlam evreni onu gerçekteki herhangi bir nesneden ayrı bir yere koymayı zorunlu kılar.

Rüyanın imgeleri, bir resim yazısı gibi birden fazla anlamla yüklü nesneler olarak kullanmasının bir benzeri böylece muhabbet tılsımı gösterenine yüklenmiştir. Bu sebeple yoruma ihtiyaç duyan tılsım roman gerçeğini rüyaya yaklaştırır. Tılsımın etkisinden tamamen kurtulmak ise yine sarsıcı bir sonla mümkün olur. Tılsımı birbirlerine kaptırmış olmanın öfkesiyle Adnan Şem'i Paşa'nın büyük oğluna mektuplar yazan erkekler, gerçeğin açığa çıkmasından sonra kendileri âşık ettikleri sevgilileriyle konaktan kaçarlar. Cariye ve eşlerinin gözlerinin önünde sevgilileriyle kaçmasına dayanamayan Şem'i Paşa felç olurken, tılsım bir süre sonra Paşa'ya hediye olarak gönderilir. Ancak tılsımın gücüne inanmayan büyük oğul Cezmi, tılsımı açıp bir avuç kırıntıdan ibaret olan muskayı sobada yakar.

Hüseyin Rahmi'nin *Ölüler Yaşıyorlar mı?*[627] isimli fantastik romanı da rüyanın, gerçeğin alanına taşındığı bir eserdir. 1932'de Milliyet Gazetesi'nde tefrika edilmeye başlanan roman 1973'de kitap olarak basılır. Eserdeki olayların büyük kısmı kapalı bir mekân olan Velittin Paşa'nın konağında geçer. Romanda ruh ve ölüm gibi bilinmezlere dair konuların hâkimiyeti rüya olgusunun işlenmesini de kaçınılmazlaştırır. Tüm kurgu bir rüya atmosferinde geçiyorsa da roman kişilerinin açıkça gördükleri bir rüya yoktur. Hüseyin Rahmi bunun yerine romanını yazarken

[627] Yaşlı babaları Velittin Paşa'nın ölmesiyle büyük bir mirasın sahibi olan üç genç çocuk; Orhan, Turhan ve Leman hayattan soyutlanmış bir şekilde tüm yaşamlarını bu evde sürdürürler. Eğitimlerini bir okulda değil evdeki mürebbiyeyle gerçekleştiren gençler için hayat, okudukları ölülerle ilgili kitaplardan, ruhçulukla ilgili yapılan araştırmalardan ibarettir. Ölülerin kendileriyle beraber yaşadıklarına koşulsuz inanan gençler yüzünden evde sürekli halüsinasyonlar görülür, en ufak bir sesin kaynağı daima ruhlardır. Evlerinin bitişiğindeki köşke kiracı olarak gelen ailenin garip tavırları, evden gelen kuvvetli ışık, rüzgar, gürültü gibi olağanüstü olaylar gençlerin tüm ilgilerini bu köşke çevirmelerine neden olur. Köşkteki garipliği arkadaş ruhları 'S.L.M'ye soran gençler burada iki habis ruhun bulunduğunu, bu evde yaşanan bir faciadan kendi evlerinin de etkileneceğini söyler. Evin sırrını öğrenmek isteyen gençlerden Dilaver köşktekilerle bir şekilde yakınlık kurup meseleyi anlamaya çalışır. Köşkte, babası annesi ve erkek kardeşiyle birlikte Şehamet adında genç ve çok güzel bir kız yaşamaktadır. Evdeki garipliklerin sebebi kızın hayatına girmiş ve onun için ölmüş Sakıp Cemal ve Ulvi Nadir isimli gençlerin ruhlarıdır. Kızı hiçbir şekilde rahat bırakmayan ruhlar zaman zaman evdekilere görünüp birbirlerini öldürdükleri ânı canlandırırlar. Velittin Paşa'nın genç oğullarından Orhan ise Şehamet'i görüp âşık olur. Birbirlerine âşık olan Orhan ve Şehamet her şeye rağmen evlenmeyi başarır, ancak ruhlar aileyi huzursuz etmeye devam eder. Konaktaki bir ruh çağırma seansında Sakıp Cemal ve Ulvi Nadir'in ruhlarıyla konuşmayı başardıklarında ise ruhların yakında Şehamet'i öldüreceklerini öğrenirler. Gerçekten de çok geçmeden Şehamet ölür, onun acısına dayanamayan Orhan'da garip davranışlar baş gösterir. Bir süre sonra hem Şehamet'in henüz toprağa verilmemiş cesedi hem Orhan ortadan kaybolur. Olayın sırrını çözmeye çalışan Dilaver, Orhan'ın kardeşi ve sırdaşı Turhan'ı bir gece takip ederek onun evin altındaki mahzene gittiğini görür. Burada insanı bayıltacak kadar kötü kokularla karşılaşan Dilaver Orhan'ın, Şehamet'in ölüsünün üzerine yatmış cesedini görür. Orhan Şehamet'in ölmesine dayanamamış, kardeşinden yardım isteyip onu evlerinin altındaki mahzene indirmişler, çok geçmeden de Orhan ölmüş ama ölmeden kardeşini tembihleyip burada bırakılmalarını istemiştir.

yararlandığı, Camille Flammarion'a ait; *Ölümden Önce, Ölüm Sırasında ve Ölüm Sonrasında*[628] kaynaklarındaki rüya ile ilgili görüş ve örnekleri okura aktarır. Bu örneklerden birinde, Fransızlara esir düşmüş bir Türk kızının, henüz ölmüş annesinden haber alması, annenin kendi ölüsünü olduğu yerden kaldırması için kızından yardım istemesi hadisesi aktarılır. Flammarion'un bu örnekten yola çıkarak rüyaları bir çeşit telepatik oluşum olarak gördüğü, bu sebeple Emine'nin annesini gerçekten görmüş olabileceği şeklinde bir yorum da romana eklenmiştir (Ö.Y., s.170). Metin içine iliştirilmiş bu alt anlatı, Freud'un 'yanan çocuk' örneğindeki rüyanın gerçeklik algısıyla birebir örtüşür. Lacan aynı etkileyici rüyayı Gerçek'in tam da ölen çocuğun babaya seslendiği alan olduğunu belirterek yorumlar. Çocuk Gerçek'in alanından seslenmektedir çünkü bu karşılaşma bir daha hiçbir şekilde gerçekleşemeyecektir. Rüyanın roman içindeki bir kahraman tarafından görülmeyip başka bir kitaptan alıntılanarak metne aktarılması, metinlerarası bir ilişki meydana getirir, ancak bu alıntı rüyanın romana diğer katkısı, romanın metafizikle bağlantısını güçlendirmektir.

Ölüler Yaşıyorlar mı?, adeta fanus içinde yaşayan bir ailenin romanıdır. Metafizik yaşama olan merakları onları hayatın tüm renklerinden soyutlayarak kendi gerçeklik algısı olan bir mikro dünyada yaşamaya sevk eder. Dayıları Talat Bey ve evin hizmetçilerinden birinin oğlu Dilaver dışında herkesin benimsediği bu mikro dünya, özellikle Velittin Paşa'nın genç çocukları Orhan, Turhan ve Leman üzerinde etkilidir. Anlatıcı da çocuklardaki bu duruma şöyle işaret eder:

"*Oğlanların büyüğü yirmi bir, küçüğü on sekiz, kız henüz on altı yaşında… Société'den uzak büyütülmüş bu çocuklar biraz mahcup tabiatlı, çekingen, garabetperest, biraz hülyalı, karanlık hisli maddi dünyaya aralık gözle bakarak bir nevi manevi hayatı arar gibiydiler... Bu hallerinde kendilerini yaşlarının eğlencelerinden uzak bırakan inzivanın etkisi vardı*" (Ö.Y., s.5-6).

Çocuklar içe dönük tabiatlarını beslemek üzere yeni bir uğraşı alanı olarak ispritizma/ruhçuluğa yönelirler. "*Kütüphanelerinin mühim bir kısmını ispritizmaya, ruha, cine, periye, sihirbazlığa, batıl ilimlere ait eserlerle*" (Ö.Y., s.6-7) doldurmuş

[628] Hüseyin Rahmi bu eserleri tanıtım yazısında orijinal isimleriyle verir: "Camille Flammarion, *Avant La Mort/ Autour de la mort/ Après la mort*". Bk. Hüseyin Rahmi Gürpınar, "Ölenler Yaşıyorlar mı?", içinde *Ölüler Yaşıyorlar mı?* (Haz. Mustafa Çevikdoğan), Everest Yay., İstanbul 2012, s.IX.

olmaları onların aslında hapsoldukları fanusun sınırlarını da ortaya koyar. Anlatı içinde de çocuklar, okudukları kitaplardan bazı kısımları birbirlerini okuyarak bu garip ve gizemli olaylar üzerine yorum yaparlar. Romandaki bölümlemeleri büyük oranda şekillendiren de çocukların özellikle Flammarion'un kitaplarında okudukları hikâyelerdir. Velittin Paşa konağındaki genç kardeşlerin fantezi evrenini tanımlama amacı taşıyan 'Perili Şato', 'Fantôme Nedir?', 'Ölümünden Dokuz Sene Sonra Görünen Bir Kız', 'Fransızlara Esir Düşen Bir Türk Kızının Müthiş Rüyası' gibi bölüm başlıkları, aynı zamanda okuru romanın ilgili kısımdaki olay örgüslerine de hazırlar. Farklı bir âlemin kapılarını aralamış olan gençler komşu konaklarına taşınan aileyle hem perili şato deneyimi yaşar, hem de evin içinde hayaletlerin gezindiğini gözleriyle görürler.

Evin küçük çocuğu Leman da ağabeyleri kadar ruhçuluk konusuna meraklı bir gençtir. Flammarion'dan okuduğu hikâyelerin etkisi altında kalan bu genç kız, bir gün kendisinin, kendi yatağında ölü olarak yattığını görür. Okuduğu hikâyede böyle bir şey gören kadının çok geçmeden öldüğünü hatırlayan Leman bu yüzden kendisinin de yakın zamanda öleceğini düşünür. Leman, komşu konağın yakışıklı oğlu Keramet'le evlendiğinde bile aynı şeyi sayıklamaya devam ederek hayatı hem kendisine hem kocasına zehir eder.

Romanın metinlerarası ilişki kurduğu Flammarion'un eserinde geçen, henüz ölmüş annesinden bilgi alan kızın durumu, gençlere komşu konakta olan gariplikleri haber veren munis ruh 'S.L.M.' ile benzerlik gösterir. Ruh, komşu konakla tanışmalarından önce gençlere oradan uzak durmalarını, aksi takdirde büyük bir felaketin kendilerini beklediğini haber verir. Metnin içinde yer alan bu iki ruhtan biri –annesinin nerede öldüğünü rüyada ondan öğrendiği için- rüyayı gerçekliğe taşırken diğeri -S.L.M. konakla ilgili verdiği bilgiler sebebiyle- gerçekliği rüyalaştırıp Gerçek'in alanındaki bir varlığı sembolik düzene getirtir. Fantastik romanda görülebilecek tekniklerden biri olan bu uygulama, aynı zamanda kurmacanın gerçeklik düzlemini yıkarak onu rüyalaştırır.

Velittin Paşa konağının gençleri Orhan, Turhan ve Leman kendi istekleriyle kendilerine bir *fantazi* evreni oluşturmuşlardır. Ancak komşu konaklarındaki Abdüllatif Efendi ailesi, yaşadıkları olağanüstü deneyimlerin hiçbirini kendi istekleriyle deneyimlemezler. İki aile arasındaki en belirgin fark budur. Yine de iki

aileyi birleştiren en önemli unsur *fantazi* alanlarının örtüşmesidir. Bir nevi rüya âlemine karşılık gelen bu *fantazi* evreni, Orhan, Turhan ve Leman için Lacancı *fantazi*yle aynı şeydir. Bu *fantazi* âleminin gençler için son bulma şekli de ancak çarpıcı bir bitirişle mümkün olur. Şehamet'in uzun süre önce ölmüş olan cesedi üzerinde can vermiş Orhan'ın görüntüsü, diğer ev halkı için zorunlu ve korkutucu bir uyanıştır.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın 1961'de yayımladığı romanı *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*[629], teknik açıdan kurmacanın rüyalaştırıldığı bir metindir. Eser, rüyayı çok değişik açılardan ele alarak romanın malzemesi ve hatta yapıtaşı hâline getirmiştir. Başkahraman Hayri İrdal'ın anılarını kaleme almak istemesi sonucu ortaya çıkan bu eser öncelikle geçmişle olan sıkı ilişkisi sebebiyle okurda rüya etkisi bırakır. Olduğu/yaşandığı şekliyle değil, Hayri İrdal'ın aklında kaldığı, onda yer ettiği şekliyle anlatılan bu geçmiş de kurmaca bir geçmiştir. Bu yüzden onun geçmişi yeniden inşa edilirken kimi imgeler daha fazla ön plana çıkar, kimileri önemsizleştirilir ya da hiç anlatılmaz. Hayri İrdal'ın kendi geçmişini yeniden inşa etmesi durumu bilinçdışındaki bastırılmış arzu ve isteklerin *rüya-işlemleri* sayesinde işlenerek birer rüya imgesine dönüştürülmesi durumuyla benzerlik gösterir. Geçmiş ve rüya arasındaki benzerlik ikisinin –hem bir anının hem de rüyanın- başkalarına hikâye edilmesinde de açıkça hissedilir. Olduğu gibi aktarılmayan bu iki unsur, bir daha yaşanmasının mümkün olmadığı Gerçek'in alanından seslendikleri için Sembolik'in aracı olan dille tam olarak ifade edilemezler.

---

[629] Türkiye'de ve dünyada çok ses getirmiş bir kurum olan Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün kurucularından Hayri İrdal anılarını yazmaya karar verir. Hayri İrdal, babasının türlü arkadaşlarıyla rüya gibi geçen bir çocukluk ve gençlik döneminden sonra Abdüsselam Efendi'nin beslemelerinden Emine'yle evlenip onun konağına yerleşir. Onun ölümünden sonra bir sürü miras davasıyla uğraşmak zorunda kalıp kızı Zehra'ya bırakılan tüm mirası reddeder. Bu konuda kendisini sıkıştıranlarla dalga geçmek için uydurduğu 'Şerbetçibaşı elması' hikâyesi yüzünden yeniden mahkemelik olup adli tıbba sevk edilir. Psikanalitik yöntemle tedavi edilmesinin ardından evine dönmüşse de karısı çok geçmeden ölür. İki çocukla ortada kalan Hayri bir süre sonra yeniden evlenir. Karısı ve baldızlarının masraflarına güçlükle yetişmeye çalışırken bir gün Halit Ayarcı'yla tanışır. Onu gençliğinde çıraklığını yaptığı Muvakkit Nuri Efendi'den öğrendiği saat tamiri ve felsefesi konusundaki bilgileriyle etkiler. Kısa süre sonra Hayri'nin hiç inanmamasına rağmen enstitü kurulur. Sürekli gazetelerde tartışılan bir konu hâline gelen enstitü çok başarı kazanıp dünyaya da açılır. Ancak herkesin kendisine sonuna kadar inandığını düşünen Halit Ayarcı, çalışanlarının inançsızlığının farkına varır. Bu hayal kırıklığı yüzünden kurumdan uzaklaşır. Enstitü çok geçmeden denetlemeye gelen devlet görevlileri tarafından tasfiye edilir. Halit Ayarcı da bir trafik kazasında ölür.

Hayri İrdal geçmişini yeniden yapılandırırken eşyalar üzerinden alternatif bir okuma yapar. Geçmişi canlandırma vasıtası olan bu eşyalardan metin içinde en dikkat çekeni 'Mübarek' isimli büyük ve eski bir saattir. Animizmin bir yansıması olarak canlılar dünyasına eklenmiş bu saatin varlığı da rüya ile gerçek arasındaki sınırın gittikçe ortadan kalkmasına sebep olur. Tüm aile üyelerinin hürmet ettiği bu saat Hayri İrdal'ın babasında saygıyla karışık bir öfkenin açığa çıkmasına neden olur. Evlerinin bu en yaşlı üyesi, babaya sanki daima yıllar önce verilmiş bir sözü hatırlatmaktadır:

"- Bir gece hep beraber otururken bu saat birdenbire çalmağa başladı. Babam son derece öfkelendi. 'Anladık! diye bağırdı. Sen de biliyorsun ki, param yok. Şimdilik imkânsız. Evi zor geçindiriyorum… Eski zaman değil ki. Ne diye sıkıştırırsın beni!"[630]

'Mübarek'i bir roman karakterine dönüştüren bu animistik bakışın yanı sıra romandaki hemen bütün kişiler, kendilerine has *fantazi* dünyalarının bireyleri olduklarından okura kendi rüyalarının içinden sesleniyor gibidirler. Hayri İrdal'ın gençlik yıllarının figürleri olan Abdüsselam Bey ve Seyit Lütfullah; ikinci eşi Pakize ve baldızları, kahvehane sakinleri, ispiritizma cemiyeti üyeleri, Cemal Bey, Doktor Ramiz ve Halit Ayarcı her biri kendi gerçeklik anlayışına sahip hayatları yaşayan isimlerdir.

Bu isimlerden Abddüsselam Bey, büyük konağında olabildiğince fazla sayıda insanla yaşama arzusu içinde olan bir zengindir. Onun bu 'insan biriktirici' tavrı, evine bir gelenin –özellikle Abddüsselam Bey'in kudretli olduğu ilk zamanlarında- bir daha çıkamaması, insanı şeyleştiren bir tutumun eseridir. Hayri İrdal'ın, "*bir masalı devam ettirmenin sırrını*" (S.A.E., s.49) bilen biri olarak işaret ettiği Seyit Lütfullah ise kendi gerçekliğinin tek doğru ve gerçek olduğuna hükmeden, bunu da zaman zaman çevresine kabul ettiren biridir. Hayal âlemindeki sevgilisi Aselban'a gerçekte de kavuşmak için elinde haritalar ve tılsımlarla sürekli aradığı Kayser Andronikos'un hazinesi, definenin gerçek olabileceği arzusuyla dinleyenleri de kendine doğru çeken büyülü bir gerçekliğin parçalarıdır. Hayri İrdal'ın ikinci eşi Pakize ise kendisini daima bir gece önce sinemada gördüğü artist zannederek uyanır. Filmlerde gördüğü hayatı

[630] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Dergâh Yay., İstanbul 2014, s.108. Romandan yapılacak alıntılarda bundan sonra eserin bu baskısındaki sayfa numaraları dikkate alınacaktır.

yaşadığına öyle inanır ki kocasını da onlardan biri sanıp ona bu role uygun kıyafetler hazırlar ve zorla giydirir. Karışıklıklara, yanlış anlamalara sebep olan bu hâl onda uzun zaman devam eder. Herkesin kendi 'fantazi fanusu'nda yaşadığını örnekleyen bu karakterler ömürlerinin sonlarına dek bir kurgu içinde yaşadıklarını farketmezler.

Romanda asıl rüya etkisi ise Hayri İrdal'ın tesadüfen Halit Ayarcı'yla tanışması üzerine başlar. Bu tanışmanın gerçekleştiği yer olan kahvehane, Hayri İrdal ve oradaki diğer herkese kendi kimliklerinden sıyrılma, daha iyi ve mutlu olma fırsatı veren, kendine has gerçekliği olan düşsel bir mekândır. Halit Ayarcı'yla tanışıp onu, ustası Muvakkit Nuri Efendi'den aklında kalan sözlerle etkiledikten sonra Hayri İrdal'ın hayatında hemen her şey değişir. Bunun üzerine ismini Halit Ayarcı'nın koyduğu 'Saatleri Ayarlama Enstitüsü' kurulur ve bu kurum çok kısa sürede resmî bir kurum olarak kabul edilip iş yapmaya başlar:

"*Bu, birkaç kelimenin etrafında doğmuş bir şeydi. Daha ziyade bir masala benziyordu. Ben Halit Beye bir şeyler anlatmıştım. Halit Bey birbirini tutmayan saatlere bakmış ve o esnada işsiz olduğunu hatırlamıştı. Başka insanlar ona inanmıştı. […] Bu yüzden on günün içinde bize bir bina kurmuşlar, ücret ayırmışlar, iyi kötü döşemişler, bu yetmiyormuş gibi gün geçtikçe eksiklerimizi tamamlıyorlardı. Böyle iş olur muydu? Hayatta yeri neydi bunun?*" (S.A.E., s.239).

Halit Ayarcı yalnız kurumu vücuda getirmekle yetinmez, Hayri İrdal'ı daha önce hiç yaşamamış hayalî karakter Ahmet Zamanî Efendi'nin hayatını anlatan bir eser yazmak zorunda da bırakır. İşin garip yanı Hayri İrdal böyle birinin var olmadığını kesinlikle bilmesine rağmen, belediye başkanının bu uydurma kişiyle ilgili sorularına karşılık ona çok inandırıcı bir hayat hikâyesi uyduruverir. Ancak Hayri İrdal içten içe bir yalanın içinde olduğunun farkındadır:

"*Ahmet Zamanî Efendi isminde hiçbir insan tanımamıştım. Hattâ adını ilk defa işitiyordum. 'Ah Yârabbim, ekmek paramı niçin bana doğrudan doğruya vermedin de beni başkalarının uydurduğu bir yalan yaptın!' Hakikatte de böyle idim. Ucunu bucağını bilmediğim, her gün yeni bir parçasıyla karşılaştığım âdeta tefrika hâlinde bir yalan olmuştum*" (S.A.E., s.280).

Hayri İrdal, yazdıklarının tamamen uydurma şeyler olduğunu bildiği hâlde istenen kitabı yazar ve hemen ardından tüm gazetelerde konuşulup tartışılan biri hâline gelir. Böyle biri olmadığını savunan araştırmacılara karşı büyük bir şevkle Ahmet Zamanî'nin varlığını ispatlamaya girişir, kimileri tarafından da bu müthiş keşfinden dolayı göklere çıkarılır. Her şeyin içten içe akıl almaz şeyler olduğunu bilmesine rağmen Hayri İrdal, dıştan hiçbir karara itiraz etmeden yaşamaya devam eder.

Bundan önce ilk karısı Emine henüz hayattayken de Hayri İrdal karşı koyamadığı bir hayatı yaşamaya zorlanmıştır. Karısı, Abdüsselam Bey'in evlatlığı olduğu için evlendikten sonra onun konağında yaşamak zorunda kalan yeni evliler, bu konakta özgürlükleri kısıtlanmış olarak yaşarlar. Kendileriyle kan bağı olmayan Abdüsselam Bey'in evinden ayrılmaya can atsalar da onu türlü bahanelerle terk eden kızları, damatları yüzünden bir yere kıpırdayamazlar. Kızı dünyaya geldiğinde Abdüsselam Bey çocuğa kendi annesinin adını koyup geriye kalan az miktardaki mülkünü bu küçük kıza miras olarak bırakmasıyla, Hayri ve Emine'nin hayatı üzerindeki tahakkümünü bir daha gösterir. Çünkü Hayri, bu miras yüzünden çok uzun süre hiç içinde olmak istemediği davalarla uğraşmak zorunda kalır. Mirası reddetmesine rağmen davadan bir türlü kurtulamaz, sonunda mahkemede haklı bir çıkış yapmasına rağmen deli sanılarak adli tıbba gönderilir. Burada zorla psikanalitik tedavi süreci başlar, her seferinde evine gitmek istemesine rağmen buna izin verilmez. Sonunda evine dönebildiğindeyse karısı iyice hastalanmış, mahkemeden dolayı işten de çıkarıldığı için zor durumda kalmışlardır.

Hayri İrdal'ın tüm yaşamı bir rüya hâlinin çeşitli biçimlerinin yansımasıdır. Rüya gören gerçekte yapmasının mümkün olmadığı şeyleri rüyada yaparken gerçekteki kendi kimliğine yabancılaşır, uyandığında ise rüyayla araya giren mesafeden dolayı rüyayı yadırgar ve ona yabancılaşır. Bu, kişiyi kendisine karşı yabancılaştırıcı ve yadırgatıcı etki Hayri İrdal'da açıkça görülür. Hayatının ilk döneminde yaşadıkları, trajediyi andırdığından daha çok kâbusa benzer. Davranışlarıyla hisleri arasındaki büyük tezat, toplumun baskıcı yönlendirmesiyle onların çizdiği bir hayatı yaşamak zorunda kalış, bu ilk dönemi Kafka'nın hikâyelerine yaklaştırır. Bu yabancılaştırıcı etki hem Hayri İrdal karakterini hem *Dönüşüm*'ün Gregor Samsa'sını yaşamak istemedikleri durumlara sürükleyip kendi kimliklerinin silinmesine yol açmıştır.

Halit Ayarcı'yla başlayan ikinci dönemde de rüya hâli sezilir. Absürd durumlar ve işler herkes tarafından büyük bir ciddiyetle kabul edilir, herkes bir yalana inanıp onun peşinden gider. Hayri İrdal ikinci dönemin başlarında sürekli kendisini ve yapılanı sorgularsa da onda hiçbir şeyi değiştirebilecek güç yoktur. Onun bu hâli rüyanın yadırgatıcılık özelliğine benzer. Yepyeni bir gerçeklikle karşısına çıkan bu rüya durumunu yadırgamıştır. Ancak zaman geçip de kendisini nihayet bu gerçekliğe kaptırdığı bir sırada 'Saatleri Ayarlama Enstitüsü' rüyasının bitmesiyle karşı karşıya gelinir. Bu sefer de rüyasından uyanan insanın ilk anda dünya gerçeğini yadırgaması gibi bir durumun içine girerek Enstitü yalanına inanmayanlara savaş açar.

Halit Ayarcı'nın her şeyi mümkün kılarak herkese gördürdüğü rüya, romanın sonunda, onun kararlarına ilk defa karşı çıkılmasıyla[631] son bulur. Halit Ayarcı'nın yaşadığı hayal kırıklığı her şeyin, kendisini de içine alan büyük bir aldanıştan ibaret olduğunun farkına varması sanal gerçekliği çatırdatır. Parçalanmanın başlangıcı, dünya gerçekliğiyle ilk ciddi temasın işaretidir. Bu parçalanma sırasında Enstitü ilk defa gereksiz olduğu fark edilerek kapatılır. Ancak ortada daha büyük bir saçmalık hâli ve boşluk kalır. Nurdan Gürbilek Tanpınar'ın romanlarında görülen bu hâli rüyadan uyanış olarak değerlendirerek şunları söyler:

"*Rüya biter, büyü bozulur, ayna kırılır; o zaman artık deneyimin de nesnesi kalmaz. Bu yüzden Tanpınar'da dışarısı yoktur aslında. Dışarısı ancak rüyanın içine çekilebildiği, öznenin nesneyle imgesel birlik umudunu beslediği ölçüde var olur. Rüyanın dışında, dışarıda ise koskoca bir boşluk vardır. Ölümün, yalnızlığın eşlik ettiği bir boşluk. Tanpınar'ın romanları hep bu boşlukta biter*".[632]

Mahur Beste'de olduğu gibi Tanpınar'ın bu eserinde de rüya hem bir teknik hem de bir alt anlatı olarak yer almıştır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde herkesin topluca gördüğü rüyadan uyanışla roman sonlanır. Kurmacanın tamamına sinen rüya etkisi, alt anlatılarla da metin içinde desteklenir. Bunun en somut örneği Hayri İrdal'ın mahkeme kararıyla adli tıbba sevk edilmesi yüzünden Doktor Ramiz'le başladıkları

[631] Halit Ayarcı, Enstitü'deki çalışanları için toplu konut projesi hazırlar. Bu projeye göre evler de Enstitü binasında olduğu gibi saat biçiminde olacaktır. Ancak mimari anlamda absürd ve faydasız olacağı için tüm çalışanlar ilk defa olarak Halit Ayarcı'ya itiraz ederler Bk. *S.A.E.,* s.385-388.
[632] Nurdan Gürbilek, *Yer Değiştiren Gölge*, Beşinci Basım, Metis Yay., İstanbul 2016, s. 25-26.

psikanalitik tedavi sürecinde görülen/gördürülen rüyalardır. Hayri, Doktor'un isteğiyle rüyalarını anlatmaya başlarsa da onu memnun edemez:

"*[A]nlattığım rüyaları hiç beğenmiyordu. Beni babasını beğenmeyen, her rast geldiği yerde kendisine baba arayan adamların görmesi icap eden rüyaları görmemekle itham ediyordu.*

- Nasıl olur? diyordu. Sizin gibi bir zat, hastalığına uygun bir tek rüya görmüş olmasın! Bari bundan sonra biraz gayret etseniz…

[…] – Sizden hastalığınıza daha uygun rüyalar görmenizi istiyorum. Anladınız mı? dedi. Bütün gayretinizi sarf edip öyle rüyalar görmeye çalışın! Evvelâ sembollerden kurtulmalısınız. Babanızı rüyanızda kendi çehresiyle gördünüz mü iş değişir, her şey düzelir…" (S.A.E., s.122).

Doktor'un zorlamasıyla görülmeye çalışılan rüya tedavisi, bir bakıma Tanpınar'ın psikanalize yönelttiği bir eleştiridir. Freudcu rüya yorumunda hemen her imgenin belli anlamları vardır. Belli biçimdeki imgeler hep aynı şeye/anlama gönderme yapar. Kitabi bilgilerle hastasından öğrendiklerini bağdaştırma derdinde olan Doktor, Freud'un en bilinen kuramı 'baba kompleksi'ni seçmiş ve hastayı önceden seçtiği hastalığın şablonuna uygun hâle getirmeye çalışmıştır. Bu tedavi sırasında pek çok rüya görmesine rağmen hiçbirini doktoruna beğendiremeyen Hayri İrdal'ın herkesi memnun edecek imgelerle dolu son rüyası şöyledir:

"*Rüyamda Aristidi Efendinin eczanesinin arkasındaki laboratuvarında idim. Nuri Efendi, Seyit Lûtfullah, Abdüsselam Bey, onun büyük oğlu, belki bütün tanıdıklarım, Doktor Ramiz, hep beraberdik ve ayakta Aristidi Efendinin tecrübelerini takip ediyorduk. […] Hep birden, bir akşam yarım aydınlıkta içeriye girdiğim zaman kendi yüzümü içinde gördüğüm için o kadar acayip şekilde şaşırdığım ve korktuğum o büyük aynaya bakıyorduk. […] Ben korkudan yüreğim ağzımda aynanın içine girecekmişim gibi eğile eğile bakıyordum. Seyit Lûtfullah durmadan:*

- Tamam… Tamam! Şimdi, şimdi… diyor ve o acayip dualarını okuyordu.

Ve ben, olacak şeyi biliyormuşum gibi kalbim ağzımda:

- Yapmayın! Bırakın, yapmayın! diye yalvarıyordum.

Birdenbire beyaz bulut değişti. Emine'nin başı, saçları kükürtlü rüzgârda yarı tutuşmuş gibi dudakları solgun ve gözleri apaçık göründü. […] Ben aynaya, yahut

inbiğe doğru atılmak için çırpınıyordum. Fakat bir türlü kımıldanamıyordum, sanki her tarafımdan yüzlerce el beni tutuyordu" (S.A.E., s.127-129).

Hayri İrdal'ın yaşamının ilk dönemine ait bu rüyasındaki 'ayna' imgesi, her şeyin düzelip çok zengin olduğu, herkesin kendisini sevip saygı gösterdiği ikinci dönemdeki rüyasında tekrar eder:

"*Rüyamda eski evimizin sofasında idim. Geniş, büyük bir aynanın önünde durmuş, dikkatle çehremi seyrediyordum. Ve her defasında kendi kendime bu ben değilim ki.. Bu ben miyim? İmkânı yok… diye söyleniyordum. Filhakika gördüğüm şey benim yüzüm değildi. Kaldı ki, her an değişiyordu. Âdeta görmek fırsatını bulamayacak kadar değişiyordu*" (S.A.E., s.309).

Mahur Beste'de okurun karşısına bir ev eşyası olarak çıkartılan ve anlatı içinde geçmişe dair hayalleri açan bir kapı vazifesi gören ayna, bu romanda sembolik ve soyut bir işlevde görülür. O, rüyaları aracılığıyla Hayri İrdal'ın benlik algısını yansıtan bir araçtır. İlk rüyasını hayatının kâbus dönemi diye adlandırdığımız ilk evrede görmüş olması, aynada neden kendisinin değil de karısı Emine'nin yansıdığını anlamamızı kolaylaştırır. Hayri, ilk dönemde kendi iradesinin dışında bir yaşam sürmek zorunda olduğundan kendisine yönelik bir benlik algısı oluşturmamıştır. Her bakımdan kendisine yoldaş olan Emine ise onda kendisini bulduğu yegâne sevgi nesnesidir. Geleceğe dair mesajlar da içeren bu rüyada aynada Emine'nin yüzünün artık görülmez olması, kendilik yapılanmasına yönelik tüm umutların ortadan kalktığının işaretidir ki gerçekte de Emine öldükten sonra Hayri İrdal için tam bir karanlık dönem başlar: iki çocuğu olmasına rağmen eve uğramaz, işten artan tüm zamanını kendisine içinde olduğu durumu unutturan kahvehanede geçirir. Hayatının ikinci dönemi olan rüya evresinde görülen düş ise yine kendilik yapılanmasındaki eksikliği ifade eder. Lacancı kuramda aynanın yabancılaştırıcı etkisinin ego oluşumuna dâhil edildiği hatırlandığında, Hayri İrdal'ın rüyasındaki ayna onun birden fazla kere yaşadığı yabancılaştırıcı etkinin simgesi olur. Hayri İrdal, hayatının ilk dönemindeki kırılmalarla sürekli gerileme (regresyon) içine girerek ayna evresindeki yansılama ihtiyacını yaşar. Bunu ideal ego Emine'nin arzusuna dönüşme, onda erime şeklinde gerçekleştirebildiyse de onun ölümünden sonra geriye, Hayri'nin *kendilik* yapılanmasında meydana gelmiş olan kısmi parçalanma, benlik algısında ortaya

çıkmış bir boşluk kalır. İkinci döneminde aşırı aynalanma –haksız yere aldığı övgüler, göstermelik beğeniler, sevgi ve saygı sözcükleri- sürecinde ise gerçeğe uymayan pek çok şeyin olması ve özellikle Hayri İrdal'ın bunların farkında olması aynalanmadan beklenen tatmini engeller. Hayri İrdal'ın kendilik algısında *öteki*ler yüzünden yaşadığı sürekli değişim –kimi zaman şarlatan, yalancı olarak yerilirken kimi zaman da dâhi olarak algılanıp göklere çıkarılır- sağlıklı bir kendilik algısını daima baltalar.

Erhan Bener'in yurt dışında da ilgi görmüş romanı *Kedi ve Ölüm*[633] 1961'de önce *Ara Kapı* adıyla yayımlanmıştır. 1965'de eserin Fransızcaya *Le Chat et le Mort* olarak çevrilmesinden sonra, aynı yıldaki Türkçe baskıda da eserin adı Fransızca isminden tercüme *Kedi ve Ölüm* olarak değiştirilir. Yalnızca Zahit karakterine odaklanan romanda bu yüzden başka bir roman kişisi yoktur, metinde zikredilen herkes Zahit'in zihnindeki yansımalarıyla var olup gerçek bir karakter olarak varlık göstermezler. Bu yüzden *Kedi ve Ölüm*, tamamen ressam Zahit'in zihninin ve bilinçdışının mahsulüdür. Eserin tamamında geçmiş günlerin acı tatlı hatıralarından umutlu/depresif/karanlık geleceğe doğru sarkaç gibi bir salınım söz konusu olduğundan roman başından sonuna kadar düşsel bir çizgide ilerler. Zahit'in zihnine hücum eden tüm düşüncelerin hastalığın ilerlemesine paralel bir hızla ele alınması, onu yavaş yavaş gerçeklikten sıyırıp bilinçdışında süregelen bir yaşama götürür. İlk bölümde bu yüzden kendisinin farkında ama ölüm endişesiyle hayatını sorgulamaya başlamış, ideallerini gerçekleştirememiş bir resim öğretmeni vardır sahnede. Bilinçdışının henüz tüm kontrolü ele geçiremediği bu ilk evrede yine de sıklıkla geri dönüşler ve hatırlayışlar vardır ki Zahit, geçmişi hatırlarken onu daima değiştirip yeniden düzenleyerek sunduğu için rüyaları biçimlendiren savunma mekanizmalarına

[633] Eser, resim öğretmeni Zahit İloğlu'nun, kendisini üç ay içinde ölüme götürecek bir hastalığı olduğunu öğrenmesinden sonraki üç aylık süreci, bu süreçte kendi hayatına yönelik sorgulayışı konu edinir. Dar gelirli bir ailenin çocuğu iken öğretmenlerinin teşvikiyle devletin açtığı sınavlara giren, bu sayede Brüksel'de iki yıl resim eğitimi alan Zahit, hayatı boyunca dâhi bir ressam olmayı düşler. Ancak imkânların olmayışı ve cesaretsizliği onu resim öğretmenliğine mahkûm eder. Evlenip çocukları olan Zahit'in bu hayatta sahip olabildiği yegâne şey yaptırdığı iki katlı evdir. Karısının ölümünden sonra yeniden ve çok genç bir kadınla evlenen Zahit, tüm hayatını sinmiş ve hayallerinden geçim kaygısı yüzünden vazgeçmiş bir adam olarak geçirir. Zahit'in geçmişine dair belirgin bu hatıralardan sonra hastalığın etkisiyle hatıralar ve istekleri karışmaya başlar. Ölüm korkusunun gittikçe artması sebebiyle önce geride kalacakları düşünmeye başlar, sonrasında ise tamamen kendi bilinçdışına gömüldüğü, ölümü bir kedinin varlığında simgeleştirdiği görülür. Zihninde ölüm ve şeytanla özdeşleştirdiği kedi, onda bir süre çatışma unsuru olarak iş görürse de hastalığı ilerledikçe bu sanrılar yerini başka göstergelere bırakır.

benzer bir iş yapmış olur. Bilincin bilinçdışı karşısında gittikçe güçsüzleştiği evrede ise geçmişe yönelik yeniden düzenlemelerden yalnızca şüphe edebilir asla bu geçmiş bilgilerin doğruluğundan tam olarak emin olamaz:

"*Sonra o kızla bir kez yatmıştı da galiba. O ad takma olayından önce miydi, sonra mıydı? Güzel bir kızdı. […] Adı neydi? Hûda'ydı galiba. Ama gerçekten yatmış mıydı o kızla?*

Kuşkulandı. Zaman zaman, gerçekliğinden, olmuşluğundan hiç kuşkulanmadığı bir olayı, aslında bir zaman önce uydurmuş ya da kafasında gerçekmiş gibi yaşamış olduğunu ansızın hatırlıyordu".[634]

Kedi ve Ölüm kurgusu itibariyle Zahit İloğlu'nun zihninde geçen bir romandır. Romanın gerçekle tek bağlantısı neredeyse yalnızca ölümcül hastalıktır. Romandaki tek gerçek kişi de odur. Onun dışında bahsedilen herkes ya geçmişten gelen bir anı parçası, ya da bilinciyle bilinçdışı arasındaki kusurlu ve yanlı bakışın ortaya çıkardığı isimlerdir. Bu yüzden roman gerçeklikten çok düşsel bir alana aittir ki hastalık ilerledikçe Zahit de tüm varlığını bilinçdışına teslim edecek, kaçınılmaz olarak gerçek bir birey olmaktan silinerek düşsel bir kimliğe bürünecektir. Romanın ele aldığı ölüme götüren hastalık konusu, bunu başlı başına sağlıyorsa da özellikle metin içinde tekrar edilen birtakım göstergeler romanı rüyalaştırır. Bilinçdışının bilince dönük kapısının ardına kadar açıldığının, içeride kötü iyi ne varsa çıkmaya başladığının işaretleri olan bu göstergelerin ilki kedi göstergesidir. Zahit'in uzun süre düşle gerçeği karıştırmasına neden olan bu korkutucu, kıpkırmızı gözlü kedi imgesi, Zahit'in soluk alışını engellemesi, kaçmaması, sanki fırsat kollayıp onu alt etme planları kurması gibi varsanılar dolayısıyla Zahit için şeytanın ta kendisidir:

"*'Kedi' dedi birden. 'Göğsümün üstünde bir kedi var.'*

Elini uzattı, tüylerinden yakaladı. Kocaman bir kediydi bu. Karanlıkta gözleri kıpkızıl parlıyordu. Derisinin altında yılan gibi kıvranıyordu gövdesi, ısırmaya tırmalamaya yeltenmiyordu. […] Bir çeşit işveyle kıvranıyor, sürtünüyor, bu arada değişik seslerle mırlıyor, nazlanıyordu sanki. Sonunda içini ürperten bir kaypaklıkla ellerinin arasından kurtulduğunu fark etti. Sessizlik… Karanlık… Yumuşak tabanları

[634] Erhan Bener, *Kedi ve Ölüm*, Ayrıntı Yay., İstanbul 2012, s.59-60. Romandan yapılacak alıntılarda bundan sonra eserin bu baskısındaki sayfa numaraları dikkate alınacaktır.

üstünde yere atladığını işitmemişti. Nereye gittiğini görmek için yerinden doğruldu, karanlıkta bir şey göremedi. […]

Kapatamıyordu gözlerini. Ne yapacağını kestiremedi. İnanılmaz bir hal. Gözkapaklarına söz geçiremiyor. Birdenbire boşlukta kalakalmış. Kedi orada. Tam karşısında, iyice görüyor. Kocaman bir yaban tekiri. Ürperdi. Tanıyordu. Kedi değil, kılık değiştirmiş bir düşmandı. İri, sivri dişleri, dik uzun bıyıkları ile…

[…] 'Pisst' dedi. Sesi bir tuhaf çıktı. Kedi orada, bakışlarında tehdit edici, ürkütücü bir anlam, kımıldamadan duruyor. […]

'Pisst' dedi tekrar. Kedi sanki güldü. Gözleri kıpkızıl. Soğuk bir terin kapladığını hissetti gövdesini. 'Şeytan bu' dedi. 'Şeytan bu…'" (K.Ö., s.40-41).

İlk defa bu rüya dolayısıyla karşılaşılan kedi imgesi, aynı zamanda romanın bütününü temsil eden bir göstergedir. Kedi, metin boyunca birkaç yerde daha görünecek, her seferinde Zahit'e ölümü ve ölümden kaçamadığı gerçeğini hatırlatacaktır. Bilinçdışından çıkıp gelen kedi imgesi, roman boyunca tekrar edilerek romanın tekinsizliğini de arttırır. Yalnız kâbuslar görmeyen, sürekli fanteziler üreterek geçmişte sahibi olamadığı şeyleri elde etmişçesine anlık doyumlar elde eden Zahit, 'kedi'den güzel rüyalarında da kurtulamaz. Kedi, kendisini Brüksel'de öğrenciyken sıkça gittiği bir sahilde genç bir kızla gören Zahit'i, bu güzel anda bile rahat bırakmayan bir imgedir:

"*Kız yavaş yavaş başını çeviriyordu. Ne tuhaf bir baştı bu. Kızgın bir soluk çarptı yüzüne ansızın. Kulaklarında tanıdık, ürkütücü bir miyavlamanın çınlamasını duydu.*

Kıpkırmızı, alev alev yanan gözleriyle karşısında duran korkulu düşlerinin kedisini tanıdı. O keskin, alaycı gülüş, o sivri, kanlı dişler, o soluk tıkayan kızgın hırıltı.

Ellerini uzattı. […] Kedi bir sıçrayışta omzuna tırmanıvermişti. Korkunç ağırlığıyla sırtındaydı, yere doğru bastırıyordu gövdesini. Kumlara kapaklandığını hissetti birden. Bütün dayanışı gitmişti. Durmadan itiliyordu yere doğru. Yüzü sıcak kuma yapışmıştı. Göğsü alev alev yanıyordu. Soluk alamıyordu. Tıkanıyordu. Kumlar gözlerini dolduruyordu" (Kedi ve Ölüm, s.78-79).

Kedi bu kâbusta da görülerek artık kesin olarak ölümün göstergesine dönüşür. Bundan sonra Zahit için kediyle mücadele, ölümle ve şeytanla mücadele anlamına

gelmeye başlar ki bu, romanın gerçekten olmuş olabileceği sanılan tek olayının yaşanmasına neden olur. Romanın ilerleyen bölümlerinde kedi imgesine bir kez daha rastlanır. Ancak anlatıcının okura Zahit'in zihninden sesleniyor olması görülenin düş mü gerçek mi olduğu konusunda hem okurun hem Zahit'in belirsizlik içinde kalmasına yol açar. Mutfaktan içeri giren bir kediyi bir köşede sıkıştırmayı başaran Zahit için bu yaratık şeytanın ta kendisidir:

"*Burada galip gelmek için bütün imkânlar kendinden yana iken elinden kaçıracak olursa, bir başka korkulu düş içinde artık hiç karşı koyamazdı ona. […] O anda, cehennemden çıkıp gelen bir ölüm zebanisiyle karşı karşıya bulunduğuna samimiyetle inanıyordu Zahit. Söz konusu olan kendi alınyazısıydı. […] Kedi sıçradı ve aynı anda, arkasında, duvara dayalı duran çamaşır leğeni büyük bir gürültüyle devrildi, hayvanın üstüne kapaklandı. […] "Şimdi seni ele geçirdim!" diye bağırdı o zaman, boğazını tıkayan zevkli bir öfkeyle. […] Sonra hırsla atıldı, yerde sürüklenen leğenin üstüne abandı. […]*

Orada öylece ne kadar beklediğini bilmiyor. […] Bir düş içindeymiş gibi boşlukta yaşıyor, kedinin zaman zaman güçlenen debelenişini, sonra gitgide boğuklaşan, zayıflayan miyavlamalarını sonsuz bir zevkle izliyordu. […] Cesaretsizce eğildi, çekine çekine leğeni kaldırdı baktı. Sırtüstü uzanmıştı hayvan taşların üstüne. […] Kanlı köpükler vardı ağzında" (Kedi ve Ölüm, s.91-93).

Rüyadaki kedi imgesinin mutfakta cansız yatan kediye dönüşmesi Zahit'in bilincinin bilinçdışı tarafından tamamen ele geçirilmesinin başlangıcını oluşturur. Kendine geldiğinde yaşadığı büyük vicdan azabı, sayıklamaları arasında şeytanı alt ettiği için duyduğu sevinç gibi gelgitler, onun zihninin dış dünyaya büyük ölçüde kapanmasına yol açar.

Kedi ve Ölüm'ün düşsel bir roman olmasını Zahit'in sürekli kurguladığı fanteziler de sağlar. Geçim kaygısı yüzünden gençliğindeki meşhur bir ressam olma hayalini hiçbir zaman gerçekleştirememesi ve kadınlara –özellikle genç kızlara- olan düşkünlüğü fantezilerde birleşir, Zahit'e geçici tatminin zevkini yaşatır:

"*Tuvalinin başındaydı şimdi. Bütün ömrünce bir gün olup nasıl olsa yaratacağını kurduğu büyük eserinin üstünde çalışıyordu. […] Derken bir kız beliriyordu yanı başında. Saçlarında güneşler parıldıyordu. Ufacık kırmızı dudakları*

vardı. […] Sesi okşar gibi, "Siz bir dâhisiniz" diyordu. "Size tapıyorum" diyordu. Hıçkırarak boynuna sarılıyordu" (Kedi ve Ölüm, s.51).

Evde yetişkin bir oğlu olmasına rağmen ikinci evliliğini genç bir kadınla yapmış olan Zahit, genç kızlara olan düşkünlüğünü, düşlediği sanatsal başarıya erişmekle herkesçe kabul edilebilir düzeye getirir. Hayallerinin resmini yapabildiği takdirde kendisini herkese kanıtlamış olacaktır. Zahit'in fantezilerine hastalığından kurtulma umudu da karışır; üç ay içinde Amerika'da bulunacak mucizevi bir ilaçla yeniden hayata döndüğünü, bu ilacı alabilmek için evini sattığını düşler, evinin ne kadar edeceğini bile düşünmeye başlar.

Durmadan senaryolar oluşturan zihnin hastalıktan/ölümden kurtuluş çareleri romanın ikinci bölümünden itibaren gerçekle bağlantısını yitirir. Üç ay içinde bulunacak mucizevi ilaç için evini satmayı düşündüğü gerçekçi kurtuluş çareleri, bilinçdışından yükselen korkutucu ve hayalî sesin etkisiyle şeytanı ve ölümü temsil eden kedinin öldürülmesine dönüşür. Kedinin mutfakta yaşanan olayda öldürülmesine rağmen gerilemeyen hastalık emareleri, Zahit'in başka bir kurtuluş çaresine yönelmesine neden olur ki bu da ilk bölümden itibaren ara ara söylenip geçiştirilen 'kan' gösterenidir:

"*Maddesel ölümün, ancak damarlardaki kanın tükenmesi ya da kurumasıyla mümkün olduğuna dair bir inancı vardı. Çünkü kan, maddesel hayatın bir sembolüydü*" (Kedi ve Ölüm, s.69).

Zahit, ölüme götüren hastalığını da kan göstereniyle ifade eder: "'*Kanım kuruyor' diye mırıldandı dalgın dalgın. 'Yavaş yavaş kuruyor, çekiliyor…*'" (K.Ö., s.74). Ölümü simgeleyen daha somut bir gösterenin olduğu, kedinin mutfakta öldürülmesinden önceki zamanlarda Zahit, 'kan' imgesi üzerinde fazla durmaz. Ancak kedinin ölümü, ölümün ve hastalığın yeni bir gösterene aktarılması demektir ki bu, ölü kedinin ağzında görülen kanlı köpüklerle dikkatleri üzerine çeken 'kan' gösterenidir. Bilinçdışının neredeyse bütünüyle zihni ele geçirdiği bu evrenin kurban bayramına denk gelmesi de kanın, canlılığın sembolü olarak Zahit'te bir tutkuya dönüşmesine neden olur:

"*Ansızın ikiye ayrılan, kararan boğazdan kızgın bir kan fıskiyesi boşandı, sonra sıcak kızıllık, köpüre köpüre, fıkırdaya fıkırdaya akmaya başladı toprağın yüzüne. […] Sıcak kan durmadan akıyordu. Hayat, akan kanla birlikte canlı bir gövdeden çıkıp cansız toprak katları arasında kaybolup gidiyordu*" (K.Ö., s.109).

Kurbanlıktan çıkan kanın ölümden çok hayat fışkırdığını görmesi Zahit'in aynı canlılığı kendi kanında da görmek istemesine yol açar. Ne var ki Zahit kanının damarlarından çekilmekte olduğunu düşünür. Gördüğü yoğun kan akışının yol açtığı sanrılardan biri karısının hayat fışkıran damarlarındaki kan akışını durdurma arzusudur. Bu sayede, ölümü alt etmiş olacak, *"[o]nun canı, öldüren parmakları boyunca kendisine*" (K.Ö., s.119) geçecektir. Bu yüzden kasabın kurbanlık hayvana yaptığı gibi karısının boynundan kan akışının çıkışını görmek istemekte, böylelikle çıkan kandan fışkıran hayatın kendisine geçeceğine inanmaktadır. Aynı zamanda romanın son sahnesi olan bu sahnede Zahit, bin bir güçlükle mutfağa inip kasabın bıçağını alırsa da gücünün son raddesine geldiğinden olduğu yere yığılıp kalır.

Yaşamın ve ölümün kan ve kedi gösterenleriyle sembolleştirildiği romanda anlatıcının Zahit karakterine olan tutumu da bilinç-bilinçdışı arasındaki mücadelenin durumunu anlamada okura yardım eder. Kedinin öldürülmesine kadarki her aşamada Zahit'in zihnine yerleştirilmiş bir kamera gibi çalışan anlatıcı, bu hadiseden bir süre sonra zihinden ayrılarak Zahit'i herkesin gördüğü dış yönüyle gözlemlemeye başlar:

"*Günlerden beri ilk defa bir bardak çayla birlikte iki lokma ekmek yedi. Canı sigara istiyordu. Sonuna kadar içemedi ama dumanını tüttürürken, eskiden olduğu gibi zevk aldığı sanılabilirdi. […] Eskisi gibi hızlı konuşamıyordu, ama mantığı tamamen yerindeydi. Eski günlerden söz açtı. Gülünç öyküler anlatıp güldürdü iki kadını. Sonra bir ara kendi başına ayağa kalktı. […]*

Arife günü gene iyi bir şekilde uyandı. İğne yapılmasına sesini çıkarmadı. Belleği adamakıllı yerine gelmiş gibiydi. Kurban alıp almadıklarını sordu. Kendi başına kalktı yatağından" (Kedi ve Ölüm, s.104-105).

Anılar, özlemler, pişmanlıklar, fanteziler, rüyalar ve kâbusların anlatıldığı kısımlarda daima Zahit'in zihninden okura seslenen anlatıcı, onun kendine geldiği, yaşam belirtisi gösterdiği bu evrede uzaktan seyirci konumuna geriler. Kahramanına yönelik bu tavır değişikliği yazar anlatıcının bilinçdışının sözcüsü olduğunu okura

düşündürür. Zahit, bu kısa süreli iyileşme sırasında adeta zihninin kontrolünü ele geçirmiş, kendisini tüm varlığıyla karanlığa çekmeye çalışan bilinçdışına karşı durabilmiş gibidir ki bu karşı duruş, yazar anlatıcının hem yalnızca kahramanının bilinçdışıyla ilgilendiğini gösterdiği için onun başkişiye yönelik metin içindeki mesafeli duruşunu izah eder.

Oğuz Atay'ın 1973'de yayımladığı romanı *Tehlikeli Oyunlar*[635]'da da rüya hem alt anlatı hem teknik unsur olarak iş görür. Bir oluşum romanı olan eser, Hikmet Benol karakterinin bilinçdışına odaklanır, romanın büyük kısmında okura bu alandan seslenilir. *Tehlikeli Oyunlar*, rüyanın nerede başlayıp nerede bittiğinin çoğunlukla anlaşılmadığı, gerçeğin geçirgen bir sınırla daima rüya ve düşlemler tarafından işgal edildiği bir romandır. Rüya ilk sayfalardan itibaren okurun karşısına çıkar:

"*(Yandaki odadan Asuman ile Naciye Hanımın sesleri duyulur.)*

HİKMET: Neden alçak sesle konuşuyorlar? (Düşünür.) Yatakta, bütün sesler insana boğuk gelir. Hayır, alçak sesle konuşmuyorlar; sesleri uzaktan geldiği için öyle sanıyorum. Allah kahretsin! […]Naciye Teyze! Ölmüş dayımın sağ kalmış karısı! (Sesini alçaltır.) Öyle deme; onun ekmeğini yiyorsun. Anladık! Bilmem ki başka türlü nasıl bela olsam başınıza? Beni yiyip bitiren şu pireler gibi gerçekten kanınızı emsem. (Kaşınır.)

NACİYE HANIM: Artık dayanamıyorum.

HİKMET: Ölürsün inşallah! Kimsenin acımadığı bir ölü olursun. (Yorganı hırsla iki yanına sarar.)"[636]

Sayfalar süren karşılıklı konuşmaların sonunda Hikmet'in her şeyi 'korkunç bir rüya' olarak yorumlaması olmasa, alt anlatıyı herhangi bir tiyatro metninden ayırt

---

[635] Hikmet Benol, iktisat fakültesinde öğrenciyken küçük burjuva yaşamını terk ederek –ailesinin utanç duyduğu-tek odalı ayrı bir eve taşınır. Bir süre sonra üniversitede tanıştığı Sevgi'yle evlenirse de çok geçmeden ondan ayrılarak romanın olay zamanının geçtiği 'gecekondularla sarılı üç katlı bir ev'in orta katına taşınır. Üst komşusu Emekli Albay Hüsamettin Tambay ve alt komşusu dulkadın Nurhayat Hanım'la birlikte yaşadığı bu yeni hayat, aynı zamanda onu kendi benlik inşasına –*benol*'maya- götüren bir süreçtir. Hikmet, babasından kalan iki parça şeyi satıp bu parayı bir arkadaşı aracılığıyla çalıştırarak geçimini sağladığı için tüm vaktini oyun yazmaya adar. Albay Hüsamettin Bey ve Nurhayat Hanım'ın katılımıyla bu oyun Hikmet'in bilinçdışısında yolculuk yapmasına imkân veren bir araç olur. Bu arada Hikmet, Sevgi'nin arkadaşlarından Bilge'yle yakınlık kurmuş olsa da onunla da uyuşamaz. Evinde, oyunlarında da yer alan tüm kişileri ağırladığı bir 'son yemek'ten sonra balkondan atlayarak intihar eder.

[636] Oğuz Atay, *Tehlikeli Oyunlar*, İletişim Yay., İstanbul 2016, s.13-14. Romandan yapılacak alıntılarda bundan sonra eserin bu baskısındaki sayfa numaraları dikkate alınacaktır.

etmek mümkün olmayacaktır. Rüyayı oyunlaştırarak onu aslında bir anlamda yapısöküme uğratan *Tehlikeli Oyunlar*'da oyun en çok başvurulan anlatı tekniğidir. Oyunun rüyada olduğu gibi her şekilde kullanımı metnin gerçekliğini sarsar, onu gerçek ile düş arasında bir ara formda bırakır. Romanın düşselliğinin dayandığı bu en önemli noktaya, metin içinde alt anlatılar olarak boy gösteren iç hikâyeler de destek verir. Bunlar o kadar fazladır ki çoğu zaman anlatılanın bir oyun mu ya da gerçek mi olduğunu anlama işi Hikmet'in veya anlatıcının belirtmesiyle mümkün olur. Hikmet her an bir hikâye anlatmaya, kurguladığı bir oyunu sahnelemeye hazır bir hâlde yaşayan, kendi hayatını da oyunlaştıran bir karakterdir:

"'*Oyunlarınızı heyecanla seyreden saf bir seyirci gibiydim.' Durdu. 'Sen oyun sever misin Bilge?*

[…] Salonda at yarışları oynamak istiyorum.' 'Anlamadım?' dedi Bilge. Artık kendi yerimde oynamak istiyorum. […] Ben merkez muhacim olarak oynuyorum. Sağımda Mehmet Bey, solumda tombalacı Arif. Ulusal saldırıcılar. Biri günahlarımı yazsın, öteki de olmayan sevaplarımı. Biz, Apokalipsin, yani Cehennemin dört atlısı olarak Havayollarına binelim. Yerimizi bilelim. Hiç olmazsa bir filim çevirelim" (Tehlikeli Oyunlar, s.144-145).

Her fırsatta gerçek ve oyunu birbirine karıştıran Hikmet'in söylediklerinin ciddi olup olmadığı da anlaşılmaz. Bu yüzden emekli Albay Hüsamettin Bey Hikmet'e; *"[n]eresi ciddi, neresi alay anlaşılmıyor ki. […] Oğlum sen, bu her şeyi birbirine karıştırmanla, hiçbir zaman gereken alâkayı göremeyeceksin*" (T.O., s.278) diye serzenişte bulunur.

Gerçeği, diğer karakterler için de tanınmaz hâle getiren Hikmet kurguladığı oyunlarla romana düşsel bir nitelik kazandırırken rüyaların kendine has zaman ve mekân kurallarını da esere adapte eder. Bu sayede Albay Hüsamettin Bey'le 1800'lü yıllara, Austerlitz Savaşı'nın hemen öncesine giderken Bilge'ye anlatmaya çalıştığı oyunla kendi zamanlarına, evine yakın bir yerde tanıdığı insanların arasına karışır. Hikmet'in sık sık müracaat ettiği oyun, bu yüzden eserde iki boyutlu olarak varlık gösterir. İlki, Hüsamettin Bey'le yazılmak istenen oyunda olduğu gibi somut bir çalışmanın, bir eser yaratım sürecinin yansımasıdır ki eserin üstkurmaca tarafını romanda buna bağlı kısımlar oluşturur. İkincisi rüyalarda, Hikmet'in konuşmaları

esnasında derinleşerek oluşturduğu kurgularda, kısacası günün içine işlemiş her unsurda saklı olan gerçekten, düşselin denetimsizliğine sığınılmasını sağlayan en kıymetli teknik araç olarak metinde iş görür. Roman oyunların kurmacalaştırdığı gerçekten çok düşe yakın bir atmosferde geçer. Yazar-anlatıcı, kurgunun neden böyle kaygan bir zemine oturduğunu izah eder: "*Herkes biliyordu ki, bu dünya aslında yoktu; bunu Hikmet de biliyordu. Herkesin okumaya vakti olmadığı için, onlara romanlar yaratıyordu Hikmet, oturduğu koltukta*" (T.O., s.241). Hikmet de yaşadıklarının gerçekliğini sık sık sorgular:

"*Sevgili Bilge, işte bu yüzden hayal ve gerçek, benim onlara verdiğim anlamları kaybetmek üzere. Sen, yaşadığım bir gerçek misin? Yoksa, bir zamanlar yaşamış olduğum bir rüya mısın? Yoksa, ikisi de değil misin?*" (T.O., s.327)

Hikmet'in önce Bilge'yle başlayan bu şüphesi ileride dul kadın Nurhayat Hanım ve emekli Albay Hüsamettin Bey'e kadar uzanır. Kurmacanın gerçekliğinin özellikle eserin sonlarına doğru başkarakter Hikmet tarafından sorgulanması, rüyadan uyanan bir kişinin ilk dakikalarda dünya gerçekliğiyle yaşadığı uyuşmazlığı andırır. Zaman geçtikte dış gerçekliğe uyum sağlayan insan bu sefer de rüya gerçekliğini sorgular duruma gelir. Hikmet'in sorgulamaları kendi hayatından uyanmak üzere olduğu bir evrede bulunduğunun işaretidir. Nitekim çok geçmeden uzun zamandır bitirmeye uğraştığı oyunu bitirecek, herkesle yediği son akşam yemeğinden sonra balkondan atlayarak intihar edecektir. Romanın rüyayla benzeştiği diğer bir nokta bir kişiyi merkeze alarak oluşturulan kurgusal yapısıdır. Rüyada her şey rüya göreni merkeze alarak oluşur. Rüya gören adeta bir kameraman gibi her şeyi görür, her şey onun gözleriyle görülür. Romanda da Hikmet Benol, Sevgi'nin geçmişinin anlatıldığı küçük bir bölüm dışarıda tutulursa tamamen kurmacanın hâkimi sıfatıyla her şeyi ve herkesi yönlendirir; yönetir, değiştirir, yeniden kurgular. Herkes onun zihninde yeniden ele alınır ve başka şekillerde can bulur. Bu yüzden varlığından şüphe ettiği kişileri 'kendi zihninden/rüyalarından çıkmış olmakla' suçlar.

Hasan Ali Toptaş'ın ilk baskısı 1995'de yapılan *Gölgesizler*[637] romanı, kurgunun tamamının rüya-gerçeklik sınırında gezindiği postmodern bir eserdir.

[637] Yer yer birleşse de romanın kurgusu iki ayrı hikâye üzerine şekillenmiştir. Aynı zamanda romanın başlangıcını oluşturan ilk hikâyenin tamamına yakını, işlek bir cadde üzerinde bulunan bir berber

Kaybolmaların ve yeniden ortaya çıkmaların romanı olan *Gölgesizler*, başından sonuna kadar Freudcu 'tekinsiz' üzerine kurgulanmış bir romandır. Tekinsizin metin içinde etkin kullanımı anlatının tamamını kaygılı bir rüyaya, bir çeşit kâbusa dönüştürür. Bütün eserin rüyalaştığı anlatıda roman kişileri uyurlar ama rüya görmezler. Ne var ki anlatının tamamı çok katmanlı yapısıyla rüyaların derinliğinden okura seslenmektedir. Yazar rüya gerçekliğiyle bilincin ait olduğu dünya gerçekliğini aynı düzlemde birleştirebilmek için rüyayı oluşturan savunma mekanizmalarından bolca yararlanmıştır. Roman kişilerinin isimleri, meslekleri, anlatıdaki hayvanlar bile çeşitli yoğunlaştırma, yer değiştirme ve yeniden düzenleme süreçlerinden geçerek anlatı kişisi olurlar. Ancak bastırma, tüm savunma mekanizmaları içinde romanı en fazla yönlendiren unsurdur. Bastırma romanda önce, üç ayrı katmandan oluşan eserin en derin katmanında ortaya çıkar. Bu katman aynı zamanda bilinçdışına ait birçok imge ve malzemenin kullanıldığı roman içindeki rüya alanı gibidir. Cıngıl Nuri, Aynalı Fatma, Asker Hamdi, Hamdi'nin dokuz karısı ve çocukları, Güvercin, Cennet'in oğlu, Muhtar derin katmandaki alt anlatının kaybolan kişilerini oluştururken anlatıcısının berberde sıra bekleyen bir müşteri olduğu orta katmanda ise Berber ve Çırak kaybolur, tıraş olan iki müşteri de esrarengiz biçimde derin anlatıdaki köyde ortaya çıkar. Tüm anlatıları çerçeveleyen bir tür üstkurmaca hikâye olan yüzey katmanda tüm romanın ortaya çıkış nedeni gizli olduğu için herhangi bir kayıp yoktur. Her iki çerçeve

---

dükkânında geçer. Berberin tutumu, tıraş olmayı bekleyen müşterilerin tavırları, söyledikleri, içlerinden birinin –çok sonra bu kişinin yazar olduğu okura düşündürülür- berberle iletişimi kurgunun bütününde bulunan tekinsizliğin de başlangıcıdır. İkinci hikâye ise konumunun tam olarak verilmediği çok uzak bir Anadolu köyünde geçer. İkinci hikâye uzun süre, seçimleri dördüncü kez kazanmış muhtarın bakış açısıyla anlatılır. Seçimlerin hemen arkasından köyde esrarengiz kayıplar yaşanmaya başlar. Önce evli ve çocukları olan köyün berberi Cıngıl Nuri hiçbir iz bırakmaksızın ortadan kaybolur. Nuri yılar sonra garip tavırlarla köye döner, ancak onun gelişinin hemen arkasından bu sefer Reşit'in kızı Güvercin kaybolur. Kızın kaçırıldığı öncelikle akıllara geldiğinden köydeki genç erkekler Bekçi tarafından takibe alınır. Cennet'in oğlu şüpheli bulunarak sorgulanır, şiddet gördüğü sorgulama sonrası ise kaybolur. Köyde kayıpların yanı sıra tekinsiz ortaya çıkışlar da devam eder. Cennet'in oğlu da bir süre sonra köye döner ancak aklını yitirmiş olduğu için herkese garip sorular sormakta, boynuna doladığı yılanlarla herkesi korkutmaktadır. Muhtar ise tüm yaşananlar yüzünden çaresiz vaziyette ilçeye gidip durumu devlete anlatmaya karar verir. Ancak ondan da çok uzun süre ses çıkmaz. Bu arada siyah bir at hiç sebepsiz Rıza'nın –aslında Bekçi'nin- oğlu Ramazan'ı köy meydanında ezerek onun feci şekilde ölmesine neden olur. Köylü bu ölümün ve ardından atın kayboluşunun şaşkınlığını yaşarken Cennet'in oğlu, Güvercin'i sırtında köye getirir. Güvercin hamiledir ancak kimden hamile kaldığını söylemez. Ama herkes Cennet'in oğlundan şüphelenir. Güvercin ise babası tarafından ahıra kapatılır, doğuma kadar da çıkmasına izin verilmez. Doğumdan sonra herkes dünyaya gelen bebekten dolayı şoka uğrar. İlk hikâyede ise anlatıcı berberin de kaybolması üzerine dükkândan ayrılıp evine gider. Anlatıcı-yazar karısının getirdiği çayı içerken oğlu daha önce istediği tıraş bıçağı ve gazeteyi satın almış, eve gelmiştir. Gazetede 'bir kızı ayının kaçırdığı' şeklinde bir haber yer almaktadır.

hikâyede de kaybolanlar geride kalanların hafızalarından ‘hiç yaşamamış’ gibi silinirler.

“*Güvercin’i düşünüyordu şimdi, bin bir umutla onun yüzünü gözlerinin önünde canlandırmaya çalışıyor, ama bir türlü başaramıyordu. Öyle bir kız hiç yaşamamıştı sanki, onu bu köyde hiç görmemişti. Adını biliyordu yalnızca, Güvercin’di; elsiz ayaksız, dilsiz dudaksız, hatta gölgesiz bir güvercin…*”[638]

Bu yüzden kayıplar doğrudan *bastırma*nın temsilcisi olarak düşünülebilir. Ancak romandaki tekinsiz kaybolmaları bastırmanın metaforuna dönüştüren şey, tekinsiz geri dönüşlerdir. Çünkü Freud’a göre bastırılan mutlaka geri döner ve bu geri dönüş bilinç için çoğu zaman yaklaşan bir nevroz ve psikoz gibi zihin ve beden sağlığını tehdit eden ruhsal hastalıkların habercisi demektir. Bastırma geri döndüğünde kişiyi mutlaka ‘an’dan geçmişe döndürmüş ya da geçmişi ‘an’ üzerinde hâkim kılmış olur. Freud’un bu psikanalitik kehaneti *Gölgesizler*’deki tekinsiz ortaya çıkmalar ve geri dönüşlerde vücut bularak metni bilinçdışında yapılan endişeli bir yolculuğa dönüştürür. Anlatıdaki tüm kayıplar mutlaka yeniden ortaya çıkarlar. Ne var ki bu ortaya çıkış hiçbir zaman sıradan değildir; geri dönen, kaybolmadan önceki kişiden çok başka birine dönüşmüştür. Cıngıl Nuri köyüne yıllar sonra keçi sakallı, üstü başı toz toprak içinde döner. ‘*İki adımda bir küçük teneke kapaklarla, ışıltılı kağıtların*’ üzerinden döküldüğü Nuri, iki büklüm yürüyüşü, kendi kendine mırıldanmalarıyla daha çok korkuluğa benzer (Gölgesizler, s.55). Eskisi gibi berberlik yapmayı da düşünemez, çünkü unutmuştur. En büyük değişim ise geride bıraktığı karısı ve köyün imamının birlikte olmalarıdır. İlçeye gidip kendisinden uzun süre haber alınamayan Muhtar’ın da çok sonra, muhtarlık odasında kendini astığı –tiksinti uyandıracak biçimde- görülür. Aklını yitirmenin, “*kendi görünürlüğünün derinliklerine çekilmek*” (Gölgesizler, s.103) olarak görüldüğü romanda Cennet’in oğlu da bu yüzden kaybolmuşlar arasında yerini alır. Uzun süre aranan Güvercin ise Cennet’in oğlu tarafından ormanda yarı çıplak bulunup köye getirildiğinde hamiledir. Ancak doğum, herkesin gördüğü şey karşısında karanlık çığlıklar (Gölgesizler, s.234) atmaları sebebiyle geri dönüşün tekinsizliğini en üst noktaya çıkarır. Yazarın, romanın en üst

[638] Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler,* Everest Yay., İstanbul 2016, s.107. Romandan yapılacak alıntılarda bundan sonra eserin bu baskısındaki sayfa numaraları dikkate alınacaktır.

katmanından –genel çerçeveden- aktardığı; 'bir kızı ayının kaçırdığı' (Gölgesizler, s.236) gazete haberi, köylülerin ormanda siyah bir ayıyı öldürmeleri ve Güvercin'in korku dolu çığlıklar atılmasına neden olan doğumu arasında gizil bir ilişki kuran yazar, bu kaybolma ve geri dönüş hikâyesinde bilinçdışının karanlık fantezilerle dolu bölümüne girmiş, okuru kâbus-rüya arası düşsel bir dünyaya sürüklemiştir.

Yer değiştirme, yoğunlaştırma, yeniden düzenleme gibi rüyayı oluşturan savunma mekanizmaları da romanın derin katmanı köy anlatısı üzerinde etkilidir. Yüzey katmanın anlatısı; anlatıcı-yazarın gazetede gördükleri, oğlundan satın almasını istediği tıraş bıçağı, karısından istediği çay gibi görünüşte önemsiz tüm yaşantı parçacıkları, romanın ikinci ve üçüncü katmanlarındaki berber dükkânı ve köy anlatılarında çeşitli şekillerde yeniden düzenlenmiştir. İkinci katmanda berberin çizdiği güvercin resmi, üçüncü katmanda yoğunlaştırma ve yer değiştirme süreçlerinden geçerek burada Güvercin isminde genç bir kızın bulunmasını sağlar. Berber dükkânında –ikinci katmanda- bulunan bazı kişilerin –Nuri, postacı, berber, çırak- köye –üçüncü/derin katmana- gitmeleri ve bekçinin köyden berber dükkânının olduğu katmandaki anlatıcıyla konuşmasında da yer değiştirme somut biçimde görülür. Şehirdeki berber dükkânında, berberin anlatıcıya yönelttiği soru derin katmanın ikinci katmandakiler için yalnızca kurgudan ibaret olduğunun da göstergesidir:

"*Hâlâ roman yazıyor musun sözgelimi, onu anlat.*

Yazıyorum, dedim kuru bir sesle. Hemen ardından, gözlerimi aynanın üstüne kaldırarak onun yaptığı resme baktım. Karakalemle yapılmış iri bir güvercin resmiydi bu; sigara dumanından sararmıştı biraz, kenarları kıvrılmıştı" (G., s.8).

Aynanın üstüne asılmış duran güvercin resmi yazar-anlatıcı için derin katmanın oluşmasını sağlayan bir arzu tetikleyicisidir. Bu yüzden romandaki her şeyin, berber dükkânında sırasını beklerken bu resme dikkatle bakan yazar-anlatıcının bilinçdışı ve fantezilerinden türediği algısı oluşturulur. Kısmen doğru olan bu bilgi, romanın sonunda berber dükkânının da aslında kurgudan/fanteziden ibaret olduğunun açığa çıkmasıyla güvenilirliğini yitirir. Romanın sonunda açığa çıkan şey, şehirdeki dükkanda yüzünü sabunladığı müşterisini traş etmek için çırağını 'perma-sharp marka' traş bıçağı almaya gönderen berberin, –dükkandaki herkes kaybolduğu için- evine

dönüp oğluyla konuşan yazar-anlatıcıyla aynı durum içinde olduklarının anlaşılmasıdır:

"*Açar açmaz, aaaa yüzündeki sabunu yıkamışsın, diye şaşırdı oğlum. Şaşıran bendim oysa, öylece kalakalmış, onun içeri girip ayakkabılarını çıkarışına bakıyordum.*

Şunlar senin Perma-Sharp marka jiletlerin, dedi kutuyu uzatırken, biraz geç kaldım kusura bakma, […]

Gazete aldın mı, diye sordu karım mutfaktan.

Evet, dedi oğlum, biliyor musunuz ne yazıyor?

Ne yazıyor?

Bir kızı ayı kaçırmış!" (Gölgesizler, s.236).

Bu konuşma ikinci katmandaki yüzü sabunlu kalan müşteri, çırak, güvercin resmi gibi pek çok ayrıntının da kurgulandığını sezdirdiğinden üstkurmacanın başlangıcıdır. Yazar-anlatıcının bu noktadan başlayan fantezileri, önce berber dükkânının, sonra 'ayının kaçırdığı kızı' oluşturmak için de derin katmandaki köyün oluşmasını zorunlu kılmıştır. Romanın ikinci ve üçüncü katmanlarının 'rüyadan ibaret olduğu' yolunda göndermeler de vardır. Özellikle berber dükkânında tıraş koltuğuna oturan ve yüzü sabunlandıktan sonra uyuyakalan adamın, uyandıktan sonra anlatıcıyı berber sanması, dükkânda çırak olmadığını iddia etmesi, anlatıcının müşteriyi ikna etmek için dükkân ve içindekilerle ilgili verdiği tüm ayrıntıları gerçeklik çizgisinden rüyaya sürükler:

"*Nasıl olur, dedi hayretle; birkaç dakika uyumakla aklımı kaçırmadım ya… […] Bu gülünç bir şey elbette, böyle gülünçlükler de olsa olsa bir rüyada olur. Bence siz yaşadıklarınızdan yola çıkarak bir rüya gördünüz ve herkes gibi rüyanızı biraz unuttunuz. […] Onun artık her şeyi kabullendiğini düşünüyordum. […] Ama öyle olmadı; hiç ummadığım bir anda, yüzünü yeniden çevirdi. Sence, dedi, bu konuştuklarımız rüya olamaz mı?*" (Gölgesizler, s.114).

Yine ikinci ve üçüncü katman anlatıların birbirlerine berber dükkânındaki ayna ile bağlı olmalarının somut değil sezgisel olarak okura aşılanması, kişilerin çoğu zaman yaptıkları şeyi neden yaptıklarını bilmemeleri, yaptıkları ve yapmadıkları şeye

karşı koyamamaları –Nuri'nin köyden ayrılması, dönmesi, Cennet'in oğlunun yazdığı sahipsiz mektuplar, berber koltuğunda uyuyakalan postacının sebebini söylemeden yalnızca 'benim gitmem gerek' demeleri vb.- rüya mantığıyla aynı çizgide ilerleyen kurmaca parçalarıdır.

Kaybolmanın ve ortaya çıkmaların hemen her çeşidinin yer aldığı romanın tamamına tekinsizlik hâkimdir. Üstelik anlatıcı tekinsizi yalnız kayıplar ve esrarengiz ortaya çıkışlarla sınırlandırmaz. Romanın özellikle ilk iki katmanında rahatsız edici şekilde tekrarlanan sözcükler ve cümleler; kişilerin, bazen de anlatıcıların tedirgin edici fantezileri, hatta sinemada hareketli bir sahnenin yavaşlatılmasına benzer şekilde bir anda durağanlaşan dış çevre örnekleri de tekinsizin tüm kurguya etki etmesini sağlayan malzemelerdir. Anlam verilemeyen, gerçekliğe ayrı bir gedik açan bu tekinsiz malzemeler hem roman kişilerinin hem okurun güvenilmez olanla ve gerçeküstüyle burun buruna gelmesine neden olur. İkinci katmanın berber dükkânında geçen hikâyesinde anlatıcı konumundaki müşteri, berberin yaptığı ve aynanın üzerine astığı güvercin resmini kimin yaptığını aralıklı olarak defalarca berbere sorar (G., s.51). Cennet'in oğlunun her gördüğü kişiye "*kaar nedeen yağaar, kaarrr?*" (G., s.111) diye sorması, berber dükkanında müşteri ve anlatıcı arasındaki konuşmadan başlayıp derin katmanda da ısrarla tekrarlanan "*benim gitmem gerek*" (G., s.123; 128) cümlesi gibi birçok konuşma, metinde tekinsizliği sağlarken aynı zamanda rüyalarda olduğu gibi 'neyi neden yaptığını bilmeme' hâlinin kurmacaya taşınmasına yardımcı olur. Cıngıl Nuri'nin köyünü bırakıp gitmesinin nedenini ve başına gelenleri anlatırken söyledikleri rüyanın gizemli hâlinin de fantastik bir ifadesidir:

"*Ruhu daralmış bir akşam. Birdenbire derisi dar gelmiş bedenine; elleri kollarına, ayakları bacaklarına uymaz ve gözleri görmesine yetmez olmuş. Gözlerini zorlayıp büyütebilse, kayalıkların ötesini bile görebileceğini biliyormuş; belki o anda görüyormuş da, ama bunu anlayamıyormuş. Sonra, kulakları düğün kepçesi gibi büyümüş birden; köşedeki sandığın sesini işitmiş, […] Nuri belki sedirde sessiz sedasız oturuyor, ama içi dışı uğultu. Bu uğultu, tuhaf bir dille onu bir yerlere çağırıyormuş sanki. […] Bir yerden sonra nereye götürüldüğünü de bilememiş. Sapsarı bir deniz anımsıyormuş, içine evler kurulmuş, çöplü, yağlı, balık ve insan iskeletleriyle dolu,*

güllersiz, gülüşlersiz, karardıkça kararan, durup dinlenmeden kokan ve ısrar sarısı, üstelik kanlı mı kanlı bir deniz…" (Gölgesizler, s.58-60).

Tekinsizin romandaki başka bir boyutu derin katmandaki hayvanlar üzerinden anlatılır. İlki, güvercin isminin bir insana verilmesiyle ortaya çıkan karışıklık ve bu kıza yöneltilen kuşkularla şekillenen tekinsizliktir. İkinci durum ise kedi, at, yılan ve ayı türlerinin köyde meydana getirdikleri tekinsizliktir. Kedi, Muhtar'ın Güvercin'in kaybını duymasından biraz önce görülür: "*Bir düştü sanki; karısının ayaklarının dibinde uzun kuyruklu, kahverengi bir kedi dolaşıyordu. Gözleri bir çift ateş kuyusu"* (G., s.15). Ancak onun kediyi bu şekilde görüşü ilk değildir. Cıngıl Nuri'nin kaybolmasından önce de kediyi böyle 'kor gibi yanan gözlerle' görmüştür. Muhtar'ı gördüğünde tedirgin eden kedi imgesiyle, köyde bu sefer Rıza'nın –ya da Bekçi'nin- oğlu Ramazan'ın ölmesinden az önce de karşılaşılır:

"*Derken eşiklerin birinde, kapı aralığından bakan kapkara bir kedi gördü Ramazan; gözleri kor gibi parıl parıl yanıyordu. Eşiği aşıp ona yaklaşma arzusu duydu birden*" (Gölgesizler, s.138).

Sonradan yaşananlar kedi imgesinin sıradan bir imge olmaktan öte tekinsiz bir haberci olduğunu ispatlar. Ramazan, imamın evinden çıktıktan sonra "*gözleri bir çift kor gibi uzak uzak yanan o kediyi*" (G., s.139) yine görüp takip eder. Ancak bu sonu ölümle biten bir takip olur. Muhtar için de kediyi gördükten sonra Güvercin'in birdenbire kaybolduğu haberini alması sonun başlangıcı olur. Çaresiz kalışı onu intihara sürükler; kendisini muhtarlık odasında asarak onu sonra bulanlar için korkunç bir şekilde hayatına son vermiş olur. Kedinin tetiklediği ikinci tekinsiz hayvan attır. Ramazan'ın takip ettiği kediyi bulamayıp girdiği bir yerde açık ahır kapısını kapatmak istemesi, bu sırada gördüğü "*bir çift tas gibi ışıldayan gözler*[in]" (G., s.140) sahibi olan at, kızgın bir şekilde kapıyı kırıp Ramazan'ı kovalamaya başlar. Köyün meydanına kadar süren bu tehlikeli kovalamaca; atın meydanda Ramazan'ı feci şekilde öldürmesi, onu "*göğsünden fırlayan kaburga kemikleri, yanağından görünen dişleri ve pıhtılaşmaya başlayan kan gölü*" (G., s.144) içinde bırakmasıyla son bulur. Neden böyle davrandığı bilinemeyen at daha sonra hiçbir şekilde bulunamamasıyla da tekinsizliğini roman sonuna kadar muhafaza eder. Üçüncü tekinsiz hayvan olan yılanları ise Cennet'in oğlu aklını yitirdikten sonra ormandan bulup getirir. Çocukları

korkutmak, dikkat çekmek gibi işlere yarayan yılanlar daima Cennet'in oğlunun belinde, boynundadır. Yılanlardan birini beline kemer gibi dolayan Cennet'in oğlu –Hortlak- yılanın kuyruğunu ağzına verir:

"*Hortlağın belindeki yılansa hâlâ kuyruğunu yutmayı sürdürüyordu. Hortlak dişlerini sıkmış, acı çekercesine kıvranıyordu artık ve çocuklar o kıvrandıkça bağırıyordu. […] Derken, alkış sesleri yükseldi havaya; hortlak elini kolunu sallayarak anlaşılmaz işaretler yapınca alkış sesleri bir perde daha arttı, […] Ama çocuklar ansızın sustular. Hortlak, ağzından sızan yeşil sularla birlikte yere yığılmıştı"* (Gölgesizler, s.218).

Son tekinsizlik kaynağı ise romanın yüzey katmanındaki 'ayının kaçırdığı kız' haberinden yola çıkıp kurmacalaşarak köyde hayat bulan 'siyah ayı'dır. Köyün bütün erkeklerinin Ramazan'ın katili olan atı bulmak için karlı bir gecede civarda arama yapmaları sırasında karşılarına 'siyah ayı' çıkar. 'Kış uykusuna yatmamış' olan bu ayı, berberin tüfeğinden çıkan kurşunla oracıkta öldürülüp köye götürülür. Ayının romanın sonundaki haberi desteklemekten başka, Güvercin'in doğurduğu bebek üzerinde oluşan kuşkuların baş sorumlusu olması metne yadırgatıcılığı da taşır. Onun, Güvercin ve bebekle ilişkilendirilen varlığı, bilinçdışına bastırılmak zorunda olan karanlık fantezilerin rüyalarda çeşitli kılıklarda ortaya çıkarak geçici tatmin edilmesi durumuyla benzerlik ilişkisindedir. Bu yüzden romanın bu karanlık fantezisinin, romanın rüyaya en çok benzeyen katmanı olan köyde ortaya çıkmış olması, iki unsur arasındaki bağı daha da güçlendirir. Romandaki tüm hayvanlar köyde görülür ve hepsi ölümü-korkuyu temsil eden gösterenlerdir. Tüm bu tekinsiz canlıların yalnızca köyde bulunması köyün, rüyanın sahip olduğu yadırgatıcılık ve kestirilemezliklerle örüldüğünün açık işaretleridir.

Derin katman köydeki kişilerden muhtarın varlığı sayesinde de anlatı-rüya benzerliği desteklenmiştir. İsimleri olmayan, yalnız yaptıkları mesleklerle isimlendirilen köy kişileri yalnızca yapmaları gereken şeye odaklanmış, bir anlamda *persona*larından başka gösterebilecek kişilikleri oluşmamış kukla varlıklardır. Bunlardan muhtar, köyüne dördüncü kez muhtar seçilmiştir. Ondan önce kimin muhtar olduğu bilinmez, seçimlerdeki rakipleri de ortada yoktur. Ancak her seçimden sonra baş gösteren esrarengiz olaylar –kayıplar, esrarengiz ölümler- işini yapma konusunda

onu daima sıkıntıya sokar. Son seçimden sonra Güvercin'in kaybolduğunu öğrenmesi, kızı bulmak için her şeyi yapmasına rağmen bulamaması onu son çare olarak ilçeye gitmeye sevk eder. Ancak ilçeye gitmesinden uzun bir zaman sonra kilitli muhtarlık odasında muhtarın kendisini asmış cesedi bulunur. İlçede muhtarın başına neler geldiğiyle ilgili bekçinin düşünceleri, muhtar-devlet arasındaki iletişimin eksikliğine odaklanır:

"*Devlet kapıları yüzüne tek tek kapandı. Güveni susuz toprak gibi çatladı kapılar kapandıkça, inancı mısır koçanı gibi ufalandı. […] Derken bir gün, dikilip durmasından usanıp içeri aldılar onu; […] Güvercin dediğin de ne senin, dediler, kuş mu? Yok yok, dedi muhtar, Güvercin köyümüzün en güzel kızı. Hımmm, dedi adamlar, dur öyleyse sana o kızın devlet gözündeki yerini gösterelim! […] Sonunda Güvercin'in yerini buldular tabii, üç dört kişi defteri kucaklayıp muhtarın önüne getirdi. Bak, dediler işte! Muhtar baktı; gördüğü şey, Güvercin'in yokluğuna benzeyen küçücük, belli belirsiz bir işaretti. […] Demek, demişti şaşırarak, köyümüzün en güzel kızının devlet gözündeki yeri bu? […] Sonra kollarından tutup dışarı atmışlardı onu"* (Gölgesizler, s.200-201).

Muhtarın ilçeden döndükten sonra kendini asması tüm düşünceleri doğruladığı için devlet-muhtar arasındaki ilişkinin muhtarda Lacancı anlamda kaygı meydana getirdiği söylenebilir. Bu kaygı Lacan'a göre "*bir eksiğin değil, eksiklik payandasının yokluğunun emaresidir*".[639] Nesneye –devlete- yaklaşana kadar her şeyi kendi fantazi çerçevesinden gören muhtar, nesneyle karşılaştığında onda bulacağını düşündüğü eksiğin yerinde başka bir nesneyle karşılaşır. Eksiklikte ortaya çıkan bu nesne –değersizlik, hor görülme, kaba davranışlar- özneyi –muhtarı- etkisi altına alıp onu yutar. *Öteki*'nin –devlet- arzusunun özneyi tanımıyor olması ya da yeterince tanımıyor olduğunun fark edilmesi[640] özneyi şüpheye düşürüp onun fantazi çerçevesinin tamamen yıkılmasına yol açar. Sonuç olarak köyündeki bir kişinin kaybını ortaya çıkarmak için devlet kapısına giden muhtar, 'devletin gözünde' kendisiyle birlikte tüm köyün kaybolmuş olduğunu görüp bilinçdışı hadım edilme (kastrasyon) tehdidiyle karşılaşır. Bu tehdit, köyde söz sahibi olmasını sağlayan

[639] Renata Salecl, *Kaygı Üzerine*, s.72.
[640] Renata Salecl, *age*., s.32.

'muhtar' kimliğine yönelik yok edici bir tehdittir. Kendi kendisine yönelttiği bu tehdit sonucunda muhtar 'kendi muhtar kimliğinin' aslında yokluğunu fark ederek devlet için çoktan hadım edilmişliğinin bilincine varır. Bu tehlikeli uyanış, onun 'kendisini öldürerek kayboluşunun' da habercisidir.

Elif Şafak'ın 1997'de yayımlanan ilk romanı *Pinhan*[641], rüya etkisinin romanın başından sonuna kadar devam ettiği masalsı bir kitaptır. Masalsı bir anlatımla, okuru olağanüstülüğün sıradan sayıldığı bir âleme sürükleyen *Pinhan*, bu özelliği sebebiyle rüyaya da çok yakın durur. Kahramanlarının geleceğine ilişkin işaretler taşıyan tüm rüyalar romanın rüya dili içinde eriyerek anlatımın rüyalaşmasına yardımcı olur. Romanın gerçeküstü tarafı metin içinde derelerle, kapılarla, kitaplarla konuşan Pinhan ve Şeyh Mehmed Mühür Efendi'den; cinlerin esir alındığı, hayaletlerin kol gezdiği, Kur'an-ı Kerim falcılığının yapıldığı, rüyaların topluluk içinde tabir edildiği Nakş-ı Nigar mahallesinden beslenir. Yaşananların tekinsizliği ise bu yüzden rüyayı sıradanlaştırarak metnin tamamını rüyalaştırır. Metin içindeki ilk rüya Pinhan'a aittir:

"*Rüyasında Pinhan, üzerine ayak basılmaması lazım gelen bir eşikte öylece durmaktaydı. Eşik, uçsuz bucaksız bir denizin üzerindeki ufacık bir karaparçasıydı. Orada duramayacağını, eşiğe basmanın çiğlik olduğunu gayet iyibilmekte, lakin suda batmaktan, boğulmaktan korktuğu için kıpırdayamamaktaydı. Sanki, sakin sakin, doğru bellediği yolda yürürken birdenbire her şeyi, kim olduğunu dahi unutmuş,*

[641] Romanın başkahramanı Dürri Baba Tekkesi'ne daha küçük bir çocukken kapılanmış olan Pinhan'dır. Küçük yaşından itibaren tekkede olduğundan tekkenin diğer sakinleri tarafından sevilir. Dürri Baba tarafından da sevilirse de tekkedeki tüm dervişlerin katıldığı Ruz-ı Muhabbet'e onun katılmasına izin vermez. Ruz-ı Muhabbet'i gizlice seyretmeyi başaran Pinhan, Dürri Baba'nın kendisini fark etmesi yüzünden tekkeden gönderilir. Pinhan'a çok güzel eşsiz bir inci veren Dürri Baba, ona kendi macerasını yaşaması için İstanbul'a gitmesini tavsiye eder. Pinhan İstanbul'a geldiğinde incisini çaldırır. Çalan adamın peşinden bir kahvehaneye gittiğinde de burada yılanbazlık eden adamın işine, yılana hayran kalır. Sonunda hırsızı yakaladığında incinin, Cüce Cafer'e satıldığını öğrenir. Hilebaz bir adam olan Cüce Cafer'i ikna etmek için onunla vakit geçirmek zorunda kalan Pinhan, onunla bir meyhaneye gider. Burada masadaki mumları yakmakla görevli genç ve yakışıklı bir ateşoğlanı olan Karanfil Yorgaki'ye ilk görüşte âşık olur. Cüce Cafer'in onu konağa getirmesiyle Yorgaki ve Pinhan birlikte olurlar. Bu sırada Nakş-ı Nigar/Akrep Arif mahallesindeki topal genç kız Nevres herkesten intikam almak amacıyla, İsmihan Kadın'ın kötülük yapmaması için bağladığı Kopaz isimli cini serbest bırakır. Mahallede kötü şeylerin olmaya başlaması üzerine buradaki Nakş-ı Nigar hamamında kefaret ödenmesine karar veren altı yaşlı bilge kadın, Pinhan'ı ikna eder. Çift cinsiyetli Pinhan, hamamda bu altı kadın tarafından yıkanırken kadına dönüşür. Dönüştükten sonra kötülükten arınan mahalleden ayrılıp tekkeye dönmek üzere yola çıkar. Ancak bu dönüşüm onu yılan zehriyle zehirlediğinden yolda ölür. Peşinden gelen Yorgaki kadına dönüşmüş Pinhan'ı harabeye dönen tekkeye gömer.

hafızasını boşaltmış, yönünü şaşırmıştı. Şimdi, kuzeye ya da güneye mi, doğuya yahut batıya doğru mu adımatması gerektiğini bilemiyordu. Bilemediği için de basmaması gereken eşiğe olanca ağırlığıyla basıyordu. "Büyük haksızlık bu" diye düşündü. Eşikler, varacak yeri, gidecek yuvası olanlar, yüreğinde sıla hasreti taşıyanlar için yapılmıştı. Yeri yurdu olmayanlar, yönünü şaşıranlar içinse, eşik dediğin, ne bireksik ne bir fazla, tam bir azaptı"[642].

Herkesin rahatlıkla geçtiği bir eşikte kendisinin kararsız biçimde durduğunu gördüğü bu rüya, ikibaşlılığının tekkedeki Dulhani Hasan ve Dürri Baba tarafından asılıp kopartılmasıyla acısız ama utanç içinde son bulur. Pinhan'ın çift cinsiyetliliğine ilk açık gönderme olan bu rüya onu bir seçim yapmaya zorlayan, dönüştürücü eşikten geçmesi gerektiğini anlatan bir rüyadır. Ama rüyanın açık işaretlerini kendi yorumlamadan önce bunu dereye anlatır. Dere "*iki yürek tek bir vücutta pekâlâ bağdaşır, kucaklaşır*" (Pinhan, s.35) diyerek hem Pinhan'ın hem ileride benzer bir sebepten dolayı sorun yaşayacak mahallenin aradığı çözüm yoluna gönderme yapmış olur. Pinhan'ın tekkeden ayrılıp Karanfil Yorgaki'yle tanışmasından sonra gördüğü rüya ise ilk rüyasında gördüğü, 'eşikten geçememe' sorununa çözüm sağlar. Dar bir dehlizden geçmek zorunda kaldığı için güçlükle ilerleyen Pinhan'ın düşmesi, tamamen tüysüz olmasına rağmen Yorgaki'nin onu saçlarından tutup çekmesi, Pinhan'ın kızıl saçlı güzel bir kadına dönüşerek yaşadığı ikibaşlılık sorunundan kurtulduğunu gösterir. Pinhan'dan henüz habersizken Nakş-ı Nigar mahallesinin yedi yaşlı bilge kadınından biri olan Kevser Nine'nin de derenin hâkim olduğu bir rüya görmesi, Pinhan ve mahalle arasındaki bilinçdışı bağlantıyla açıklanabilir. Ancak Kevser Nine'nin bu rüyası derenin dolu yağması yüzünden taşması, Kevser Nine'nin yemenisini taşan derenin alıp götürmesi gibi göstergelerle yakın zamanda mahallede yaşanacak kötü günlere işaret eder.

Romanın tabirci kadını Şebgir Kamer de rüya-gerçeklik ilişkisini mahallede diri tutan mahallenin bilge kadınlarındandır. Rüya dinlemeyi çok seven bu kadın ise beşinci kocasını gömdükten sonra geceleri hiç uyumaz, bu yüzden rüya göremediği

---

642 Elif Şafak, *Pinhan*, Doğan Kitap Yay., İstanbul 2009, s.33. Romandan yapılacak alıntılarda bundan sonra eserin bu baskısındaki sayfa numaraları dikkate alınacaktır.

için artık arzu nesnesine dönüşmüş olan rüya görme isteğini, ancak mahalledekilerin gördükleri rüyaları dinleyerek dolaylı yoldan tatmin etmeye çalışır.

Pinhan gibi ikibaşlı olan, böyle olduğu için de sonrasında çok sıkıntı çeken Nakş-ı Nigar/Akrep Arif mahallesi, özellikle sakinlerine ve okura rüya gördüren, rüyaların beslendiği bilinçdışı görevini üstlenir. Bunun en önemli nedeni mahallenin toplumsal yaşam içinde dışlanmış tüm yasak arzuları, korkuları barındırmasıdır. Dışarıdan kız alıp vermeyen mahalle, sakinlerini cücelerin, topalların, hırsızların oluşturduğu, eşcinsel ilişkilerin, yasak birlikteliklerin yaşandığı, üstelik bunların mahallenin yedi yaşlı bilge kadını tarafından korunduğu bir yerdir. Mahallenin Akrep Arif olan adının Nakş-ı Nigar olarak değiştirilmesi ise Akrep Arif'in hayaletinin mahalleye zarar vermesine yol açar. Mahallenin geçmişinde acı bir aşk hikâyesi olarak bulunan Paşa kızı Nakş-ı Nigar, dışarıdan kız alıp vermek yasak olduğu için âşık olduğu gence kavuşamayıp bu yüzden ölen bir kadındır, ancak öldükten sonra hayalet olup mahalleden intikamını almak üzere Nevres'i yönlendirerek almaya çalışır. Mahallede cinler kol gezmektedir. Sürekli birilerinin kılığına giren cin Kopaz, kötülük yapmasın diye bağlansa da sonunda bağların çözülmesiyle o da mahalleden intikam alır. Mahalle bilinçdışının metaforu olarak alındığında Kopaz'ın ve Nakş-ı Nigar'ın hayaletinin intikam için Nevres'i kışkırtması, Freud'un 'bastırılanın geri dönmesi' olarak adlandırdığı olgunun yaşanması demektir. Bu dönüş, bastırılan her şeyin daha kuvvetli dönmesi gibi yıkıcı bir dönüştür.

2.3.2. Metaforik Anlatılar

Rüya, gerçeği metaforik bir dille ifade etmeye çalışan bir iletişim aracıdır. Sembollerle kullandığı dili biçimlendiren rüyadaki bu üstü kapalılık, bazı kurmacalarda da söz konusudur. Rüyanın yoğunlaştırma, yer değiştirme, yeniden düzenleme gibi işlemlerini metinde gizlenmek istenen ana düşünceye uygulayan yazar, yoğun bir anlatımla görünenden daha başka bir anlama da gönderme yapar.

Ahmet Mithat Efendi'nin 1874'de yayımladığı *Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş?*[643] isimli romanı tam da bu şekilde rüya ve gerçeklik arasındaki sınırı ortadan kaldırmaya çalışan, rüyanın ve bilinçdışının söylemini satırlara taşıyan bir metindir. Romanın rüyalaştığı kısım önce Nergis'in, ardından da Osman'ın bir mağarada tutulmasıyla başlar. Nergis'in gidişinin ardından yemeden içmeden kesilen Osman, Mesut Ağa'nın onu sağ olarak bir yerde tuttuğunu öğrenir. Bundan sonra Osman'ın yegâne amacı Nergis'e ulaşmak olur. Önce gözleri bağlanan ve nereye gittiğini bilmeyen Osman, Mesut Ağa tarafından karanlık bir mağaraya getirilir. Kıza kavuştuğu için çok mutlu olan Osman, karanlıktan yine de ürkerek güneşi görüp göremeyeceklerini sorar. Mesut Ağa'nın verdiği cevap metaforik pek çok anlamı olan çok yönlü bir cevaptır:

"*Mesut-Göreceksiniz beyim. Size Nergis güneş dahi gösterir. İşte ben gidiyorum. Fakat size bazı talimat vereceğim. Şu ki şayet buradan çıkmaya çalışacak olursanız biliniz ki gerçekten ahirete gittiğiniz gündür. Zira benim başım gidecek*

[643] Roman, III. Selim zamanındaki siyasi ve sosyal karışıklığın gittikçe arttığı bir dönemde geçer. Karışıklığın görünür sebebi, ikisi de devlete hizmet etmek için kurulmuş Nizamıcedid ordusuyla Yeniçeri ocağı arasındaki çekişme, çekememezlik durumları ve bunların yarattığı gerilimdir. Böyle bir ortamda İstanbul'da hatırı sayılır bir zenginliğe sahip Veysel Efendi isimli bir kişi büyük bir konakta oğlu, hanımı ve hizmetçileriyle rahat bir yaşam sürer. Konakta Veysel Efendi'nin oğlu Osman için yetiştirilmiş Çeşm-i Âfet ve beraber büyüdükleri Nergis isminde Çerkez kızları da vardır. Osman'a âşık olan Çeşm-i Âfet, onun Nergis'i sevdiğini anladığında bu ikiliyi ayırmak için Nergis'e iftira atarak onun konaktan atılmasını sağlar. Nergis'in gitmesiyle tüm neşesini kaybeden Osman gittikçe ölüme yaklaşır. Nergis de konağın kâhyası Mesut Ağa tarafından bulunarak bir yerde saklanır. Osman'ın ayrılık acısına çok üzülen Mesut Ağa, ondan bu yaşamına ait her şeyi geride bırakması gerektiğine dair kesin söz aldıktan sonra Osman'ı Nergis'in yanına götürür. Mesut Ağa'nın 'ahirete göndermek' olarak nitelendirdiği bu durum, ikilinin İstanbul'un adalarından birinde bulunan çok büyük ve çok karanlık bir mağarada tutulması sebebiyledir. Haftada bir tüm ihtiyaçları karşılanan ikili burada tam yedi sene geçirir. Gün ışığını yalnızca mağaranın tavanındaki küçük bir delikten görebilirler. Defalarca mağaradan çıkmaya çalışsalar da başarılı olamayan gençlerin burada Güngörmez adını verdikleri bir de oğulları olur. Tesadüfen mağaranın ağzına bir sandık gömmeye çalışan birilerini gören Nergis ve Osman, yedi yılın sonunda mağaranın çıkış yolunu bulur. İstanbul'da ise hem yeniçerilerin hem Nizamıcedit'in yanında görünerek çift taraflı casusluk yapan Mesut Ağa ölümle burun buruna gelmiş, bu yüzden kimliğini değiştirmiştir. Yine çıkan kargaşada Osman'ın babası Veysel Efendi eve gelen haydutlar tarafından öldürülmüş, annesi şeyhülislam kâtiplerinden biriyle evlenip Sofya'ya gitmiş, konağı da Cezayirli bir zengine satmıştır. Mesut Ağa'ya yalvararak onu ikna etmeyi başaran ikili Mesut Ağa'nın isteğiyle kılık ve kimlik değiştirerek İstanbul'a döner. Çünkü herkes Osman'ın intihar ettiğini düşünmektedir. Cezayirli Dayızade Memiş Bey olarak kendi konağına karısı ve oğluyla yerleşen Osman, burada babasından kalma tüm servetin daha da artmış olarak Mesut Ağa tarafından saklandığını görür. Derdini anlatan herkese yardım eden Memiş Bey, muhtaç durumda kapısına gelen annesini de bu yolla bulur. Ayrıca kendilerini yedi sene tutsak eden Mesut Ağa'yı evin kilerine kilitleyerek ondan intikam alırlar.

olduktan sonra senin başın daha evvel gideceği tabiîdir. Burada Nergis ile yaşamaya kanaat edersen ben size her şeyi tedarik ederim. Hiçbir şey için sıkıntı çekmezsiniz".[644]

Freud'un psikanalizi kurmasından, bilinçdışı ve rüyanın kapılarını aralamasından çok önce[645] yazılmış olan bu romandaki mağara, metaforik olarak bilinçdışı ve rüya fenomenlerini çağrıştıran öğelerle doludur. Ahmet Mithat Efendi, yerin yüzeyinde yaşamaları mümkün olmayan[646] ikiliyi yerin altına indirerek kavuşmalarını sağlar. Bu kavuşma, normal koşullarda birleşmeleri imkânsız olan gençler için rüya ve fantezilerin sağladığı şekilde bir istek gerçekleştirmesi olur. İsteklerinin gerçekleştiği yerin hiçbir şekilde ışık girmeyen derin bir mağara olması da rüya-bilinçdışı benzerliğini destekler. Bilinçdışının mahiyeti hakkında daha önceki bölümlerde zikredilen hususlar, mağara için söylenenleri akıllara getirir:

"*Bir mağara ama ne ucu var ne bucağı. Girmeli çıkmalı. Bazı yerleri dolambaçlı neresini gezsen bazı kere geldiğin yere çıkarsın. Bazı yerleri sokak gibi o kadar gider ki insan ucunu bulamayacağım zanneder. Varınca nihayetini duvar gibi bir kaya bulur. Hâsılı dedim a! Birkaç gün gezdim ucunu bucağını bulamadım. İşte böyle bir mağara*" (D.İ.G., s.33).

Mağaranın tespit edilemeyen genişliği, bilinçdışının başlangıç ve bitişinin kestirilemezliğiyle örtüşür. Nergis'in yukarıdaki konuşmada belirttiğine ek olarak ikili, sonrasında defalarca mağaradan çıkış yolu bulmak için keşif gezileri yaparlar. Her seferinde bulundukları yere yorgun ve daha da umutsuz dönmeleri, mağaranın onları geçilmez bir halkaya hapsetmesi gibidir. Bu algı ise rüyalarda rüya görenin sıklıkla yaşadığı bir duygudur. Kaçmak isteyip kaçamamak, bir yerde kapalı kalıp oradan uzaklaşamamak gibi örnekler rüyalarda çokça karşılaşılan durumlardır. Tekinsizin izlerinin de bulunabileceği bu tılsımlı mekân algısı romandaki mağarayla

---

[644] Ahmet Mithat Efendi, "Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş?*"*, içinde *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş? Felatun Bey ile Rakım Efendi Hüseyin Fellah Bütün Eserleri Romanları I* (Haz. Kazım Yetiş vd.), TDK Yay., Ankara 2000, s.32. Romandan yapılacak alıntılarda bundan sonra eserin bu baskısındaki sayfa numaraları dikkate alınacaktır.

[645] Freud ilk eseri olan Breuer'le birlikte hazırladığı *Histeri Üzerine Çalışmalar'*ı 1895, ses getiren çalışması *Düşlerin Yorumu*'nu 1900 yılında yayımlamıştır.

[646] Nergis kendisine atılan iftira yüzünden yaşadığı konaktan hemen satılmış, sonra Mesut Ağa'nın eline düşmüştür. Osman ise Nergis'ten ayrılmanın acısıyla dolu olduğu hâlde ölümü düşünecek duruma gelir. Mesut Ağa bu sebeple, kızı gibi sevdiği Nergis'in kaçmasını önlemek için mağaraya saklarken Osman'ı da Nergis'in yanına götürebilmek için, onun Üsküdar açıklarında kendini denize atarak öldürdüğü yalanını söyler.

hem okurun hem gençlerin hislerinde ortaya çıkmış olur. Öyle ki daha sonra mağaraya ışığın sızdığı küçük delikten aşağı Mesut Ağa tarafından iki adamın ölülerinin atılması, bu ölüleri ikilinin gömmek zorunda kalması mağaranın tekinsizliğini arttırır. Hem Nergis hem Osman aralıklı olarak önlerinden, arkalarından birilerinin gölgesinin geçtiğini sanıp ürperirler. Dolayısıyla romandaki mağara-rüya benzerliğinde iki aşama söz konusudur. İlki Osman'ın mağaraya yeni geldiği, uzun süre ayrı kaldığı sevgilisine kavuştuğu zamana denk gelen evredir:

"*Osman Bey tamam on beş gün müddet mağara içinde Nergis'in mesken ittihaz etmiş olduğu yerde karar ile hiçbir tarafı gezip görmeyi merak etmemiştir. Niçin merak etsin? Gönülün eğlencesi yalnız Nergis olmak kifayet etmiyor mu ki, başka bir eğlence aramaya mecbur olsun. […] Hatta Lala Mesut Ağa iki günde bir kere gelip kendilerini ziyaret eyledi ve topu topu yarım saat kadar oturduğu hâlde bu müddet içinde de Arabın huzuru kendisine ağır gelip bir an evvel gitmesine muntazır olurdu*" (D.İ.G., s.35).

İkinci evre ise Osman'ın, kendilerini mağaradan çıkarması için Mesut Ağa'yıa önce yalvararak sonra onu ölümle tehdit ederek ikna etmeye çalışmaları, Ağa'nın da bir daha gelmeyeceğini söyleyip gitmesi gerçekten uzun bir süre gelmemesiyle ikilinin açlıktan ölecekleri zannına kapılmalarıyla başlar. Bu tedirgin edici sürecin üzerine Ağa'nın yalnız mağara tavanındaki delikten yiyecek göndermesi ikiliyi biraz rahatlatsa da görebildikleri tek insandan da mahrum kalmış olmaları mağaranın çekilmezliğini arttırır. Dahası delikten aşağı atılan iki ceset, çekilmezliğe tekinsizin ve korku öğelerinin eklenmesine neden olur:

"*Bu vak'adan sonra mağaranın içini bir de mezarlık dehşeti aldı mı? Artık bîçare çocuklar meskenlerinden yalnız oldukları hâlde uzaklanamamağa dahi başlamışlardı. Nereye gidecek olsalar mutlaka birlikte gitmeye mecbur oldular*" (D.İ.G., s.46).

Böylelikle bastırılmış isteklerin gerçekleşmesini sağladığı için rüya olarak algılanan mağara ikinci evrede, tekinsiz ve korku öğelerinin eklenmesiyle kâbusa dönüşür. Mağara imgesi Jung'un anne arketipiyle de örtüşmektedir. Anne arketipi olarak mağara romana olumlu ve olumsuz taraflarıyla yansır. Annenin besleyiciliği,

koruyuculuğunun tezahürü olarak mağara, gençleri dış dünyanın tehlikelerinden muhafaza etmiş, sık sık gelen yiyeceklerle onlar için mücadelenin olmadığı rahat bir hayat temin etmiştir. Annenin yutucu, yok edici, boğucu yanları ise gençlerin mağaradan çıkmak için uğraşıp çıkamamalarında, içinde yaşamak zorunda oldukları derin karanlıkta kendisini gösterir. Yutucu, boğucu, sarmalayıcı yanlarıyla anne rahmine benzetilebilecek mağara, Lacan'a göre Gerçek'in kusursuzluğuna dönüşü simgeleyen mitik bir tasvirdir. Osman ve Nergis'in semboliğin alanından uzakta sürdürdükleri yaşamı da pek çok bakımdan Lacancı Gerçek'e daha yakındır. Osman ve Nergis'in artık kâbusa dönen mağaradaki yaşamlarında iki defa da rüya gördüklerinden bahsedilir:

"*Gariptir ki bu uykuda ikisinin dahi gördükleri rüyalar birdi. Uykudan uyandıktan sonra rüyalarını birbirine hikâye ettiklerinden anlaşıldığı veçhile her ikisi şu mağaradan çıkmak mümkün olup olmadığını anlamak için ellerinde şamdanlar olduğu hâlde bir çok gezerek mümkün değil bir mahreç bulamadıklarını görmüşler*" (D.İ.G., s.42).

Diğer rüya ise iki cesedi gömmelerinden sonra korku dolu saatler geçirmeye başladıkları sırada görülür:

"*Ya gördükleri rüyalar? Güya birkaç silâhlı adamlar kendilerini mağaranın bir tarafına sıkştırıp öldüreceklermiş, yok bunlar bir gün lalanın dahi delikten aşağıya düşdüklerini görerek 'Aman üzerimize düşmesin' diye kaçarlarmış, hele şu rüyalarında mağaradan çıktıklarını ve Veysel Efendinin konağına gitmiş olduklarını pek çok defa görmüşler idiyse de lâşelerin defninden sonra, Veysel Efendinin konağına gittikten sonra dahi kâh lalanın kendi üzerlerine saldırdığını ve kâh kayıkçının kellesi koltuğunda geldiğini dahi görüp yine perişan-hatır olurlardı*" (D.İ.G., s.58).

Yaşadıkları tedirginlik ve korkunun yansıması olan bu rüyalar, Freud'un bahsettiği 'fort-da' oyununda olduğu gibi istenmeyen şeyin tekrar yoluyla önüne geçebilme, acıyı yatıştırma anlayışıyla benzeşir. Freud'un "Haz İlkesinin Ötesinde"de açıkladığı bu oyun, onun kendi torununa yönelik gözlemleri sonucu oluşmuştur. Bebek sık sık kendisinden ayrılan annesinin yokluğuyla baş etmek için çevresindeki nesneleri kaybedip sonra onları meydana çıkardığı bir oyun geliştirmiştir. Bebek böyle

yapmakla Freud'a göre hissettiği acının üstesinde gelmeya çalışmakta, bir başka deyişle duruma egemen olmak istemektedir.[647] Osman ve Nergis'in rüyalarında sık sık ortaya çıkan bu korku da aslında bilinç düzeyinde hissedilen korkunun bir yansıması olmakla birlikte bu korkuyu tekrar ederek onu aşmayı amaçlar. Gençler bilinçli yaşamlarında mağaradan çıkamamayı defalarca tecrübe ettikleri için bilinçdışı bu yoksunluğu ve çaresizliği onlara rüyalarda tekrar ettirir.

Eserdeki mağara-bilinçdışı benzerliği Osman, Nergis ve Güngörmez'in Mesut Ağa tarafından mağaradan çıkarılmasıyla doruk noktasına ulaşır:

"*Nihayet Arap Osman Beye 'Cezayirli Dayızade Memiş Bey' namıyla dünya yüzüne çıkarabileceğini ve hatta babasının konağı dahi bu isme olarak validesinden satın alınmış olduğunu haber verdi. Ama bu tavrı bozmayacağına ve konakta oturduğu müddet hiç kimse ile görüşmeyip pek mütekebbir bir bey tavrıyla yaşayacağına dair Osman Beyden pek çok teminat aldığı hâlde pek güç inanabildi*" (D.İ.G., s.95).

Bilinçdışında baskılanarak tutulan tüm yasaklı arzu, istek ve düşünceler bilince çıkmak için çeşitli yollar ararlar. Bu ise ancak baskılanan duygu ve düşüncelerin biçim değiştirmesiyle mümkün olur. Daha önce ifade ettiğimiz gibi bilincin sansür mekanizmaları bu yasaklı içerikleri olduğu gibi kabul edemeyeceğinden onları değiştirme yoluna gider. Rüyalarda sıklıkla görülen bu değişim ve dönüşüm faaliyeti sayesinde bilinçdışı istekler kısmen de olsa amaçlarına ulaşmış olurlar. Osman, Nergis ve Güngörmez'in bilinçdışının/mağaranın karanlığında sürdürdükleri yaşamları, bilinç düzeyine/toplumsal hayata ancak şekil değiştirdikleri takdirde aktarılabilir. Yeraltından gelen bu üç kişi bu yüzden görünümleri ve kişilikleriyle bambaşka kimliklere bürünerek İstanbul'daki ikinci yaşamlarına başlayabilirler. Son olarak Mesut Ağa'nın, Osman ve Nergis'in mağaradan çıkma arzularını baskılamak için sürekli tekrarladığı; "[*d]ünyayı görmeyi heves etmek derhal ölmek demektir*" (D.İ.G., s.37) gibi mağaradan çıkış-ölüm bağlantısı olan cümleler rüya-mağara benzerliğini güçlendirir. Rüya tüm yoğunluğuna ve içerdiği metaforik değeri yüksek imgelere rağmen, rüya görenin uyanmasıyla aynı anda zihinden silinmeye başlar. Hiçkimse gördüğü rüyasını gördüğü gibi anlatamaz.

[647] S.Freud, "Haz İlkesinin Ötesinde", içinde *Metapsikoloji,* s.275.

Anlatılan her rüya yeniden yazılan ve aslından gittikçe uzaklaşılan yepyeni bir rüyadır. Bu bağlamda, gençlerin mağaradan çıkınca ölecek/gerçekten ahirete gidecek olmaları, uyanmayla beraber dağılmaya başlayan rüya imgelerine benzer. Osman ve Nergis'i bu yüzden romanda, kendi rüyalarına hapsolmuş rüya imgeleri olarak düşünmek mümkündür.

Çeşitli biçimlerde görülebilen metaforik dil, rüyanın metin içinde geleceğe işaret ettiğinin sanıldığı bir kullanım şekline de sahiptir. Hayatın gerçekliği içinde görülen bir rüyanın zaman zaman geleceğe işaret etmesi söz konusu olabilir. Freud'un yorumsuz bıraktığı böyle durumlar, insan hayatındaki ilahi bir senaryonun varlığına en açık delillerdir. Rüyaların geleceğe bakan bu yönü kurmacaya aksettirildiğinde teknik bir unsura dönüşerek, romanın sonuna yönelik okuru hazırlama görevini üstlenir. Romanın başında rüyayla ele verilen son, kaderin değişmezliğine yapılmış bir vurgu işlevi de görür. Kurmaca içindeki böyle rüya-metinleri rüyayı gören kişinin ruh hâlinden çok daha fazlasını söyleyerek, doğrudan yazarın kurgusal amacına hizmet eder. Psikolojik değeri bu sebeple nispeten daha az olan söz konusu rüya-metinlere ilk dönem romanlarında rastlamak mümkündür. Türk edebiyatında realizmin etkili olmasının bir sonucu olan bu kullanımın örneklerine Halit Ziya Uşaklıgil'in eserlerinde rastlanılır. Yazarın İzmir dönemi romanlarının sonuncusu ve en hacimlisi sayılan *Ferdi ve Şürekası*'[648]nda rüya kurmacaya bu sebeple ilave edilmiştir. 1895'de

[648] Romanın başkahramanı İsmail Tayfur, Ferdi ve Şürekâsı Ticarethanesi'nde çalışan memurlardan biridir. Babası Abdülgâfur Bey'in de otuz yıl çalıştığı bu şirkette onun ölümünden sonra okulunu yarıda bırakarak çalışmak zorunda kalır. Genç, yakışıklı ve geleceğe dair hayallerle dolu İsmail Tayfur için çok az bir aylıkla çalıştığı ticarethane tüm düşlerinin sonu demektir. Geleceğe dair tek arzusu annesi Nesime Hanım ve Sâniha'yı geçindirebilmek, ileride Seniha'yla evlenerek hem kendini hem onu mutlu etmektir. Sâniha daha dört yaşında bir çocukken sokakta İsmail Tayfur'un babası tarafından bulunup eve getirilmiş bir çocuktur. Yaş olarak İsmail Tayfur'a yakın olduğundan beraber büyümüş, o yıllardan bu yana evin kızı olarak görülmüştür. Ancak anne ve baba Sâniha'yı kızları gibi görmekle beraber İsmail Tayfur'a ondan başka bir gelin düşünmezler. Gençler yıllar içinde birbirlerine olan sevgilerini itiraf ettikleri için aynı evde nişanlı gibi yaşarlar. Bunun dışında hayatı tekdüze olan İsmail Tayfur, bir gün işyerinde patronu kereste tüccarı Ferdi Bey'in beklenmedik bir iltifatıyla karşılaşır. Hayatta en çok parayı seven, kendisinden sonra bu parayı idare edeceği için ikinci sırada kızını seven ve çalışanlarına karşı son derece cimri ve sert duran bu adamın iltifatı herkesi şaşırtır. Çok geçmeden Ferdi Bey'in iltifatındaki gizli istek anlaşılır. Ferdi Bey'in on beş yaşlarında sarışın mavi gözlü güzel kızı Hacer, İsmail Tayfur'u çalışmaya başladığı andan beri sevmektedir. Aşkını anlattığı mavi defteri babası tarafından bulunup okununca Ferdi Bey kızının arzusunu yerine getirmek üzere İsmail Tayfur'u damat olarak almak ister. Ferdi Bey bu niyetle önce İsmail Tayfur'a şirketten hisse verir, Hacer'in mürebbiyesi Nerime Hanım ve hizmetçisi Melekzat, anne Nesime Hanım'ın evine giderler. Nesime Hanım'ın oğlunun zengin olacağı düşüncesiyle sıcak baktığı bu evlilik, Sâniha'nın aradan çekilmesiyle İsmail Tayfur'un tüm karşı koymasına rağmen gerçekleşir. Evliliklerinin üzerinden bir hafta geçmişken bir gece İsmail Tayfur Sâniha'ya evden kaçma teklifinde bulunur. Bu konuşmaya şahit olan Hacer, İsmail

yayımlanan roman; madde ve mana, aşk ve sevgi, zenginlik ve fakirlik gibi fikirlerin çatıştığı bir eser olmakla birlikte yazarın sonraki eserlerinde tekrarlanan tip ve düşüncelerin prototipinin sergilendiği de bir metindir.

Sosyal ve psikolojik çatışmaların hâkim olduğu romanın dikkat çeken unsurlarından biri de daha başlarda Hacer'in gördüğü rüyadır:

"*Pek iyi tayin edemiyor; fakat bulundukları yer, bildiği yerlerin hiçbirine benzemiyordu… Deniz gibi bir yerdeydiler. Üzerine nur serpilmiş bir dalganın üstünde yuvarlanıyorlarmış gibiydi… Uzun kumral saçlı, yeşil gözlü bir çehre, Hacer'in yüzüne yaklaşıyor, yanaklarına temas ediyordu; fakat o kadar hafif ki genç kız, yüzüne yalnız bir ziya-yı gîsu [kâkülünün parlaklığı], bir nur-ı nazar [bakışının aydınlığı] saçılıyormuş zannediyordu… Üzerlerinde parlak bir bulut, altlarında mütelatım bir dalga varmış gibi Hacer, İsmail Tayfur'un kolları arasında, yüzleri yekdiğerine dokunarak bir boşluk içinde yuvarlanıyordu… Sonra birdenbire karanlık olmuş, ikisi de bir umman-ı zalam içinde kalmıştı… O vakit Hacer, yavaş yavaş kendisinden firar eden o vücuda sarılmak için ellerini, güya o çehreye asılmak istiyormuş gibi dudaklarını uzatmıştı! Fakat heyhat! Ayağının altında bir uçurum açılmış, nagehani oraya sukuta başlamıştı*".[649]

Bir kavuşma ve ürkütücü bir ayrılığın görünür içeriği oluşturduğu bu rüya, Hacer'in duygularını defterinden başka kimseyle paylaşmadığı bir dönemin ürünüdür. Metne kattıkları bakımından önemli olan bu rüya, Hacer için bambaşka şekilde algılanarak kayıt altına alınır. Rüya Hacer için ismini tam koyamadığı duyguların ilanıdır:

"*Bugün ne olduğumu anlıyorum. Şimdiye kadar kalbimin istiab edemediği hissiyatın yalnız bir kelime içinde muhtevi olduğunu işte şimdi anlıyorum! Evet seviyorum! Bu söz, dudaklarımı yakıyor, ciğerlerimi söküyor*" (F.Ş., s.58).

Rüyası Hacer'e göre, İsmail Tayfur için hissettiklerinin aşk olduğunu haber vermektedir. Öyle ki genç kız duygularından emin olmasını sağladığı rüyasından

---

Tayfur odaya geldikten sonra kapıyı kilitleyerek tüm odayı ateşe verir. Bütün evi ateş topuna çeviren yangından güçlükle kaçabilen İsmail Tayfur aklını yitirirken, Hacer ölür. Ferdi'nin ise ilk aklına gelen kızından önce para dolu kasasıdır.

[649] Halit Ziya Uşaklıgil, *Ferdi ve Şürekâsı* (Haz. Samet Öz), Özgür Yay., İstanbul 2011, s.57. Romandan yapılacak alıntılarda bundan sonra eserin bu baskısındaki sayfa numaraları dikkate alınacaktır.

aldığı cesaretle İsmail Tayfur'un dizlerine kapanarak aşkını itiraf etmeyi kurgular. Ancak rüya Hacer'in yorumladığının ötesinde yazarın başarıyla yerleştirdiği bir teknik unsurdur. Yazarın kurmaca rüya için kullandığı malzemeler; deniz, boşluk, bulut, karanlık denizi, uçurum gibi evrensel ve bir kısmı ilksel imgeler yani arketiplerden oluşur. Bunlardan deniz ve dolayısıyla su, tüm rüya malzemeleri içinde dalga, umman, deniz gibi terimler kullanılarak daha fazla vurgulanır. Su, analitik psikolojide kadim bir arketip olarak anneyi, sonsuzluğu, ilksel bütünlüğü temsil eder. Su yaşam kaynağı olması gibi olumlu anlamlarının yanında, deniz, göl gibi oluşumlarında insan için olumsuz anlamları da barındırır. Bu yüzden Hacer'in rüyasında su, deniz her iki anlamında da kullanılır. Onun için hayat bağışlayan bu aşk, aslında onu boğacak çıkmaza sürükleyecek bir sürecin de yegâne sebebidir. Yazar rüyayı burada bırakmayarak tehlikeyi uçurumdan düşme, boşluk hissi gibi tekinsiz imgelerle kuvvetlendirir. Bu Jungcu yorumların yanısıra söz konusu rüya anlatısının romanın tamamının metaforu olduğunu söylemek gerekir. Rüya bu amaçla esere eklenmiş, rüyadaki her ayrıntı kurmacadaki bir yaşantının gösterenine dönüştürülmüştür. Hacer'in rüyada yüzüne belli belirsiz dokunan İsmail Tayfur'un yüzü, onun tarafından sevildiğini sandığı günlerin ve evliliğin ilk zamanlarının metaforik göstereniyken, rüya içinde çok kısa süre sonra değişen atmosfer, Hacer'in gerçeği anlamasının yansıması olarak kabul edilmelidir. Yine bir anda açılan çukur ve çukura düşen Hacer-İsmail Tayfur ikilisi, romanın sonunda yaşanan yangın hadisesine, bu yangınla birlikte Hacer'in ölmesi ve İsmail Tayfur'un delirmesine işaret eden gösterenlerdir. İkilinin hayatlarındaki en önemli yaşantıların yoğunlaştırılarak sergilendiği bu rüya, bu yüzden öncelikle Hacer-İsmail Tayfur evliliğinin metaforudur. Romanın bu trajik evlilik etrafında biçimlendiği göz alındığında rüyanın, bütün bir anlatının metaforik ifadesi olduğu anlaşılmış olur.

Romanda görülen rüya dışında Hacer'in mavi defteri de metin içinde rüya etkisi oluşturur. Masal ve rüyalarda görülen *tılsımlı nesnenin* bir benzeri olan bu defter, Hacer'in hayallerinin gerçekleşmesini sağlayan sihirli bir nesnedir. İsmail Tayfur'a olan umutsuz aşkını anlattığı bu defterin Ferdi Efendi'nin eline geçmesi, kızını mutsuz görmek istemeyen babanın harekete geçmesini sağlar. Defter hem rüya kurgusu hem metafor olma açısından önemli bir imgedir. Hacer'in bastırılmış duygularının göstereni olan defter, baba tarafından bulunduğunda orada yazılanlar aynı rüya

tabircisinin yaptığı gibi yorumlanır. Bu yorumlama neticesinde ise Hacer'in İsmail Tayfur'la evlenmesinin yolu açılmış olur. Bu anlamda defter, aynı rüyada olduğu gibi varlığıyla yön verici, sabit bir *gösteren* hükmündedir. Defterin romanda geçmiş, şimdi ve geleceği bütün hâlde barındırması da söz konusudur. Kızın geçmişe ait özlemleri, şimdiye ait arzuları ve geleceğe dair ipuçları defterde toplanmıştır. Tüm zamanları içerme durumu rüya ve bilinçdışının da ortak özelliğidir.

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, rüya-gerçek ayrımının neredeyse olmadığı yoğun psikolojik anlatımlara yer verilmiş bir romandır. Romanın başkahramanı Ferit'in kaldığı ucuz bir pansiyonda gördüğü rüyalar, sonrasında Matmazel Noraliya'nın ruhuyla karşılaşması ve içsel olgunluğa erişmesi, çalışmamızın 'Kişiliği Yapılandıran/İrşad Edici Rüyalar' kısmında ele alınmıştır. Ancak eserin rüyayla ilişkisi bununla sınırlı değildir. Roman, rüyayı metnin tamamına yayarak içeriğindeki unsurları çeşitli gösterenlere dönüştürmüş bir eserdir. Metin içindeki alt anlatılar da romanı bütün olarak rüyaya yaklaştıran teknik unsurlar olarak iş görür. Geçmişin içinden şahitsiz bir şekilde kopup gelen bu anlatılar, olaylara şahit olan en az bir kişi tarafından yeniden anlatıldığında orijinal öykünün ne olduğuna dair okurun zihninde soru işaretleri bırakır. Anlatılar her seferinde eskiyi derinleştirecek şekilde yeniden ele alınmış, bu tekrarlar da anlatının kendi içinde yoğunlaşmasına ve orijinal anlatının kaybedilmesine neden olmuştur. Anlatıların tekrarlanması ise onların geçmişle olan bağlarının kopmasına yol açar. Peter Brooks'a göre geçmişi yeniden yazmak demek olan bu tekrarlar sayesinde metin-rüya benzerliği sağlanmış olur.[650] Nitekim geçmişi kendi mantığıyla tekrar eden rüya yeni bir geçmiş yaratırken uyanık bilinç bu rüyayı anlatmaya giriştiği her seferinde aslından çok uzakta bambaşka rüyamsılar ortaya koyar. Hiçbiri asıl hikâye olmayan bu anlatılar aynı şekilde geçmiş olmadıkları için zamandan bağımsız oluşlarıyla da rüyayla ortaklık içindedirler.

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda geçmişin yeniden yazıldığı birkaç olay vardır. İlki pansiyonda zor şartlar altında yaşamaya çalışan Eda/Adalet Hanım'ın ailesinin başına gelenlerdir. Eda Hanım'ın büyük bir üzüntü ve gözyaşları içinde

[650] Peter Brooks, *Reading For The Plot Design and Intention in Narrative*, s.259.

anlattığı yangın hadisesi[651], onlarla beraber yaşamak zorunda olan Tahir Bey tarafından sonradan tamamen yalanlanır: "*Yani arz etmek isterim kî Adalet Hanım'ın […] söyledikleri tamamen hilaf-ı hakikattir. Biraderi bendeniz âşık-ı nizam ve intizam idi. Asıl bu kadın, nasıl arz edeyim, dalgın, pasaklı, sinirli, kavgacı; birader merhum da bendeniz gibi sessizdi efendim, bu kadın onun başına terlik, sürahi kapağı, çerçeve, eline ne geçerse atardı*" (M.N.K., s.35). İkinci olarak Ferit'in sürekli öldürme planları kurduğu teyzesinin cimri ve kötü kalpli oluşu da Nilüfer ve teyze Necmiye tarafından iki farklı açıdan gösterilir. Üstelik sonrasında Tosun Bey, teyzenin öyküsünü zihninde yeniden kurgulayarak onu öldürür. Tosun Bey de önce okurun sadece Ferit'in gözleriyle gördüğü bir kahramandır. Sonra gittikçe derinleşen ve her seferinde yeniden yazılan Tosun Bey karakteri, okura Bursa canavarı namıyla bir seri katil olarak bile sunulursa da karakterin yeniden yazımı son bulmaz. Yine pansiyondaki Vafi Bey, Fatma, Zehra ve Matmazel Noraliya, öykülerinin defalarca tekrar ettiği karakterlerdir. Ferit ve Selma arasındaki ilişki bile sevgililerin değişen bakış açılarıyla yeniden yazılır. Ferit'in pansiyonda defalarca gördüğü çıplak kadın hayaleti de her yeni bilgiyle şekil değiştirir. Ferit, yukarı kata çıkan merdivenlerde karanlıkta gördüğü çıplak kadını önce Fatma sanarak onunla birlikte olur. Sonra bu vücudun, geceleri çıplak gezme alışkanlığında olan dokuz yaşındaki uyurgezer Zehra olduğu sanılır. Bu bilgi de Vafi Bey tarafından güncellenerek çıplak vücudun, pansiyona musallat olan cinlerin işi olabileceği düşündürülür. Çıplak hayalet denklemine en farklı yorum ise Selma'dan gelir:

"*Bak ne kadar açık söylüyorum: Bazen ben geceleri, hayalen, senin pansiyonundaki odana gelirdim. Bir defasında da orada çırıl çıplak soyunup senin koynuna girdim hayalen*" (M.N.K., s.298).

Hayaletin nereden kaynaklandığı, anlatılanların gerçekle bağlantılı olup olmadığı geçmiş bilgiyi sürekli değiştirir. Bu iç anlatıların rüyayla bağlantılarını kuvvetlendiren diğer bir özelliği de hepsinin geçmişte olmalarına rağmen şimdide tekrar etmek için ısrar etmeleridir. Eda Hanım'ın kendisini dinlemek istemeyen Ferit'e

[651] Bir pansiyon odasında iki çocuğu ve cüce kayınbiraderiyle yaşamak zorunda olan Adalet/Eda Hanım Ferit'le, içine düştükleri zelil durumu, kocasının dalgınlığı yüzünden evlerinin yanmasına, bu yangında kocası Yusuf'un da ölmesine bağladığı duygusal bir konuşma yapmıştır.

neredeyse zorla başından geçenleri –yangın hadisesi- anlattığı sahne ile Nedime'nin, Selma ve ailesinin başından geçenleri Ferit'e anlatmaya uğraştığı bölüm de yine rüya etkisi bırakan kısımlardır.

Romanın büyük bir kısmında kapalı mekân vazifesi gören pansiyon ise içerdiği pek çok tekinsiz öğeyle okurda rüya etkisi bırakır. Rutubetli, hiç güneş almayan birkaç odası dışında hiçbir odanın kilidinin olmadığı bu bina başlı başına tekinsizdir. Bir dolabın içinde yaşayan neredeyse cüce Tahir Bey, bir ayağından daima annesine bağlı şekilde yaşayan dilsiz Zehra, en son ne zaman yıkandığı belli olmayan kir pas ve hastalık içindeki Babuş (Baha), sonradan katil ve yalancı olduğu anlaşılan[652] Tosun Bey, geçimini genç kızların –kendi kızı da dâhil- çıplak resimlerini çekip satarak sağlayan Karnik ve Allah'a sığınmakla her dertten kurtulmanın mümkün olduğunu düşünen Vafi Bey, bilinci rahatsız ettiği için bastırılan bilinçdışı arzu ve isteklerin cisimleşmiş hâlleri gibidirler. Bu doğrultuda roman yeniden okumaya tabi tutulduğunda pansiyonun tamamının rüyadan ibaret olabileceği de düşünülebilir. Çünkü burası hiçbir şeyin/hiç kimsenin göründüğü gibi olmadığı bir mekândır. Pansiyon Ferit için de farklı anlamlar ifade eder:

"*Bu evde çoğaldı krizler. Ne zaman geldi bu odaya? Geçen Pazartesi. Bugün Cumartesi. Altı gün.*

Altı gün! Bu kadar az mı? Tekrar hesapladı. Altı gün. Ona altı ay kadar uzun gelen ruh vakalarıyla dolu" (M.N.K., s.199).

Ferit'in pansiyona gelmesi, burada kaldığı sürede yaşadıkları ve tanıdığı insanların kendi bilinçdışının metaforik bir ifadesi olduğu fikri yukarıdaki alıntılarla güçlenir. Yine Tosun Bey'in Ferit'in alt kişiliği/gölgesi olabileceğini sezdiren bir yaklaşım da Ferit'in; *"[f]akat bavullu gölge, eğer Ferit'in uyurken vücudundan ayrılan ruhu (double'u) değilse, onun teyzeyi bıçakla ve kalbinden vurarak öldürmek istediğini, kanlı avuçlarıyla maktulün yüzünü kızıla boyamayı düşündüğünü ne biliyordu?*" (M.N.K., s.180) sözlerinde gizlidir. Pansiyonun rüya olması durumunda Tosun Bey de Ferit'in rüyaya yansıyan alt kişiliği/gölgesidir denebilir.

[652] Tosun Bey, herkese romatizmalarından dolayı yürüyemediği yalanını söylemiş, ancak işlediği cinayetin açığa çıkmasından korktuğu için bir gün kimseye görünmeden pansiyondan kaçmıştır.

Yine Ferit'in, Vafi Bey'i "*ben Ferid'i d ile yazarım*" (M.N.K., s.19) dediği için babasına benzetmesi, annesinin küçük önemsiz her sıkıntıda hemen bağırıp haykırmasını da Eda Hanım'ın sürekli çocuklarına ve Tahir Bey'e bağırmalarıyla aynı görmesi, pansiyon sakinlerinin çeşitli yönleriyle Ferit'in bilinçdışındaki imgelerin sembolleri olduğu savını güçlendirir. Dolayısıyla bu pansiyon, aynı rüyada olduğu gibi yoğunlaştırma, yer değiştirme gibi temel savunma mekanizmalarıyla Ferit'in geçmişinin ve kişiliğinin yeniden temsil edildiği bir metafor olarak değerlendirilmelidir.

Adalet Ağaoğlu'nun 1976 yılında yayımladığı *Fikrimin İnce Gülü*[653] de gerçeğin rüya havasında okura sunulduğu romanlardan biridir. Roman aslında Almanya'da BMW fabrikasında işçi olarak çalışan Bayram'ın yıllık iznini geçirmek üzere memleketi Ballıhisar'a doğru yeni aldığı Mercedes marka sarı otomobili Balkız'la –otomobiline Balkız adını vermiştir- yaptığı yolculuğun hikâyesidir. Ancak yolculuk esnasında karşılaştığı şeyler, çağrışımlar ve Ballıhisar'a dair beklenti, anı ve özlemler onu geçmişle gelecek arasında zamansal bir yolculuğa sürükler.

Fikrimin İnce Gülü'nde tüm olay örgüsü merkezde yer alan bir roman karakterinin etrafında şekillenmiştir. Dolayısıyla romanda arzu tetikleyicisi olan eylemin/isteğin sahibi başkarakter Bayram'dır. Almanya'da işçi olarak çalışan Bayram'ın Türkiye'ye –memleketi Ballıhisar'a- gitme arzusu tüm olayları şekillendiren temel arzudur. Roman bu anlamda rüyayı biçimsel anlamda taklit eden diğer romanlarda da görüldüğü gibi basit olay örgüsünden oluşur. Bayram'ın tek amacı yeni aldığı –Bayram'a göre- bal renkli Mercedes marka arabası Balkız'la köyüne

[653] Bayram Almanya'ya gidebilmek adına her şeyi yapmış, bir gün evleneceklerini umut ettiği Kezban'ı oyalayarak ortada bırakmış, dahası Almanya'da işçi olabilmek için, köylüsü İbrahim'in Almanya'ya gideceklerin belirlendiği işçi sırasını hileyle ele geçirmiştir. Anne-babası olmayan Bayram'ı kendi evladı gibi büyüten amcasını da miras kalan tarlanın yarısını satıp araziye yabancı birini sokmakla kırmış, karşısına almıştır. Otomobiline tutkuyla bağlı olan Bayram, yolculuğa çıkmadan önce arabaya yük olmasın diye Türk arkadaşlarının bütün tekliflerini de geri çevirmiştir. Ancak yolun özellikle Edirne'den sonrası Bayram ve otomobili için çileye döner. Bayram'ın gözünden sakındığı Balkız'ının önce Mercedes yıldızı çalınır, yol boyunca yaşadığı türlü aksiliklerle arabanın çeşitli yerlerinde görünür görünmez çizikler, camda çatlak meydana gelir. Tüm bu kaza ve aksilikler sonunda arabayı çalışamaz hâle getirse de yıllarca tamirci çıraklığı yapan Bayram geçici bir çözümle Balkız'ını çalıştırmayı başarır. Köye varmasına çok az kala durduğu çeşme önünde genç bir çobana rastlayan Bayram, ondan Ballıhisar'a dair bilgiler alır. Köyde hemen herkes dağılmış, köyün yapısı burada bulunan antik kent Pessinus dolayısıyla değişmiş, tüm yerleşim yeri adeta açık hava müzesine dönüşmüştür. Bayram'ın görmeyi istediği amcası ölmüş, Kezban ise Bayram'ın İbrahim'e yaptığı hainliği duyduktan sonra ilk çıkan talibiyle evlenmiştir. Köyüne ait hemen her şeyin değişmiş olması üzerine Bayram, büyük bir umutsuzluk ve çaresizliğe düşerek köyüne gitmekten vazgeçer, Almanya'ya dönmek üzere yola çıkar.

gidebilmek, bu sayede köyünde herkesten beklediği saygı ve ilgiyi görebilmektir. Bayram'ın tek bir hedefe kilitlenmiş tutumu, rüya görenin yaşadıklarıyla benzerlik içindedir. Rüya görenin merkezde olduğu rüyalar da çoğunlukla bir tek arzunun –bu arzu kimi zaman bilinçli hâlde kişiye mantıksız gelen garip bir istektir- etrafında şekillenir. Bu anlamda romanın baştan sona Bayram'ın gördüğü bir tür rüya olduğunu düşünmek mümkündür. Aradığını bulamama, istediği şeyi elde edememe durumları rüyanın evrensel kurgusunda sıkça rastlanan durumlardır. Bayram'ın köyüne bir türlü ulaşamaması, yolculuk esnasında bir sürü aksilikle karşılaşması da rüya kurgusuyla örtüşür. Yolculuğun başlarında Mercedes marka arabasının Bayram için pek çok şeyin göstergesi olması dolayısıyla tüm aksilikler bu otomobil etrafında toplanır. Bu yüzden arabanın aldığı büyük küçük her hasar, yaşanan her aksilik Bayram'ın kişisel rüyasının da aldığı bir darbedir:

"*Edirne çıkışında asfalt yol birden genişledi. Bayram tam hızlanacağı sıra 'Uyyy!' deyip delice sağladı. Frene bastı. Dışarı fırladı. Arabanın önüne koştu. Eliyle de dokundu. Yanılmamıştı. Mercedes yıldızı yokolmuştu. […] Bir yenisini taktıracakmışım. Yenisi aslıyla bir olur mu? Aslının yerini tutar mı hiç? O, üstünde öylece, fabrikasından birlikte çıkan… Hem, özel yapılanlardan... […] Ah be ah, bok mu vardı gidiyorsun işemeye? Çok sıkıştın, çek yolun kıyısına, taksin de gözünün önündeyken öyle yap işini*".[654]

Bayram tarafından kişileştirilerek romanın başkahramanlarından birine dönüşen Mercedes'in Yalova vapurundan inerken aldığı hasar, Balkız'ın gösterge olarak temsil ettiği gösterenin de hasar almasına neden olur:

"*Arabanın bir yerinde bir kanca, sanki vapurla iskele arasına takılıp kalmıştır. Bayram, durmaksızın motoru zorluyor. Egzozu öttürüyor. Araba, olduğu yerde sarsılıyor, vınlıyor. Sonra, kıçüstü oturuyor. Susturucudan bir çatlama sesi geliyor. Bayram'ın da içinde, sağlam kalmış tellerden biri daha kopuyor. […]*

Saflığının, el değmemişliğinin büyüsü bozulmuş, artık kendisinin olmaktan çıkmış bir yavuklu, bir eş, bir sevda şimdi bu Mercedes onun için. Onunla yeniden yan

[654] Adalet Ağaoğlu, *Fikrimin İnce Gülü*, Türkiye 17. Baskı, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2016, s.56-57. Romandan yapılacak alıntılarda bundan sonra eserin bu baskısındaki sayfa numaraları dikkate alınacaktır.

yana olması; bu balrengi gövdede yabancı diş izlerini, başkalarının bıraktığı morlukları, başkaları tarafından açılmış yarıkları, yırtıkları bile bile ona beslediği ilk gölgesiz sevgiyi duyması imkânsız artık" (Fikrimin İnce Gülü, s.160-161).

Mercedes göstergesi Bayram için bir sevgi nesnesi olarak da iş görür. Köylüsü Kezban'la olan yakınlığını, araba sahibi olma arzusu yüzünden yitiren Bayram için Mercedes, yitirilen bu yakınlığın temsilcisi ve yakınlığın tekrar kazanılmasına yönelik umudun gösterenidir. Bayram, hiçbir darbe izi olmayan arabasıyla köyüne girdiğinde Kezban'ın ilgisi ve sevgisini de yeniden elde edeceğini düşünür:

"*Yok, ne dese, ne etse Kezban seni bunun içinde görünce dayanamazmış da… Gene konuşurmuş seninle de… Gene yüzüne bakarmış da… Gene hoş tutar, gene severmiş yanık yerini de…*" (F.İ.G., s.141).

Bu düşüncesi yüzünden arabanın aldığı darbe, Bayram'ın beklediği yeniden sevilme ihtimalinin biraz daha zayıflaması anlamına gelerek ilk göstereni yıpratır. Mercedes'in roman içinde yüklendiği anlamlar yalnızca bununla sınırlı değildir. Bayram, arabası sayesinde herkesten ve özellikle tüm köyden ilgi görmek de ister. Yol boyunca sürekli değişen düşüncelerini, arabasından dolayı gördüğü/göremediği bu ilgi biçimlendirir:

"*İndi. İnerken, düdük öttürenin Mercedes'e beğeniyle baktığını yakaladı gözlerinden. Kurumla kapadı kapıyı. […] Düdük öttüren, küçük bir makbuzla Bayram'a yaklaştı. Kasketinin ucuna parmağıyla dokunup, 'Eh, hoş geldiniz bakalım' dedi.*

Tevekkeli bu adama içim kaynamadı!

'Hayırlı olsun. Güzel araba' dedi adam. Makbuzu uzattı.

Her şeyin fenik fenik, kuruş kuruş hesabını tutan, şimdi de cebindeki paranın inceden inceye hesabını tutmaya hazırlanan Bayram, içi darlanmadan ödedi makbuzu" (Fikrimin İnce Gülü, s.49).

Eserin sonlarında her yanı ağır hasar görmüş, camı çatlamış, egzoz borusu patlamış araba, Kezban'ın başkasıyla evlendiğini de öğrendikten sonra taşıdığı tüm metaforik anlamlardan sıyrılıp olduğu şekle indirgenir. Bu, Bayram'ın hayatındaki

gösterilenlerin –özellikle sevgiyi simgeleyen Kezban'ın- kaybedilmesinin gösterene de zarar verdiği bir durumdur:

"*Hendeklere, çukurlara deli gibi dalıp çıkıyor:*

… Sen Mercedes'li bir Bayram'ın olacaktın. Sen bunu görmeyecek olduktan sonra, Balkız'ı ben…" (Fikrimin İnce Gülü, s.261).

Mercedes'te olduğu gibi romandaki pek çok imgede de çift anlamlılık söz konusudur. Roman, Bulgar sınırında başlayıp Bayram'ın Ballıhisar'a üç kilometre kala durduğu çeşme başında öğrendiklerinden sonra köye varmadan sona erer. Belirtilen bu iki coğrafi birim romanın esas yolculuk eksenini oluşturmasına rağmen eserdeki tek yolculuk bu değildir. Bayram'ın Almanya'da başlayıp köyü Ballıhisar'da bitmesi planlanan yolculuğu aynı zamanda şimdi/an'dan geçmişe doğru bir yolculuğun da eksenidir. Önce yakın geçmişin, yol ilerledikçe uzak geçmişin ve zaman zaman silik gelecek beklentilerinin yansıdığı yolculuk, bilinçdışının kapılarının Bayram için tamamen aralanmasını sağlar. Anlatıcı, Bayram'ın kısmen bilinçli yolculuğundan sıyrılıp bilinçdışı yolculuğa sürüklendiği bu anları onun zihninden okura aktarır:

"*Bayram, önce elindeki zerdali çekirdeğini ne yapacağını, nereye koyacağını bilememişti. Koşanların arasına katışıp gelen Remzi Abisinin ardından 'Bunu şimci ne yapıym?' diye bağırmıştı. […]Alçılı tozun altında maviliği belirli o arabayı ilk gördüğünde, güneşin altında ikinci ve üçüncü birer güneş benzeri pırıldayan ön lambaların bombeli camlarını ilk seçtiğinde afallamış, yüreği çırpınmış, epeyce de korkmuştu. […]*

Türk Petrol yakıt tankerinin sürücüsü birden silkindi. Kornasını olanca sesiyle öttürdü. Tankeri sağladı. Mercedes'in içinde, bir saniye önce başını kaşımakta olan Bayram'la göz göze geldi. Okkalı bir küfür salladı. Bayram, uyuyakaldığını sandı. Edirne il sınırından ne zaman çıkmış, ne zaman Necatiye'nin o tırtıl yeşili camisini geride bırakmış, Kuleli'yi ne zaman geçmiş, bilemiyor" (F.İ.G., s.71).

Bayram'ın Almanya-Türkiye arasındaki zahiri yolculuğunun ardında devam eden zamanlararası yolculuğu yukarıdaki alıntıda açıkça görülür. Böylelikle zahiri yolculuk bir gösterene dönüşerek aslında bilinçdışında devam eden zamanlararası yolculuk gösterilenini temsil etme durumuna yükselir. Bilinç ve bilinçdışı arasında

köprü olan gösterenlerden biri romanda laytmotif olarak tekrarlanan ‘Fikrimin İnce Gülü’ isimli şarkıdır. Bir kasede kaydedilmiş olan şarkı Bayram’a Kezban’ın bir hediyesidir. Bu yüzden ‘Fikrimin İnce Gülü’ hem Kezban’a hem Bayram’a hem de aralarındaki ilişkiye atıf yapan bir gösterendir:

“*Bayram, bu şarkıyı kaç yıl, nerde duysa, gözlerinin önüne bir kadından çok, üstü kireçli toza bulanmış bir Ford gelmiştir. Yeniyetmeliğinde Kezban, arada bir, bu Ford’un yerini aldı; onu geri iter oldu. Belki daha sonraları da. Birkaç kez. Ama her seferinde şarkının çağrıştırdığı iki şeyden ilki, Ford, tozlarından silkelenip öne çıktı*” (Fikrimin İnce Gülü, s.75).

Geri dönüşleri tetikleyen ‘Fikrimin İnce Gülü’ de Mercedes’te olduğu gibi roman sonuna doğru gösterge değerini yitiren gösterenlerden biri olur. Bayram’ın, Kezban’ın evlendiğini öğrenmesi, herkesin gözünden düşmüş olduğunun farkına varması şarkının tüm metaforik anlamlarını ortadan kaldırır:

“*Bayram derin bir sessizlikten ürküyor. Kravatını gevşetiyor. Teybin düğmesine basıyor. Hemen ‘Fikrimin ince gülü/Kalbimin şen bülbülü…’ diye başlayacağını umuyor bir kadın sesinin. […] Ama teypte şarkı yerine uzun bir cızırtı duyuluyor. Ağır ağır sönmekte olan ses, bir ara ‘O gün ki gördüm seni/Yaktın…’ deyip temelli susuyor. Teypte yine uzun bir cızırtı. […]*

Teypte cızırtı sürüyor. Bayram, kasedi yuvasından çekiyor, fırlatıp atıyor camdan” (Fikrimin İnce Gülü, s.264-265).

Geçmiş ve geleceğe ilişkin tüm detayları bünyesinde yoğunlaştırarak barındıran Mercedes, ‘Fikrimin ince gülü’ gibi göstergelerin yanında romandaki zaman kullanımı da metaforik değerdedir. Romanın başlarında dakikasına kadar ayrıntılı olarak bilinen zaman, eserin sonunda bilinirlikten çıkar. Roman zamanın bilinmediği, “*ne gündüz, ne gece bir en kötü saatte*” (F.İ.G., s.262) son bulur. Gösterenlerinin birden fazla gösterilene işaret ettiği roman, bu yüzden rüyayı oluşturan mantıkla benzer bir amaca hizmet eder. İmgelerin rüyada birden fazla anlama gelmesi, rüyanın uyanık bilinçte yarattığı yabancılaştırıcı etki ve her anlatışta aslından biraz daha uzaklaşan rüya, romanın da temel dokusunu oluşturur. Bayram yolculuğu boyunca sürekli geçmişine dönerken döndüğü kendi kurguladığı geçmişidir. Balkız ve

‘Fikrimin ince gülü’nün yanı sıra giydiği gömlekten saate, yol boyunca gördüğü kazalara ve arabalara, memurlara varana kadar hemen her şey pek çok gösterilenin yoğunlaşmasıyla oluşmuş kuvvetli gösterenlerdir.

Jung’a göre rüya, kişinin bilinçli yaşamında eksik bıraktığı ya da aşırı yüklendiği bir yöne işaret ederek, kişinin kendisini ve yaşamını bu yönde telafi edip dengelemesini amaçlar. Roman da Bayram’ın içsel yolculuğunun göstergesi olarak yoğunlaştırma ve yer değiştirmeyle biçimlendirilmiş imgeler toplamıdır. Yolculuğu süresince Bayram, yaşamında fazla yatırım yaptığı, eksik bıraktığı tüm şeyleri görmek zorunda kalır. Bu zorlayıcı gösteri Bayram’ın çeşme başındaki çobanla konuşmasıyla doruk noktasına ulaşarak onu zorunlu bir uyanışa sevk eder. Ancak bu temsilî uyanışın aksine, çeşme başında duydukları Bayram üzerinde bir rüya, bir karabasan etkisi bırakmıştır (F.İ.G., s260). Yoğun geriye dönüşler, göstergelerin taşıdıkları derin anlamlar yolculuğun hem Bayram hem okur açısından rüya etkisine bürünmesine yol açar. Çeşme başı uyanışın/yeniden bilinçlenmenin göstergesi olduğu için Bayram’ın, köyüne varmasına çok az kalmasına rağmen geri dönmesinin nedeni olur.

Orhan Pamuk’un 1990’da yayımladığı *Kara Kitap*[655] rüyanın, kurmacanın tamamına hâkim olduğu eserlerdendir. *Kara Kitap* rüya ve gerçekliğin birbirine karıştığı romanlardan biridir. Bilinç ve bilinçdışının iç içe geçtiği bu sanatsal kullanım postmodernizmin bir sonucudur. Nitekim postmodern edebiyatın da çıkış noktası bir düş oyunudur. Postmodern romanda insan bilinci ve düş gücü arasında yaşanan bu tür ikilemlerde düş her zaman tercih edilendir. Lacancı edebiyat eleştirisiyle postmodern roman, romanda düşün tercih edilmesi noktasında birleşirler. Lacancı eleştiride hiçbir

[655] Metinlerarası bir yaklaşımla yazılmış olan romanın merkezinde, amcasının kızı olan Rüya’yla evli, otuzlu yaşlarında bir avukat vardır. Bir gün Rüya ‘on dokuz kelimelik’ bir not yazarak evi terk eder ve bu gidişin şimdilik kimseye duyurulmamasını da kocasına tembihler. Galip, kimseye belli etmeden karısını aramaya başlarken, öncelikle kıskançlık içinde Rüya’nın eski kocasına gitmiş olabileceğini düşünür. Ancak fikrinde yanıldığını çok geçmeden anlar. Bu esnada Milliyet gazetesinde yazdığı köşe yazıları sebebiyle kendisine yüzlerce okur mektubu gelen kuzeni Celâl Sâlik de ortadan kaybolmuştur. İkisinin de hiçbir iz bırakmadan kaybolmuş olması, aynı zamanda üvey kardeş olan Celâl ve Rüya’nın birlikte gitmiş olabileceklerini Galip’e düşündürtür. Bu yüzden arayışlarını Celâl üzerine yönlendirir, bunun için Celâl’in gazete yazılarına odaklanarak onun dilden ve imgelerden örülü yoğun dünyasına adım atmış olur. Bu dünya görünen anlamın her zaman kastedilen olmadığı şifrelerle dolu bir dünyadır. Galip, ipuçları bulabilmek için titizlikle Celâl’in tüm yazılarını okur. Yazılar ve ipuçlarında derinleştiği sırada ise Celâl’in, Mevlana’yla ilgili yazdıklarını beğenmeyen bir okuru tarafından öldürüldüğünü, bu esnada yanında olan Rüya’nın ise ağır yaralı olarak en yakındaki Alaaddin’in dükkânına saklandığını, kimsenin farkına varmaması yüzünden onun da burada acı içinde öldüğünü öğrenir. Galip ise Celâl’in yerine her gün gazeteye onun sözde ‘son yazılarından biri’ni teslim etmeye devam eder.

edebî ürünü yazarın niyetlerine dayandırılarak açıklamak söz konusu olamaz. Çünkü 'bilinçdışının söylemi' olan dil, gösterenlerinin sürekli hareketliliği yüzünden bilinçli bir yönlendirmeyle kontrol edilemez. Rüya açık uçlu oluşuyla, gösteren hareketliliğinin en somut örneklerinden olduğu için klasik gerçekçi metne en az benzeyen kurguya sahiptir ve Lacancı edebiyat eleştirisinin ayrıcalıklı metnini bu yüzden rüyaya en çok benzeyen eserler oluşturur.[656] Gösterilenlerin ancak keyfî olarak gösterenlere bağlandığı böyle bir metinde okur, metnin çağrışımına göre birden fazla farklı okuma yapabilir. Bir edebî eser de Lacan'a göre çağrışımsal olduğu oranda edebîdir. Çağrışımsal okumalardan tercih edilen olası 'doğru okuma' ise okurun diğer alternatif okumaların hepsini bastırmasıyla ortaya çıkar ki bu da Lacan'ın 'hakikat yanlış tanımadan doğar' savını güçlendirir. [657]

Kara Kitap, çağrışımsal okumaya elverişliliği sebebiyle Lacancı anlayışa göre edebî eser olarak kabul edilen romanlardan biridir. Romanın açık uçlu yapısını metinlerarasılıkla eklenmiş pek çok alt anlatının meydana getirdiği düşsellik oluşturur. *Kara Kitap*'taki en güçlü metinlerarası gönderme Şeyh Galip'in *Hüsn ü Aşk* mesnevisine yapılır. Bu esere yapılan göndermeler o kadar dikkat çekici sayıdadır ki romanın tamamının *Hüsn ü Aşk*'ın başka bir düzlemde yeniden yazılmış hâli olduğunu söylemek mümkündür. Bu göndermelerden bazısı "*pop şarkıcılarının adlarının yazıldığı bir edebiyat defteri (Hüsn-ü Aşk imtihanda gelebilir)"*[658] gibi doğrudan esas metne işaret ederken, bazıları da başkarakter Galip'in ismiyle, eskiden yaşadıkları apartmanın ismi olan -Şehrikalp Apartmanı- adıyla dolaylı olarak mesneviyle bağlantı kurulmasını sağlar. Metnin *Hüsn ü Aşk*'la bağlantısı, Rüya'nın 'on dokuz kelimelik' bir not yazarak evi terk etmesiyle başlar. Başlangıcın on dokuz kelimelik not olması, okuru on dokuz rakamı üzerinde düşünmeye sevk eder. Bu rakam aynı zamanda *Hüsn ü Aşk*'ın da başlangıcını oluşturan besmelenin harf sayısı olduğundan, romanın besmelesi Rüya'nın ortadan kayboluşu olur. Bu kayboluş Galip için de bir arzu tetikleyicisidir. *Hüsn ü Aşk*'ta Aşk'a ulaşma çabası esas meseleyken *Kara Kitap*'ta Rüya'yı bulmak Galip'in ana sorunsalı olarak okura sunulur. Bu sebeple Aşk ve Rüya

---

[656] Niall Lucy, *Postmodern Edebiyat Kuramı Giriş (Çev. Aslıhan Aksoy),* İkinci Basım, Ayrıntı Yay., İstanbul 2018, s.50.
[657] Niall Lucy, *age.,* s.55.
[658] Orhan Pamuk, *Kara Kitap,* 35. Baskı, İletişim Yay., İstanbul 2008, s.53. Romandan yapılacak alıntılarda bundan sonra eserin bu baskısındaki sayfa numaraları dikkate alınacaktır.

ikilisi arzulanan iki sevgi nesnesi olmaları nedeniyle eşdeğer görülmeli, Galip'in karısına kavuşmak istemesi aynı zamanda yitirdiği ya da hiç sahip olamadığı aşka erişme isteğinin metaforu olarak anlaşılmalıdır. *Rüya'yı* bulmak için birçok araştırmaya girişen Galip'in yaşadıkları, mesnevide Hüsn'ün Aşk'a kavuşabilmek için geçmek zorunda olduğu simgesel ve gerçeküstü engelleri akıllara getirir. Galip'in, romanın sonunda Celâl Sâlik kimliğinde kendini erittiği Şehrikalp Apartmanı, Hüsn'ün ulaşmayı arzu ettiği Kalp diyarı/kalesidir. Buraya ulaştığında Hüsn'ün kendisine yardım eden Sühan'dan duyduğu " *[...] Bu bahislerin ortaya çıkmasına bir yanlış bakış sebep olmuştu. Gerçekte Aşk Hüsn'dür, Hüsn de Aşk'tır. Sen hep yanlış yolda yürüdün. Hâlbuki birlikte bu dedikodular yoktur"*[659] şeklindeki sözler, Galip'in Celâl'de kendi varlığını yok etmesiyle farklı bir kurgusal düzlemde tekrarlanmış olur. Romanın rüyalaşmasının en büyük sebebi Celâl ise *Hüsn ü Aşk'*ın Sühan'ının metaforudur. Hüsn'e yol gösteren Sühan (söz), Celâl'in yazar kimliğiyle, metinde sık sık geçen Hurufilikle doğrudan ilişkilidir.

Romanın metinlerarası ilişki kurduğu ikinci arkaik metin Hz. Mevlâna'nın *Mesnevî*'sidir. *Mesnevî*'yle bağlantı kurulmasının sebebi de Şeyh Galip'in; "*[e]srârını Mesnevîden aldım/Çaldımsa da mîrî malı çaldım*"[660] beyitiyle işaret ettiği şekilde yine *Hüsn ü Aşk*'tır. Celâl aracılığıyla; 'Alâaddin'in Dükkânı', 'Cellat ve Ağlayan Yüz', 'Şehzade'nin Hikâyesi' gibi pek çok hikâyenin metne yerleştirilmesi de *Mesnevî*'yle kurulan ortaklığın delilleridir. *Mesnevî*'yle çağrışım hikâyelerle sınırlı kalmayıp Celâl'in Hz. Mevlâna ve Şems ile ilgili yazılarında, Mevlana Celâleddin Rûmi isminin Celâl Sâlik göstereniyle yeniden oluşturulmasında da görülür. Bu yüzden *Hüsn ü Aşk'*taki metaforik arayış süreci Hz. Mevlana-Şems ilişkisi göz önüne alındığında yeniden anlam kazanarak romanda Galip'in Celâl'i araması şeklinde tekrar eden bir yaşantı olarak ortaya çıkar.

Arkaik metinleri farklı bir düzlemde yeniden okuma sürecinin somutlaştırıldığı *Kara Kitap*, metinlerarasılıkla sağlanan düşsel bir yapıya sahiptir. Ancak metindeki düşselliğin kaynakları bunlarla sınırlı bırakılmayarak, 'rüya işlemi'nin taklit edilmesiyle ikinci bir benzerlik ilişkisi kurulur. Rüyanın

---

[659] Şeyh Galip, *Hüsn ü Aşk* (Haz. O.Okay-H. Ayan), 6. Baskı, Dergâh Yay., İstanbul 2010, s.379-380.
[660] Şeyh Galip, *age.*, s.384.

yoğunlaştırma, yer değiştirme, temsil edilebilirlik gibi mekanizmalarının hepsinin anlatıda kullanılmasının yanında bu benzerlik en çok, rüyanın sahip olduğu sembolik dille sağlanır. Yazı hayatına Hurufiliğin kurucusu Esterabadlı Fazlallah'da olduğu gibi rüya yorumuyla başlamış olan Celâl (K.K., s.105), romanın rüyayla olan yoğun benzeşiminin esas sebebidir. Dolayısıyla Celâl'in sembolik değeri yüksek yazıları da rüyanın kurmaca içindeki metaforudur. Bu durumda okuruna 'rüya gördüren'/bilinçdışının sembolü hâline gelen Celâl, kendi düşsel metinlerini şu sözlerle açıklar:

"*Bu yüzden yazılarımda, onlara göstermek istediğim şeyleri apaçık göstermiyor, yazımın bir köşesine sıkıştırır gibi yapıyorum. Anlamı sakladığım bu köşe çok gizli saklı bir köşe değil tabii, benimkisi çocuk kandırır gibi bir saklamaca, ama orada buldukları şeye çocuk gibi hemen inanıverdikleri için böyle yapıyorum. Ve en kötüsü, yazının geri kalan büyük kısmına yerleşen, burunlarının dibindeki o apaçık anlamla, birazcık sabır ve zekâ isteyen gizli ve rastlantısal anlamlar da farkedilmeden gazete bir kenara atılıveriyor"* (Kara Kitap, s.96).

Celâl'in göründüğünden daha fazlasını ifade eden metinleri, Galip'in bu metinleri bir bilmece gibi ele alıp çözümlemek istemesine neden olur. Bunun için Celâl'in semboller ve şifrelerle dolu 'rüya metinleri' üzerinde titizlikle çalışan Galip dolaylı olarak Freud'un kendi yaptığı iş için bahsettiği 'dedektif gibi iz sürmek' eylemini gerçekleştirdiğinden[661] psikanalitik eleştirinin de romandaki metaforuna dönüşür. Postmodern romanın okurla aktif biçimde iletişime geçmesini, onu metnin algılanmasında etken duruma getirmesini sağlayan unsurlardan biri metin içinde iz sürmenin sonucu olan oyunu kurmacaya dâhil etmektir. *Kara Kitap*'ın başarılı şekilde yerine getirdiği bu unsur, yine Celâl karakteriyle önce kendi kurmaca-okur dünyasına, sonra da yazarın şahsında romanın tüm okuyucularına yönelik aşırı anlamlandırılmış gösterenlerle, metni her okuyuşta yeniden inşa etmenin yolunu açar. Oyun şifreli anlatımlarla gerçeği örterek metin içinde doğrudan kullanıldığı gibi (K.K., s.90-91), Galip'in çevresindeki imge ve nesneleri farklı açılardan çözümlemeye çalışmasında

[661] Peter Brooks, *Reading For The Plot Design and Intention in Narrative*, s.270; Otto M. Rheinschmiedt, *The Fictions of Dreams: Dreams, Literature, and Writing*, s.80.

da dolaylı olarak görülür. Galip'in çözümlemeleriyle gerçeklik alanındaki her imge, aşırı anlamlandırılmış rüya imgeleri gibi birden fazla şeye işaret etmeye başlar:

"*Balık tutan bir ihtiyarın torbasında harf değil, yalnızca bir leylek resmi görünce kelimeler kadar torbaların üzerindeki resimlerin de okunabileceğini düşündü. […] ayakkabı resimleri, Türkiye haritaları, bina siluetleri, sigara paketleri, kara kediler, horozlar, at nalları, minareler, baklavalar, ağaçlar gördü torbaların üzerinde. Besbelli, hepsi bir esrarın işaretleriydiler, ama hangi esrarın?"* (K.K., s.212).

Hiçbir imgenin eskisi gibi algılanmadığı bu yeni düzey anlamlandırmada Galip, tüm hayatının ona söylemek istediği gizil anlamı duymaya çabalar. Yola çıkış amacı Rüya'yı bulmak, sonrasında da Rüya'nın kaybıyla bağlantılı olduğunu düşündüğü başka bir kayıp olan Celâl'e ulaşmak olan Galip, iki karakterin ardındaki manaya; aşka ve söze doğru uzun ve karmaşık bir yolculuğa çıkmıştır. Celâl ve Rüya'nın roman boyunca canlı olarak yer almadıkları metinde, onların ardından Galip'in –öğrendiklerinin de etkisiyle- zihninde inşa ettiği Rüya ve Celâl okura sunulur. Anılar ve düşüncelerden örülü olmaları sebebiyle bu iki karakter rüyada görülen kişilerden farksız biçimde oluşturulmuşlardır.

Sembollerle örülü olduğu için daima ikinci ve üçüncü –ve daha fazla- anlamlara açık olan *Kara Kitap*, rüyayla daha somut ilişkiler de kurar. Romanda bazı kişilerin rüyalarından söz edilir. Bunlardan ilki Rüya'nın ilk kocası Mehmet'in çağrışımla hatırladığı 'beyaz' rüyasıdır:

"*Bembeyaz rüyada, bembeyaz bir Cadillac'ın arka koltuğunda Muhammed ile birlikteydiler. Önde suratı gözükmeyen şoför ve beyaz elbiseler içinde Muhammed'in iki torunu küçük Hasan ile Hüseyin vardı. Beyaz Cadillac afişler, reklamlar, sinemalar, kerhanelerle dolu Beyoğlu'ndan geçerken torunlar arkaya, dedelerine dönüp yüzlerini ekşiteceklerdi"* (Kara Kitap, s.131).

İkinci çağrışımsal rüya anlatısı İbn Arabi'nin yazdığı, rüyalardan çıkan Nizam adlı bir kızın olduğu kitaptır. Bu kitap; "*'El İsra Suresi'nde anlatılan, Muhammed'in bir gece Kudüs'e götürülüp oradan merdivenle (Arapçası Miraç) göğe çıkması, Cennet'i, Cehenem'i iyi bir seyretme hikâyesinden (rüyasından) ilhamla*"

(K.K., s.153) yazılmıştır. Celâl'e ait olan üçüncü rüyada o; "*kendisini küçük camide Muhammet ve bazı evliyalarla birlikte gördüğünü yazmıştı[r]"* (K.K., s.214).

Roman içinde birden fazla tekrar edilen bu rüyalarda, Hz. Peygamber (s.a.v.) ortak imgeye dönüştürülmüştür. Romanın bağlantı kurduğu edebiyat ürünleri ve onlarda Hz. Peygamber (s.a.v.)'e övgü içeren bölümlerin varlığı rüyayı anlaşılır kılar. Bunun yanında Hz. Peygamber (s.a.v.)'in kolektif bilinçdışından gelen bir ortakimge/arketip olduğu düşünüldüğünde, rüyanın gören kişiyle bağ kurup onu bireysellikten çıkarıp toplumun sesine dönüştürme gücü hatırlanmalıdır. İlk rüyayı gören eski koca Mehmet, yaşadığı toplumun –İstanbul'un- değişen dinamiklerini fark eden ve yorumlayan biridir. Ona göre İstanbul'un çöküşüyle sinemaların yükselişi birbirine koşuttur ve sinemalarla kerhanelerin daima birbirine açılması rastlantı değildir (K.K., s.128). Söylediklerine dinî destek aldığı rüyasıyla Mehmet, hem bilinçli hem de bilinçdışı düzlemde sözünün tesirini artıracaktır. İkinci rüya kendisi de kolektif bilinçdışının dinî imgelerinden birine dönüşen İbn Arabi'nin Kur'an-ı Kerim'de geçen 'Miraç hadisesi'ni anlattığı kitabıdır. Celâl'in gördüğü üçüncü rüya ise Galip'in "*bu yazının ünlü bir Evliya Çelebi parçasının uyarlaması olduğunu*" (K.K., s.214) hatırlamasıyla görülenin ifşasından çok, rüyadaki ortak imgenin gücüne sığınmak istemenin sonucu olarak değerlendirilebilir. Celâl böylece, yazılarında da bağlantı kurduğu Hz. Mevlâna ve *Hüsn ü Aşk*'taki Sühan'ın postmodern bir anlatıdaki göstereni olmakla yetinmeyerek, Hz. Peygamber (s.a.v.) ve Evliya Çelebi ortak imgeleriyle şahsını toplum önünde de kuvvetlendirmeye çalışır. Verilen örnekler dışında pek çok somut rüya anlatısının bulunduğu *Kara Kitap*, zaman zaman yapılan İstanbul tasvirlerinin korkunçluğu ve tekinsizliğiyle bilinçdışının kapılarını somut olarak da aralayan ve okuru bir kitap boyunca göreceği rüyalara hazırlayan düşsel bir anlatıdır.

İhsan Oktay Anar'ın 1995'de yayımladığı *Puslu Kıtalar Atlası*[662], gerçeklik çizgisinin anlatı içinde tamamen kaybolduğu bir romandır. Romanın olay zamanı olan

[662] Romanın başkahramanı Uzun İhsan Efendi, tüm dünyayı gezmeden öğrenebilmek ve bir dünya atlası oluşturabilmek için uyku şerbeti dediği yeşil bir sıvıyı içip sık sık rüyaya yatar. Bu esnada genç bir delikanlı olan oğlu Bünyamin'in aklında pek çok soru vardır. Annesini hiç tanımamış olmasına, hiç çalışmamış olmalarına rağmen daima paralarının olmasına şaşıran delikanlı bunlara cevaplar bulmaya çalışsa da başarısız olup babası gibi rüyaya yatar. Uzun süre uyanmayıp öldü sanılan Bünyamin toprağa verilir. Ancak mezarında uyanıp buradan çıkmayı başarır. Evine geri döndükten biraz sonra lağımcı

1714'ün açıkça söylenmek yerine; "*kun-ı Kâinattan 7079 yıl, İsa Mesih'ten 1681 ve Hicretten dahi 1092 yıl sonra*"[663] ifadeleriyle örtük biçimde belirtilmesi; anlatının aslında gerçeklik temelinden uzak, masala yakın bir dünyanın kapılarının aralanmakta olduğunu anlatmaya yarayan bir göstergedir. Anlatıya bu şekilde masalsı bir giriş yapılmış, romanın adında olduğu gibi her şey puslu kıtalar ardında hatları belirsiz imgelere daha en baştan dönüştürülmüştür. *Puslu Kıtalar Atlası*, rüyanın tüm kurmacayı yapılandırdığı romanlardan biridir. Rüya üzerine kurgulanan tüm roman, aynı zamanda masalın müphemiyetiyle birleşip sembollerle örülü katmanlı bir anlatıyı okurlara sunar. Rüyanın, romanın tamamına nüfuz etmesi Uzun İhsan Efendi sayesinde olur. Dünyayı rüyalar aracılığıyla tanımak isteyen Uzun İhsan'ın bu tutkusu, romanın başından itibaren tüm kurmacayı yönlendiren bir arzu tetikleyicisi olarak iş görür. Romanı harekete geçiren bu tutku, çevresindekilerin ona şifa aracı ve çeşitli dertlerinin dermanı olarak yaklaşmalarını da sağlar. Ancak Uzun İhsan'ın rüyalardan öğrenmek istedikleri, "*birtakım nazari meseleleri çözmek*" (P.K.A., s.19) ve bir dünya haritası yapabilmektir. Bunun için ise "*usulüne uygun olarak uyku şurubundan içerek istihareye ya da rüyaya yatması yeterli[dir]*" (Puslu Kıtalar Atlası, s.44).

Uzun İhsan'ın eline geçen bir kitap tercümesi rüyalarına farklı bir cepheden yaklaşmasını da sağlar. Bu kitap Rendekâr isimli bir yazarın ZAGON ÜZERİNE ÖTTÜRME[664] diye tercüme edilmiş eseridir. Kitap ele aldığı düşüncelerle Uzun İhsan'ı kendisine çeker:

Vardapet'in isteğiyle evinden ayrılıp lağımcı çırağı olarak Balkanlardaki bir sefere katılır. Bir kalenin alınması için orduyla birlikte sefere katılan Bünyamin, evinden ayrılmadan önce babasının verdiği 'dünya atlası'nı da yanında götürür. Kışın en soğuk zamanlarında yapılan bu seferde kale duvarının altından tünel kazan Vardapet ve Bünyamin tünelden Zülfiyar isimli bir casusu kurtarırlarken fark edilirler. Zülfiyar yakalanacağını düşünüp elindeki siyah bir parayı Bünyamin'e verip Paşa'ya ulaştırmasını ister. Ancak çıkan savaşta yüzünden ağır yaralar alan Bünyamin tanınmaz hâle gelir. Bu yüzden herkes onun siyah parayla birlikte kaçtığını düşünür. Her yerde aranan Bünyamin'in evine geleceği düşüncesiyle babası Uzun Efendi'ye giden yeniçeriler, onun gözlerini oyup kulaklarını ve dilini keserek, onu bir dilenci kethüdasına satarlar. Bünyamin ise babasını kurtarmak için dilencilerin arasına girmek ve hepsini yöneten isim 'Büyük Efendi'yle tanışmak zorunda kalır. Büyük Efendi'nin dikkatini çeken Bünyamin, onun zamanı geriye alacak bir cihaz üzerinde çalıştığını öğrenir. Ne var ki kısa süre sonra Büyük Efendi Ebrehe düşmanlarından biri tarafından öldürülüp tüm hazinesi ve birikimi yağmalanır. Buradan kurtulan Bünyamin, koynunda sakladığı 'Puslu Kıtalar Atlası'nı çıkarıp son bölümünü okur. Bünyamin mektup şeklinde yazılmış bu yazıda, kendisinin ve başına gelen her şeyin yalnızca babası Uzun İhsan Efendi'nin düşüncelerinden ibaret olduğunu öğrenir. Roman, Bünyamin'in yok oluşuyla son bulur.

[663] İhsan Oktay Anar, *Puslu Kıtalar Atlası*, 57. Baskı, İletişim Yay., İstanbul 2016, s.13. Romandan yapılacak alıntılarda bundan sonra eserin bu baskısındaki sayfa numaraları dikkate alınacaktır.

[664] Eser ismi romanda büyük harflerle yazılmıştır.

"*Her bilgiden şüphe eden Rendekâr, şüphe ettiğinden şüphe edemiyor ve bundan da kendisinin varolduğu sonucunu çıkarıyordu. Yatsıya doğru Kubelik'in tercümesini bitiren Uzun İhsan Efendi, Rendekâr'ın bu fikri üzerinde derin düşüncelere daldı. Düşünüyor olmasından kendisinin varlığı açık ve seçik olarak çıkıyordu. Fakat bu yolla insan, kendisinden başka hiçbir şeyin varlığını ispatlayamazdı. Sonunda kafasına takılan bu pürüzü halletmek için rüyaya yatmaya karar verdi*" (Puslu Kıtalar Atlası, s.45).

Uzun İhsan Efendi'nin bu amaçla gördüğü ilk rüyasında yerde bir ayna ve aynada kendi yüzü yerine oğlu Bünyamin'i görmesi, bu anlamda derinliği olan bir cevabın işaretidir. Uyandıktan sonra aynada bıyıklarını düzeltmesi, bu sırada kendisini yine Uzun İhsan Efendi olarak görmesi rüya-gerçeklik arasında kafasının karışmasına neden olarak onu kendi varlığından şüphe etmeye yöneltir:

"*Peki ama ben kimim? Ayna bana İhsan Efendi olduğumu söylüyor, rüyamdaki ayna ise Bünyamin olduğumu söylüyor. Ben kimim? Bütün bunları gören özne aslında kim?"* (P.K.A., s.46)

Bu sorgulama esnasında elindeki makası burnuna batıran, bu yüzden burnundan çok fazla kan akan Uzun İhsan Efendi'nin hiç acı duymaması; sonrasında mezarlığa gidip "*yedi meydanın yetmiş iki külhanın efendisi*" (P.K.A., s.46) yazılı bir mezarla ilgilenmesi, sorgulama ve 'büyük rüya'nın anlatıda çok daha önce başladığının göstergeleridir. Çünkü söz konusu ifade romanda Uzun İhsan Efendi'nin dayısı Arap İhsan için kullanılan bir niteleme olarak daha önce yer almış, bu satırlarda Arap İhsan'ın hayatta olduğundan, Uzun İhsan Efendi'yle –o uyuyor olsa da- karşılaşmalarından bahsedilmiştir. Romanın bundan sonrasında sorgulama sırası Bünyamin'e geçer; o da babası gibi aradığı cevapları bulabilmek için rüyalara sığınır. Bünyamin'in kişisel macerasının başlangıcı olan bu ilk rüya onun önce gömülmesini, sonra gömüldüğü yerden kurtulmasını sağlar. Bünyamin'in lağımcı çıraklığıyla başlayıp babasını kurtarmak için dilencilerin arasına karışmasına kadar devam eden tüm kişisel macerası sırasında en büyük destekçisi koynunda sakladığı 'puslu kıtalar atlası'dır. Ne yapması gerektiğini Bünyamin'den önce bilen bu kitabın tespitleri dikkat çekicidir. Çok tehlikeli bir görevle lağımcı çıraklığına başlayacağı günden biraz önce rastgele açtığı bir sayfada; "*yeraltı hazinelerinin arasına karıştı*" (P.K.A., s.78)

yazısına denk gelir. Babasının, kulakları ve burnunun kesilip gözlerinin oyularak dilencilere satıldığını öğrendiğinde Bünyamin, yine kitaba sığınır ve rastgele bir sayfa açar. Karşısına çıkan ilk cümle; "*[d]ilencilerin arasına girip kaderini beklemeye başladı*" (P.K.A., s.90) şeklindedir. Büyük Efendi Ebrehe'yle yakınlaşıp ne yapacağını bilemez hâldeyken de kitaptan rastgele; "*[a]rtık bir kahraman, bir bilge gibi davranmalıydı*" (P.K.A., s.129) cümlelerini okur. Kitabın her şeyi önceden bilme tavrı, onun rüyada ve masallarda karşılaşılan tılsımlı nesnelere benzeyen tarafıdır. Bu nesneye sahip olan masal kişisi veya rüya gören nasıl olağanüstü nitelikler elde ederse Bünyamin de yaşadığı olaylarla birebir örtüşen yorumları, son örnekte olduğu gibi ne yapması gerektiğini söyleyen pusulaları kitaptan okur. Tamamı büyük bir rüya olan eserin çeşitli yerlerinde böyle tılsımlı nesnelere rastlanır ki onlardan biri Arap İhsan'a ait "*gümüşle işlenmiş ayeti kerimelerin parıldadığı murassa yatağan[dır]*" (P.K.A., s.16). Nitekim bu yatağan daha sonra tekrar görülecek, yeniçerilerin saldırısını bertaraf edebildiği ve hazine sandığına ulaşabildiği için Alibaz'ı, diğer çocuk savaşçılar önünde bir kahraman yaptığından onun Efrasiyab adıyla anılmasını sağlayacaktır.

Uzun İhsan Efendi'nin rüyalarının yer aldığı bir harita olan 'puslu kıtalar atlası', metaforik bir nesne olarak romanda hem yüzey hem derin anlamıyla kurguya hizmet eder. Bünyamin'e zor durumda kaldığı zamanlarda yol gösteren, yardım eden bir *tılsımlı nesne* olarak görülen atlas, derin anlamda tüm kurgunun kendisidir. Yazarı Uzun İhsan Efendi'nin düşüncelerinden oluşan bu kurgu atlas, hem rüyalardan hem düşüncelerden oluşarak olmayanları olduran bir eserdir. Bir diğer deyişle romanın başında ZAGON ÜZERİNE ÖTTÜRME'de bahsedilen 'düşünüyorum öyleyse varım' düsturunun deneysel bir tatbikidir. Nitekim bu tercüme de René Descartes'ın *Metot Üzerine Konuşma* isimli eserinin romandaki görünümü ya da örtüsüdür. Yazarın hem görünmesini hem bazı okurlardan gizlenmesini istediği bu eser ismi romana, aslını hatırlatacak biçimde ilave edilir. Eser adının çarpıtılmış biçimde aktarımı rüya işleminin kimi imge ve fikirleri değiştirip yeniden düzenlemesini akıllara getirir. İhsan isminin iki farklı kişi için kullanıldığı romanda diğer her şeyde olduğu gibi bu birden fazla görünüm bir metafora dönüşerek İhsan'ın; hem dünyayı bizzat tadıp yaşayarak öğrenen –Arap İhsan'da olduğu gibi- hem de rüyalarına sığınıp her şeyi zihninin penceresinden seyretmeyi isteyen –Uzun İhsan'da olduğu gibi- bir kişinin iki yönüne gönderme yapar. Bu ismin, yazarın adının İhsan Oktay Anar olduğu hatırlandığında

göndermesinin daha kuvvetli ve üstkurmacasal bir gönderim olduğu düşünülmelidir. Böylelikle Uzun İhsan Efendi'nin 'dünya atlası' hazırlama sürecinin, yazar İhsan Oktay'ın romanını yazma süreciyle birebir eşleşen bir sürecin ürünü olduğu fark edilir. Romanın sonundaki mektupta söylenenlerin kime ait olduğu bu yüzden bir karmaşa hâlinde sunulur:

"*Ben de düşünüyorum, dolayısıyla varım, ama kimim? Galata'da, Yelkenci Hanı bitişiğinde ikamet eden Uzun İhsan Efendi mi, yoksa bugünden tam üç yüz sekiz yıl sonra, sözgelimi İzmir'de oturan mahzun ve şaşkın adam mı? Hangimiz düş ve hangimiz gerçek?"* (Puslu Kıtalar Atlası, s.237).

Rüya neredeyse her zaman gösterdiğinden başka bir şeyi kasteden bilinçdışının örtük bir ifade biçimidir. Rüyayı yoğun olarak kullanan *Puslu Kıtalar Atlası* da rüyanın metaforik dilinden etkilenmiş, bu yüzden hem bilinç hem bilinçdışı söylem olmak üzere iki ayrı söylemle okura seslenmiştir. Metnin bilinçdışı söylemi gücünü kahramanlarının isimleri ile bazı imge ve nesnelerden alır. Romanın en önemli ikinci kişisi Bünyamin'in isminde de buna benzer bir metaforik anlam söz konusudur. Romanın sonunda Bünyamin ve tüccar arasında geçen sohbet, Bünyamin adında yoğunlaşan mananın gözden kaçmaması için yazarın okura son ikazı gibidir:

"*— 'Bu arada adın ne senin?'*

— 'Bünyamin'.

— 'Demek öyle. Bu ad bizim memlekette bin Yemin diye telaffuz edilir. 'Sağ elin oğlu' demektir. Baban seni çok seviyor olmalı. Yoksa böyle bir ad koymazdı sana" (Puslu Kıtalar Atlası, s.233).

Bünyamin ismi Hz. Yakup'un en küçük oğlunun adı olarak Hz. Yusuf kıssasına da gönderme yapar. Hz. Yusuf'un açığa çıkmasında büyük payı olan Bünyamin, çuvalına ağabeyi Yusuf'un gizlice yerleştirdiği 'Azizin su kabı' sebebiyle alıkonulmuştur. Diğer kutsal kitaplarda ve Kur'an-ı Kerim'de yer verilen bu kıssa, iki kardeşin doğruluk ve dürüstlük yolunda nasıl birleştiklerinin hikâyesidir. Jung'un, arkaik ataların yaşantısının bugünkü bireyde/toplumda yeniden canlanmasına verdiği isim olan kolektif bilinçdışı, burada yazar tarafından öncelikle Bünyamin'in hikâyesini anlatmada kullanılmıştır. Bünyamin kendi kişisel macerasını yaşarken aslında

kendisinden çağlar önce yaşamış Hz. Yusuf ve kardeşi Bünyamin'in macerası da yeniden tekerrür eder. Buna göre, Yusuf (a.s.)'ın kuyuya atılmasından sonra aynı anneden kardeşini kaybeden Bünyamin'in yaşadığı karanlık ve mutsuz dönem, romandaki Bünyamin'in lağımcı çıraklığı sırasında yüzünü kaybetmesi, eline geçen 'uğursuz para' yüzünden babasının kaçırılması gibi karanlık ve kötü olayların sembolüdür. Bünyamin'in Mısır'da ağabeyi Yusuf tarafından alıkonulması, bu alıkonulmayı gerçekleştirmek için çuvalına yerleştirilen 'su kabı' sayesinde mümkün olur. Roman kahramanı Bünyamin ise Ebrehe'nin adamı Zülfiyar'dan kurtulmayı başarır; babasını bulup hikâyeye/rüyaya son verme imkânı varken maceraya devam etmesi koynunda sakladığı 'puslu kıtalar atlası'ndaki cümle sayesinde gerçekleşir. Bünyamin ve babası Uzun İhsan'ın uzun bir ayrılıktan sonraki ilk karşılaşmaları da yine Hz. Yusuf kıssasını akıllara getirir. Ağlamaktan gözlerini kaybetmiş olan Hz. Yakup, kendisine gönderilen gömlek daha eline ulaşmadan Hz. Yusuf'un yaşadığını ve ondan haber geldiğini anlar. Uzun İhsan da kulakları, burnu kesilmiş, gözleri oyulmuş olmasına rağmen Bünyamin hiç konuşmasa da oğlunu tanır (P.K.A., s.126).

Romanın bilinçdışı söylemini şekillendiren diğer isim Büyük Efendi'nin ismi olan Ebrehe'dir. Herkesin kendisine itaat ettiği, yaptığı hiçbir şeyin sorgulanmadığı Ebrehe, kendisinden yıllar önce yaşamış başka bir büyük efendinin yeniden cisim bulmuş hâlidir.[665] Kâbe'yi yıkmak isteyen Ebrehe'nin kıskançlığı, hırsı ve kibri romandaki Büyük Efendi'nin şahsiyetinde de görülür. Devlete yardım etmek üzere kurulmuş gizli bir teşkilatın başına geçen Ebrehe, kendisini padişaha takdim etme gereği duymaz. Roman kişisi Ebrehe'yi Bünyamin'le ilişkilendiren şey ise yine arkaik bir yaşantının tekrarından ibarettir. Fil vakası sırasında Hz. Peygamber (s.a.v.)'in dedesi Abdülmuttalip'le karşılaşan Ebrehe'nin kibri, onun kendisine Kâbe'yi yıkmaması için yalvarmaya gelenlerden biri olduğunu düşündürür. Ancak Abdülmuttalip'in verdiği bilgece cevap Ebrehe'yi şaşırtır. Romandaki Ebrehe de

[665] Kur'an-ı Kerim'deki Fil Suresi'nin inmesine sebep olan büyük olayın müsebbibi olan Ebrehe, San'a'da yaptırdığı büyük kiliseye Kâbe'de olduğu gibi ilgi olmadığını görünce içlerinde fillerin de olduğu büyük bir orduyla Kâbe'yi yıkmaya gelir. Kendisine yönelik tüm karşı koyuşlara rağmen ordusunu Kâbe üzerine yönlendirse de ordunun başındaki büyük fil hiç hareket etmez ve Kur'an-ı Kerim'de de belirtildiği gibi akın akın gelen ebabil kuşlarının taşıdığı taşlarla tüm ordu mahvolarak dağılır. Detaylı bilgi için bk. Ahmet Lütfi Kazancı, "Ebrehe", *TDV İslâm Ansiklopedisi,* Türkiye Diyanet Vakfı Yay., İstanbul 1994, C.10, s.79-80.

Bünyamin'in çoğunu bilinçsizce söylediği sözler karşısında etkilenir, ondan nefret etmekle beraber yine de herkesten çok Bünyamin'e sırlarını açar.

Romandaki üçüncü arkaik isim, şeytanın *İncil*'de 'seherin oğlu'[666] şeklinde nitelendirilmesine gönderme yapan 'Sabahın Oğlu' kullanımıdır. Romanda iki parçaya ayrılmış olan dünyanın yaratıldığı boşluğun ikincisi Sabahın Oğlu'na verilmiştir:

"*'İkinci parça, düşmanına bağışlanan hediyeyi kıskanan Sabahın Oğlu'na verildi. Fakat o, düşler yaratmak yerine, kendine verilen boşluktan bir para yaptı ve üzerine kendi suretini darbetti. Tuğrasını böylece bastığı parayı Dünyaya saldıktan sonra, yaratılmamış boşluğun ta kendisi olan bu paranın dünyada ne var ne yoksa hepsini, evet hepsini satın almasını beklemeye başladı. […] Böylece, onun suretini taşıyan para, dünyayı ve içindekileri satın almaya başladı. Sabahın Oğlu'nun kurabildiği tek düş, boşluktan yaratılan ve onun bizzat kendisi olan paranın, bir düş olan dünyanın fiyatı ve değeri olmasıydı. Böylece, Ademoğulları'nın o güne kadar zevkle seyrettiği dünyayı ve onun içindekileri bu para karşılığı tek tek satmalarını bekledi"* (Puslu Kıtalar Atlası, s.201).

Ebrehe'nin Bünyamin'e anlattığı bir masalın içinde geçen bu bölümde sözü edilen para, Ebrehe öldükten sonra Bünyamin tarafından onun ağzının içine yerleştirilen ve onunla birlikte gömülen paradır. Çok katmanlı roman böylece kendi derin anlatısındaki mesajı kendi içinde çözüme kavuşturur. Dolayısıyla metnin arkaik anlatılarla çevrili yapısı okurdan da böyle bir çözüme kavuşturulmayı bekler.

Romanın üç temel metaforunu oluşturan Ebrehe, Sabahın Oğlu ve Bünyamin romanın alt metninde verilmesi gereken mesajı taşıyan metaforlardır. Üç arkaik öykünün ortak noktası Bünyamin, kendi hayatında iyinin –babası Hz. Yakup ve ağabeyi Hz. Yusuf- ve kötünün –ağabeyi Yusuf'u kuyuya atan diğer on bir ağabey- mücadelesine şahit olmuş ve iyinin kazandığını görmüş bir arkaik kahramandır. Romanın kötü karakterleri Ebrehe ve Sabahın Oğlu hem arkaik metinde hem de anlatı içinde istedikleri sona erişemezler. Ebrehe, zamanı geri alacak bir makine yapmak isterken öldürülür. Sabahın Oğlu, tüm insanlığı birbirine düşüren parayı icat etmiştir ama en azından bu ilk ve asıl para bir ölünün ağzına konularak yok edilir. Bünyamin'in

[666] *https://incil.info/arama/seherin+o%C4%9Flu* (7.12.2019), Yeşaya 14/12.

anlatısı Kur'an-ı Kerim'de ağabeyi Hz. Yusuf'a kavuştuktan sonra son bulur. Roman kahramanı Bünyamin ise babasının, atlasın son sayfasına kendisi için yazdığı mektubu okuyarak kendi varlığının aslında bir düş ve düşünceden ibaret olduğunun farkına varmasıyla sonlanmış olur:

"*Zihnimde bir düş olan sevgili oğlum, işte böylece zavallı babanın yaşayamadıklarını yaşadın ve dokunamadıklarına dokundun. […] Senin için gerçek bir baba olmayı, saçlarını okşamayı, seni öpmeyi çok isterdim. Ama düşlere dokunmak mümkün olabilir mi? Sana bu yüzden hem çok yakın, hem de çok uzağım"* (Puslu Kıtalar Atlası, s.237).

İyinin, kötüler ve kötülükler içinde kaybolsa da çıkış yolunu mutlaka bulacağının, iyi ve kötü dâhil her şeyin aslında yalnız bir yanılsama olduğunun bilinçdışı söylemi oluşturduğu romanda tüm kurgu, uyku esnasında görülenlerden ibaret olan hayatın uyanınca ortadan kalkacağı ana fikri etrafında oluşturulmuştur. Bünyamin'e açık veda mektubu olan bu yazılanlar, bir yazarın roman kişisine yazdığı bir mektup olarak değerlendirilmelidir. Yazar İhsan Oktay Anar'ın zihninde başlayan düş ve düşlemler, Uzun İhsan kurgusal karakterinin ellerinde masal-rüya karışımı puslu bir anlatı mekânını vücuda getirmiştir. Anlatı yolculuğunun sona erdiğini gösteren mektupla Bünyamin'in uykuya dalmış bekçiyi zorla uyandırması, ancak uyanan bekçinin karanlıktan başka bir şey görememesi, bir kitap boyunca uykuya dalan okurun artık uyandırılma zamanının gelmiş olduğunun metaforudur.

Murat Gülsoy'un 2012'de yayımlanan romanı *Baba Oğul ve Kutsal Roman'*da[667] rüya, kurmaca gerçekliğine müdahale eden bir kurmaca olarak başat

[667] Romanın ismi geçmeyen başkahramanı yazar anlatıcı, kırklı yaşlarında, köpeği Kıtmir'le yaşayan hiç evlenmemiş bir yazardır. Her şeyin uzun süre tekdüze gittiği yaşamında İTÜ'ye edebiyat-mimarlık ilişkisi bağlamında konuşmacı olarak çağrılır. Bu davet onun üniversite yıllarındaki sevgilisi Asena'yla karşılaşmasına da vesile olur. Üniversite yıllarında tanıdığı Asena'yla 'sevgili gibi' oldukları dönemler, yazar anlatıcı için hayatının en özgür ve en acı verici dönemleridir. Çünkü yazar anlatıcı Asena'yla cinsel anlamda her şeyi yaşayabilmesine rağmen onun başka birine –Teo- umutsuzca âşık olması yüzünden Asena'yla bir türlü sevgili olamaz. Doktora için yurt dışına giden Asena'yla yıllar sonra karşılaşmak yazar anlatıcı için bu yüzden çok önemlidir. Aynı zamanda İTÜ'de öğretim görevlisi olan Asena'nın odasında sohbet eden ikili birbirlerine numaralarını vererek ayrılırlar. Yazar anlatıcı bu sıralarda Aşiyan'da köpeği Kıtmir'i gezdirirken on dokuz yaşında lise son sınıf öğrencisi güzel bir kızla –Merve- tanışır. Kendisi gibi köpeğini gezdiren bu kızla sohbet eden yazar anlatıcı kızdan etkilenirse de yaş farkından dolayı temkinli hareket eder. Merve, günlerce uyuyan, uyandığında sağlığı oldukça yerinde olan dedesiyle birlikte yaşamaktadır. Dedesi rüyaların gerçekliğe açılan bir geçite sahip olduğu şeklinde düşünceleri olan ilginç biridir. Asena'nın davetiyle onun evine giden yazar anlatıcı, Asena'nın isteğiyle ona, kötü işlere bulaştığını düşündüğü kardeşi Emir'i gizlice izleme sözü verir. Bunun için

roldedir. Roman, yazar anlatıcının Asena ve Merve karakterleri arasındaki gel-gitlerinin etrafında döndüğü izlenimi verse de, anlatının esas yönlendiricisi alt metne de işlemiş olan rüyalardır. Yazar anlatıcının köpeğinin ismi olan Kıtmir'le alt metnin dinî bir hikâyeye gönderme yapması, romanı dolaylı olarak rüyalarla birleştirir. Kıtmir'in anlamını merak eden Merve'ye açıklama yapan yazar anlatıcı, roman kişilerinin tamamına yakınını tekerrür eden bir kader gibi saran hikâyeyi de açıklamış olur:

"*'Bir anlamı olsa gerek,'*

'Evet. Yedi Uyurlar efsanesini bilir misiniz?'

'Bilmem, duydum galiba.'

[…] 'Yedi Uyurlar dinî bir hikâyedir. Yedi kişi, ilk Hristiyanlardır bunlar, öldürülmemek için kaçıp bir mağaraya sığınırlar, bir de köpekleri vardır. Sonra orada uykuya dalarlar. Tanrı onları üç yüz yıl uyutur. İşte oradaki köpeğin adıdır Kıtmir".[668]

Hristiyan kültüründe *Yedi Uyurlar (Seven Sleepers)*, İslam kültüründe ise *Ashâb-ı Kehf (Mağara Arkadaşları)* olarak bilinen efsane, değişik versiyonlarına başka kültürlerde de rastlanan çok yaygın bir anlatıdır. "*Hint kültüründe yedi kişi ve bir köpeğin dünyaya yüz çevirerek inzivaya çekildiği bir anlatı mevcutken, Yahudilikte de uzun yıllar uyuduktan sonra uyanan gençlerden bahsedilmektedir".*[669] Gençlerin uykuya dalmaları ve üç yüz yıl uyanmamaları, içinden çıktıkları toplumla ve idarecilerle inanç noktasında yaşadıkları anlaşmazlıklar sebebiyledir. Mağaraya sığınma ve ardından gelen uyku gençler için bir sığınak ve kaçıştır. Kendini tanrıtanımaz olarak tanımlayan yazar anlatıcının, köpeğine tüm dinlerde ortak olan bir

---

Emir'in arkadaşlarıyla ortak işlettiği bara giden yazar anlatıcı Emir'in sebep olduğu bir kavgaya karışır. Çok geçmeden karakola götürülen yazar anlatıcı burada, Asena'nın ona gittiği akşam balkondan düştüğünü ve yoğun bakımda olduğunu öğrenir. Yazar anlatıcı burada şüpheli olarak görülüp nezarete atılırken, Emir'in de Asena'nın oğlu olduğunu öğrenir. Yazar anlatıcının nezarette gördüğü rüya ise hem Asena'yı hem kendisini kurtarır. Rüyasında Merve'nin dedesini gören yazar anlatıcı, onun Merve'den uzak durması isteğini gerçekleştirmek karşılığında ondan Asena'yı hayata döndürmesini ister. Bu teklifi kabul eden dede, ertesi gün uykusunda ölmüş olarak bulunurken Asena tekrar yaşama dönerek kaza sonucu düştüğünü ve Emir'in Teo'nun oğlu olduğunu açıklar. Merve ise babasının yanına Japonya'ya yerleşme kararı almıştır. Herkesin bir anda gitmesiyle yeniden yalnızlaşan yazar anlatıcı zor günler geçirir.

[668] Murat Gülsoy, *Baba Oğul ve Kutsal Roman,* 4. Baskı, Can Yay., İstanbul 2018, s.30. Romandan yapılacak alıntılarda bundan sonra eserin bu baskısındaki sayfa numaraları dikkate alınacaktır.

[669] Elmas Karakaş, "Modern Türk Romanında Ashâb-ı Kehf", *International Journal of Languages' Education and Teaching*, C:6, S:4, Aralık 2018, s.102.

hikâyeden isim seçmesi, kendi içinde yaşadığı ikiliğin en somut göstergesidir. Tanrı inancını reddedip tüm dinlerde ortak olan bir ismi seçme tezatlığı yazar-anlatıcının romanın tamamına yayılacak çelişkilerinin metaforudur. Gençlere ne olduğunu soran Merve'ye verilen yanıt, yazar anlatıcının kendi çelişkisine yaklaşımını işaret eder:

"*'Sonra ne olmuş?'*
'Ne ne olmuş?'
'Uyandıktan sonra?'
'Ha… Acıkmışlar.'
Kız gülmeye başladı.
'Dinî bir hikâye olduğuna emin misin?'
[…] 'Hikâye böyle devam ediyor. Tabii ne kadar uyuduklarını bilmiyorlar ama içlerinden biri yiyecek almak için yakındaki bir yere gidiyor, paraları geçmeyince anlıyorlar… " (Baba Oğul ve Kutsal Roman, s.30-31).

Uyuyan gençlerin insani bir ihtiyaç gereği şehre karışmak zorunda olması, kendi yaşamını; "*[u]zun zaman kayda değer bir şey yaşanmıyor, sonra birdenbire önemli olaylar akın ediyor. Benim için de bu hafta öyle oldu"* (B.O.K.R., s.28) diyerek özetleyen yazar anlatıcının durumuyla oldukça benzerdir. Uzun zaman tekdüze bir hayat yaşayan yazar anlatıcının –cinsel ilişki, sevme sevilme gibi- insancıl ihtiyaçları onu yeniden insanlar arasına karışmaya zorlar. On dokuz yaşındaki Merve'yle tanışmasında da, Asena'yla karşılaştığı için yeniden görmeye başladığı cinsel rüya ve hayallerinde de bu ihtiyaçların izlerini görmek mümkündür. Yedi Uyurlar'ın kendi toplumları yüzünden yaşadıkları arada kalmışlık, yazar anlatıcının Asena-Merve arasında yaşadığı çelişkide ve Asena tarafından sevilmediğini bir kez daha anlayan kahramanın hiçbir şeye 'tutunamayış'ında yansımasını bulur. Bu benzerlik ilişkileri yazar anlatıcının modern Yedi Uyurlar'dan biri olduğunun ispatıdır. Romanın alt metninde 'Yedi Uyurlar' hikâyesi yaşanıyorsa, anlatıda yazar anlatıcıdan başka uyuyanların da söz konusu olması gerekir. Yazar anlatıcının hem cinsel hem duygusal anlamda etkilendiği Merve de Yedi Uyurlar'dan biridir. Merve, anne-babasından istediği ilgi ve sevgiyi alamamış bir gençtir. Onların derslerde başarılı olmak gibi beklentilerini karşılamayan Merve ailesinin Japonya'ya yerleşmelerinden dolayı sonunda dedesine bırakılır. Aynı zamanda 'baba yerine geçeni' olarak yorumladığı yazar-anlatıcıya ilgi duyar ama aradaki yaş farkından çekinerek itiraf edemez. Üçüncü

isim Asena'dır. Asena'nın üniversite yıllarında âşık olduğu Teo'dan istediği karşılığı görememesi onu yazar-anlatıcıya yöneltir. Sevgi bağı olmadan salt cinsellik temelli olan bu yönelişlerinde Asena, her zaman Teo'yu sayıklamaya, onun için ağlamaya devam eder. Ondan çocuk sahibi olmayı çok isteyen Asena bunu Emir'le başarsa da çok erken yaşadığı anneliğini, kendi annesiyle perdeleyerek yıllarca öz oğlunun ablası rolünü yaşar. Tek aşkı Teo ise bir yıl önce ölmüştür. Emir'e her şeyi açıkladığında yaşanan tartışma esnasında balkondan düştüğü için uzun süre yoğun bakımda kalarak hayata tutunmaya çalışır. Dördüncü isim olan Emir, hayatında her şeyin 'askıda kaldığı', hiçbir şeyi tam olarak gerçekleştirememiş bir gençtir. Okuldaki hiçbir sınavına girmeyen, tehlikeli bağlantıları olan bir kıza âşık olan Emir, karanlık bir dünyada yaşamakta, üstelik arkadaşlarıyla yerin altında izbe ve pis kokan bir bar işletmektedir. Asena'nın itirafları ise gencin anlatıda bir daha anılmamasına sebep olur. Beşinci isim Merve'nin dedesidir. Günlerce hiç uyanmadan uyuyabilen yaşı sekseni geçmiş bu dede, rüya ve gerçeklik arasındaki yaşamıyla rüya-uyku birlikteliğini fiilen yaşayan bir isimdir. Başkalarının rüyalarına ve zihinlerine müdahale etmeyi sağlayan bir geçit bulan dede, yazar anlatıcıyı Merve'den uzaklaştırmayı dener ancak, Merve ve kendi hayatı arasında seçim yapmak zorunda bırakılarak ölümü seçmek zorunda kalır. Altıncı ve yedinci isimler hayatta olmayan, buna rağmen varlıkları yaşayanlar arasında daima kendini hissettiren Teo ve yazar anlatıcının babasıdır. Teo'nun bir gölge gibi Asena-yazar anlatıcı arasında durmasına karşılık baba, yalnız yazar anlatıcının rüyalarında ve anılarında görülür. Baba imgesi ise daima onun mezarı ve gasilhanede görülen cesediyle yazar anlatıcının zihnine yansır. Bu isimler, yaşayanların zihinlerinden bir türlü silinmemeleriyle arada kalmışlığa işaret ederken, ölü olmaları sebebiyle de hikâyedeki 'uzun uyuma' eylemini gerçekleştirirler. Kıtmir'le tamamlanan 'Yedi Uyurlar' metaforu, yaşamla ölüm arasında gidip gelen, arada kalan roman kişilerinin temsilcisidir. Yazar-anlatıcıyla doruğa çıkan arada kalmışlık o kadar fazladır ki romanda başka edebî metinlere bu amaca hizmet etmeleri için göndermeler bile yapılır. Bu isimlerin başında Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar*'ı gelir. Kendisini biraz Turgut Özben, biraz Hikmet Benol olarak gören yazar anlatıcının romanın sonunda 'mektuplar' başlığıyla kaleme aldıkları, bu eserlerin yeniden üretimini amaçlayan satırlardır.

Üstelik roman içinde yazar-anlatıcının çoğunlukla cinsel isteklerinin sözcüsü olan iç ses Gollum *Tutunamayanlar'*ın Olric'ine açık göndermedir:

"*İçini başucu kitaplarımla dolduruyor, her yere onunla gidiyordum: Atilla İlhan'ın Sisler Bulvarı, Edip Cansever'in Ben Ruhi Bey Nasılım'ı, […] ve tabii ki Oğuz Atay'ın Tutunamayanlar'ı.* ***(İçinizden konuşma alışkanlığı da o zamandan mı kalma efendimissss?)*** *Sus Gollum, sus, sen Olric değilsin, sen pis bir Gollum'sun*" (Baba Oğul ve Kutsal Roman, s.137).

Tehlikeli Oyunlar'ın Albay'ı gibi gerçek bir karakter olup olmadığı tartışmalı Zuhal karakterini var eden yazar-anlatıcının onu muhatap alarak yazdığı mektuplar, başka bir 'tutunamayan' Hikmet Benol'un satırlarda yeniden vücut bulmasını sağlar:

"*Mecazın içinde kaybolduk Zuhal. Hemen bezme. Bırak kendi kendime rahat rahat yazayım, itiraf edeyim. Roman değil ki bu, gerçek bir mektup bile sayılmaz. Asla gönderilmeyecek bir metin. Aslında göndersem sana, birdenbire, ani bir Jack Daniel's sarhoşluğu sırasında, evde sadece rakı var gerçi ama olsun, o da olur, doktora yapsaymışım, öyle rahat bir ofiste, güzel danışanlarım olurdu belki, uzanın ve baby-doll'unuzu sıyırın, hah ha, bak bu kötü kahkaha bile bir gönderme ama sende nerede o akıl, neyse: Aklın şaşar mektubu okuyunca*" (B.O.K.R., s.222).

Yazar-anlatıcı tutunamayan karakterler ilişkisi Tanpınar'la ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'yle de tekrar eder. Tanpınar'ın Aşiyan'daki mezarı başında yapılan konuşma, onun Yahya Kemal'in gölgesinde kalmış, arada kalmış kişiliğinin yazar anlatıcıyı ne kadar etkilediğini, yazar anlatıcının kendisini Tanpınar'la özdeşleştirme çabasını dile getirir:

"*Mezarın önündeki köşeye çöpleri yığmışlar.*

'Şuraya bak ya… Hayret bir şey. Bu ülkenin en önemli yazarının mezarının yanına çöpleri yığmışlar. Tamam, kuru ot çöp sayılmaz; ama yine de… Zaten yaşarken de böyleydi. Horlanan, küçümsenen, Kırtıpil Hamdi diye dalga geçilen biri… O tam bir Tutunamayan'*dı aslında.*

[…] 'Evet. Bak tutunmuş olanın mezarı nasıl!' Hemen yanındaki Yahya Kemal'in mezarını işaret ettim. 'Çevresinde güller, başucunda serviler… İki mezar arasındaki farkları bulunuz!

[…] 'Evet… Benim seni buraya getirmemin nedeni… Az önce, yani sen gelmeden önce, bugün… Tam bu noktanın hayatımın merkezi olduğunu anlamış olmam" (Baba Oğul ve Kutsal Roman, s.132-133).

Tanpınar'ın mezar taşında yazılı olan '*Ne içindeyim zamanın/Ne de büsbütün dışında…'* dizeleri yazar anlatıcının Tanpınar'la bütünleştiği ve onu da kendisi gibi arada kalmış biri olarak algılamasını sağlayan dizelerdir. Tanpınar yazar-anlatıcı özdeşleşmesi, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* kahramanı Hayri İrdal'ın gördüğü rüyanın benzer bir şekilde yazar-anlatıcı tarafından görülmesiyle bir kez daha vurgulanır:

"*KAPIYI YAVAŞÇA AÇTIM. Çocukların odasıyla Aristidi Efendi'nin eczanesinin arka bölümünün karışımı bir yerdi burası. Hem boş, hem de eski eşyayla doluydu: işlemeli kundak, üç tekerlekli bisiklet, tozlu bir Karagöz takımı, nargile ve sandıklar… Hem de Aristidi Efendi'nin simya deneylerinde kullandığı türlü malzemenin durduğu kavanozlar.*

Doktor Ramiz kılığına girmiş olan Kıtmir masanın üzerine bir plan yaydı. […] Doktor Ramiz parmağıyla işaret etti.

'İşte şimdi buradayız. Asena hanımefendi de işte bu koridor boyunca kamaralarda… Bakın, görüyor musunuz, buralarda Hisar'ın farklı olaylarda zihninizde girdiği haller görünüyor. […]'

[…] İşaret ettiği gemi planına baktım yeniden. Bakmamam gerektiğini bilmeliydim tabii. […] Gördüm! Oradaydılar. Çıplaktılar! Asena avını tutmaya çalışan bir örümcek gibi bacaklarını Teo'nun gövdesine dolamıştı. […] İmbikte fokur fokur bir sıvı kaynıyordu. […] Birden Seyit Lütfullah'ın arkasında asılı duran aynanın içinde bir dalgalanma oldu. […]

'Bunu nasıl yaparsın!'

Merve'nin dedesinin sesiydi bu. Bana söylüyordu.

'Onu mahvedeceksin!'

[…] İmbiğin içindeki kadın başı acı çekiyor gibi yüzünü buruşturuyordu. Eğer aklımın içinde Asena ile Merve arasında böyle bir bağlantı varsa bunu koparmalıydım" (Baba Oğul ve Kutsal Roman, s.191-193).

*Saatleri Ayarlama Enstitüsü'*ndeki meşhur rüya sahnesinin yeniden üretimi olan bu satırlar, yazar anlatıcının arada kalmışlığına işarettir. Rüyaya torununu

kurtarmaya çalışan dedenin girmesi ise, roman gerçekliğini de sarsan bir müdahaledir. Bu müdahale, Asena'nın dede sayesinde ölümden dönmesi ama kendisinin ölmesi gibi ayrıntılar, romanın başındaki hikâyede geçen; *"[n]asıl bu kadar saf olabiliyorsun? Bir hikâyenin içindeyiz. Bunun farkında değil misin?*" (B.O.K.R., s.14) sözleriyle birleştiğinde rüyanın ve tüm yaşananların kurmaca olup olmadığı sorusunu akla getirir. Üstelik romanın sonunda sahilde gördüğü kızın adını bilmediğini söyleyen yazar-anlatıcı, kıza Merve ismini kendisinin verdiğini ima eder (B.O.K.R., s.245). Alt metindeki uyuyanlardan biri olan yazar-anlatıcının uyanması Asena'yla karşılaşmasından sonra gerçekleşir. Roman bu karşılaşmayı baştan açık etmeden rüyalar yoluyla işaret ederek ilerler. Cinsel içerikli bu rüyalar onun zihinsel karmaşıklığının, rüyalarda sıkça görüp hissettiği "*[m]ağaralar… Islak, karanlık…*" (B.O.K.R., s.92) ise hem kendi bilinçdışının zamansızlığına sığındığının hem uyuyanlardan biri olduğunun bir kez daha vurgulandığı satırlardır. Zaman zaman rüyalarını çözümlemeye de çalışan yazar-anlatıcının vardığı sonuçlar daima yaşadığı ikilemler olur. Tanrıtanımazlık ile inanmak, sevmek ile nefret etmek, istemek ile vazgeçmek arasında bocalayan yazar-anlatıcının tüm rüyaları ikilemlerle boğuşan ruhunun derinliklerinden gelen, onu seçim yapma zorunluluğundan kurtardığı için birer sığınağa dönüşen rüyalardır. Aslında Asena'yı balkondan iterek öldürmeye teşebbüs etme gibi ciddi bir suçla suçlanan ve bu yüzden günlerce nezarette kalan yazar-anlatıcının, romanda olaylara çok az yer vermesi, bunun yerine romanın tamamına yakınını rüyaların oluşturması, gerçeklikten kısa süre de olsa uzaklaşmayı, acı ve endişe verici zamanın askıya alınmasını sağlar.

2.3.3. Modern Hâbnâmeler

Rüyanın yalnız alt anlatı olarak edebiyatımızda yer almadığının ispatlarından biri olan hâbnâme, Klasik edebiyatımızın çok özel bir türüdür. 17. yy'dan bu yana örneklerine edebiyatımız içinde rastlanılan bu tür, doğrudan söylendiği takdirde hem esere hem de o eserin müellifine büyük zararlar verebilecek siyasi ve sosyal gidişat hakkındaki yorumların 'rüyada görmüş olma çerçevesi' içine alınarak anlatılmasına imkan verir. Bu sayede bozulan devlet yönetimine, kayırmacılığa ya da kişisel hırs ve beklentilere dair tüm düşünceler rüya çerçevesi içine alınıp gelecek tüm eleştirilere

karşı koruma altına alınmış olur. İlk örnekleri Klasik edebiyat içinde verilmeye başlanmış olsa da Türk edebiyatının her döneminde hâbnâmelere rastlamak mümkündür.

Roman formunda oluşturulmuş hâbnâmelerin Tanzimat'tan sonraki ilk örneği *Rüyada Terakki ve Medeniyet-i İslamiyeyi Rüyet* isimli eserdir. Molla Davutzade Mustafa Nazım Erzurumî'nin kaleme almış olduğu, *Rüyada Terakki ve Medeniyet-i İslamiyeyi Rüyet*[670] öncelikle kurmaca içinde kurmaca yapısıyla dikkat çeker. 1913 tarihli eser Türk ütopya edebiyatının erken örneklerinden biri olmakla beraber roman, hikâye gibi türsel sınıflamalar içine kolaylıkla yerleştirilebilecek bir yapıdan uzaktır.[671] Türsel sınıflandırmayı güçleştiren en önemli neden eserin başında bulunan içindekiler kısmıdır. Sayfa numarasının yer almadığı bu kısımda eserin içeriğindeki 'fen, sanat, ticaret ve ziraat' gibi konu alanları zikredilir, ayrıca eser yazar tarafından 'eğlenceli ve faydalı bir kitap' olarak okura takdim edilir. Bununla birlikte eser kurmaca yapısına sahip olmasıyla roman ve uzun hikâye gibi türlere yakınlık gösterir. Tüm bu tespitler ışığında *Rüyada Terakki*'yi roman olarak kabul etmek mümkündür.

Rüyada Terakki hâbnâme geleneğinin yakın dönem örneklerinden biri olduğu için bu türe has bir başlangıçla olay örgüsünü oluşturur. Romanın hem yazarı hem kahramanı olan –bu anlamda eser üstkurmacaya da yaklaşmaktadır- Molla Davutzade

---

[670] *Rüyada Terakki'*nin başkahramanı aynı zamanda eserin yazarı olan Molla Davutzade Mustafa Nazım'dır. Mustafa Nazım, içinde yaşadığı sosyal zaman gereği Balkan Savaşları'nın Rumeli'deki Müslümanlar için acı verici sonuçlarını düşünür ve çok üzülür. Bu üzüntü onda o kadar fazlalaşır ki büyük bir sinir harbi geçirir ve acıyla bağırıp çağırır. Sonunda yorgun düşer ve bir köşede baygınlık derecesinde uyuyakalır. Kendisini yüksek bir dağın zirvesinde bulan Nazım burada bir grup insanın konuşmalarına şahit olur. Daha sonra onlar tarafından fark edilen Nazım, gruptaki yaşlı ve bilgili Molla Davut'un büyük büyük torunu olduğunu öğrenir. Ancak büyük dedesi Molla Davut ile Nazım arasında dört yüz yıllık bir zaman farkı vardır. Nazım, Osmanlı Devleti'nin son yıllarda yaşadığı sıkıntıları dedesine anlatır. Dede Molla Davut torununun anlattıklarından son derece üzüntü duyar ve onu 'İleri İslam Medeniyeti'ni görmeye götürür. Nazım'ın dedesiyle birlikte geldiği yer yine İstanbul'dur ancak burada şimdi her şey çok düzenli ve planlıdır. 1913'ten çok sonraki bir zamana ait olan bu İstanbul'da deniz üstüne yapılmış üç katlı köprüler, herkesin ahlakına ve insan ilişkilerine göre puanının olduğu itibar defterleri, kadın ve erkeklerin belli zamanlarda ayrı ayrı kullandığı geniş meydanlar vardır. Avrupa devletleri ise zulüm ve baskı politikaları yüzünden sefalete düşmüş, insanları Asya ve Afrika'ya göç etmiştir. Bu çağda kahvehane, çay bahçesi gibi insanların sohbet edip zamanlarını harcayacakları mekânlar yoktur, çünkü zaman çok kıymetlidir. Eğitim doğumdan altı ay sonra başlayıp beş yaşına kadar devlet tarafından bir kurumda gerçekleşir. Nazım dedesiyle birlikte gezdiği 'İleri İslam Medeniyeti'nde arkadaşları Tahir, Naim, Talat Beyleri de görür. Talat Bey'le Yakacık'a geldikleri sırada eser sona erer.

[671] Molla Davutzade Mustafa Nazım Erzurumî, *Rüyada Terakki ve Medeniyet-i İslamiyeyi Rüyet* (Hz. Engin Kılıç), Birinci Basım, Boğaziçi Üniversitesi Yay., İstanbul 2012, s.7. Romandan yapılacak alıntılarda bundan sonra eserin bu baskısındaki sayfa numaraları dikkate alınacaktır.

Mustafa Nazım, Balkan Savaşları dolayısıyla yaşanan zulüm ve karışıklıktan hayli üzgündür:

"*Bu defa Rumeli'de vuku bulan muhaberat-ı fecia bütün biz Osmanlıların, biz Müslümanların kalbimizi, vicdanımızı dilhun etti. Ehlisalibin memleketimiz hakkında öteden beri perverde edegeldiği amal-i harisane saikasıyla başlanılan ve yedi aydan beri devam eden bu kanlı muharebelerin her gün birer suretle tevlit ettiği silsile-i vukuat-ı elime kuvve-i mütefekkiremizi bozmuş, beynimizi adeta törpüleyerek aşındırmış, ızdırabat-ı vicdaniyemizi tahammülfersa bir dereceye getirmiş, adeta ne yapacağımızı şaşırtmıştır*" (R.T., 190).

Eseri hâbnâme geleneği içine dâhil etmemizi sağlayan en somut göstergelerden biri daha romanın başında oluşturulmaya çalışılan bu siyasi ve sosyal arka plandır. 'Osmanlıların, Müslümanların' vicdanlarını paramparça eden bu siyasi-sosyal olay 1912-1913 yıllarında yaşanan Balkan Savaşları'dır. Eserin baskı yılının 1913 olduğu göz önüne alındığında *Rüyada Terakki*'nin tam da bu savaş henüz dünya gündeminden düşmemiş, savaş sona ermemişken kaleme alıp yayımlandığı gerçeğiyle karşılaşılır. Güncel olana yönelik bu sıcak temas da eserin, diğer bütün hâbnâmelerle, 'güncel siyasi-sosyal meselelere' temas etmiş olma ortak paydasında buluşmasını mümkün kılar. Molla Davutzade'nin ele aldığı mesele toplum içinde etkileri somut olarak hissedilen ve henüz sonuçlanmamış somut bir meseledir. Yazarın işaret ettiği bu mesele aynı zamanda tüm romanı şekillendiren bir arzu tetikleyicisi olarak yazar-anlatıcıyı ve olayları belli bir hedefe yöneltir:

"*Bir gün kalbim son derece mahzun, hiddetimin şiddetinden asabım fevkalâde mütezelzil idi. Kuvve-i muhakemem karanlık fırtınalar içinde boğuluyor, gözlerim hiçbir tarafta bir tarik-i selamet, bir rah-ı ümit görmüyordu. Sabır ve itidalimi kaybediyordum.*

Bu halin şu suretle devamı benim için iyi bir netice vermeyeceğini hissederek müteessir, mağmum bir halde uzletgâh-ı sükûnuma çekildim. Orada kendi kendime bir müddet söylendim. Âdeta hiddetli hiddetli bağırdım, çağırdım, ah vah ettim. Ağladım, ağladım: O derece ki asabımda bir gevşeklik, vücudumda bir kesiklik, kuvve-i mütefekkiremde bir uyuşukluk hissetmeye başladım. Nihayet beni bir baygınlık ihata

etti. Artık ihtiyarım elimden gitmiş, gözkapaklarım gayriihtiyari kapanmıştı. Derin bir hâb-ı gaflete dalmıştım" (R.T., s.190).

Eserin hâbnâme geleneğine dahil edilmesi için gereken en önemli şartlardan biri olan 'rüya çerçevesi' de alıntıda görüldüğü gibi yazar-anlatıcının 'derin bir hâb-ı gaflete' dalmasıyla gerçekleştirilmiş olur. Bundan sonra eserin tamamı bu gaflet uykusu esnasında görülen büyük ve teferruatlı bir rüya olarak okura sunulur. Molla Davutzade'yi rüyasında ilk karşılayan olağanüstülük dört yüz yıl önce yaşamış büyük dedesi Molla Davut'la karşılaşmasıdır. Dede-torunun zamanlararası buluşmasıyla başlayan rüya, yazar-anlatıcının Balkanlar'da yaşanan elim olayları dedesine anlatmasından sonra büyük dedenin onu İstanbul'a getirmesiyle devam eder. Burada 'İleri İslam Medeniyeti' kurulmuş, İstanbul denizin üstünde üç katlı köprülerin olduğu, insanların 'Millet Bankası'ndan edindikleri 'itibar defterleri' sayesinde birbirlerine toplumsal ilişkilerde puan verebildikleri bambaşka bir görünüme kavuşmuştur. Bu yeni İstanbul'u tur rehberi kıvamında torununa tanıtan büyük dede Molla Davut, Osmanlı'nın yaşadığı siyasal sorunlardan ne şekilde çıktığını da anlatır:

"*[…] Avrupa'nın kendilerine karşı icraya hazırlandığı gaddarane hücumları ve bunların hasıl edecekleri vahim neticeleri nazar-ı dikkate alarak, Japonların, Tatarların, Kürtlerin, Türklerin, Hintlilerin, Acemlerin, Afganların elhasıl bilcümle Asya akvamının efkâr-ı münevvere ashabını bir yere toplayarak Asyalıların ve Afrikalıların elyevm maruz bulundukları tehlike-i azimeyi bunlara arz ile bu tehlikenin men'i ve Asya'nın selamet-i âtiyesinin temini esbabını müzakere etmeyi tasmim ettiler*" (R.T., s.213).

Asya ve Afrika milletlerinin gerçekleştirdiği bu müzakere ile kurulan 'Meclis-i Kebir-i Umumi' bir birlik oluşturarak söz konusu milletlerin haklarını uluslararası alanda koruma altına almış, 'tüm dünyayı zulümle idare etmeye çalışan' Avrupa ise "*zaruret, sefalet içinde [olduğundan] [a]halisinin kısm-ı azimi Asya'ya, Afrika'ya, Amerika'ya hicret etmiştir*" (R.T., s.215). İstanbul'un 'İleri İslam Medeniyeti'ne kavuşmasını sağlayan bu dönüşümden bahsettikten sonra büyük dede Molla Davut, kadınların ve erkeklerin şehrin meydanlarını belli saatlerde kullanabildiği, İslami yaşayışın tamamen hakim olduğu bir yer olan gelecekteki İstanbul'u çok çeşitli yönleriyle torunu Molla Davutzade'ye tanıtmaya devam eder.

Molla Davutzade Mustafa Nazım Erzurumî'nin *Rüyada Terakki*'sinde rüya, kurmacayı koruma altına alan bir çerçeve vazifesi görmesi için kullanılmıştır. Ancak bu çerçevenin kapanmadığı, esas anlatıyla alt anlatının sınırlarının netlik kazanmadığı görülür. Hâbnamelerde bu sınırı sağlayan biçimsel unsur kurguda, kahramanın rüyasından uyanmasıyla kendi gerçekliğine dönmesi şeklinde yer bulur. *Rüyada Terakki*'de ise Nazım'ın rüyadan uyandığına dair bir ifade geçmez, anlatı yarım kalmıştır. Bunun sebebi yazarın kitap sonunda 'ihtar-ı mahsus' başlığı altında söylediği; *"[e]ğer birinci cilt kariin-i kiram tarafından mazhar-ı rağbet olur ise ikinci ve üçüncü ciltlerin de tab ve neşrini vacibe-i zimmet addedeceğiz ve minallahi't-tevfik"* (R.T., s.366) sözlerinden anlaşılır. Eser, Molla Davutzade Mustafa Nazım'ın istediği ilgiyi görmemiş, bu yüzden yarım kalmış olmalıdır.

Rüyada Terakki, rüyanın metin içinde teknik bir unsur olarak kullanıldığı bir örnektir. Hâb-nâme kalıbıyla düşüncelerini ve eserini koruma altına alan yazarın bu çabası, metni bu sebeple gündüz düşlerine yaklaştırır. Nitekim gündüz düşlerinde de bilinç ve akıl daima ön plandadır. *Rüyada Terakki* bu bakımdan, rüyanın zamansızlığı ve olağanüstülüğünden –özellikle büyük dede-torun karşılaşmasında- yararlanmış, geçmiş şimdi ve gelecek arasında öyküsünü kurgulamıştır. Bunun dışında gelecekte yeniden tasarlanan İstanbul örneğinde görüldüğü gibi, her şey rasyonel ve İslami dünya görüşüyle biçimlendirilmiş, böylece bir anlamda içinde bulunulan sorunlara yönelik kurtuluş planı hazırlanmıştır. Bu kurtuluş planı da hem geleceğe dönük bir öneri hem savaş ve kayıplardan bunalan halkı bulunduğu zamandan uzaklaştırma isteğinin ürünüdür.

Oğuz Atay'ın 1971-1972 yıllarında iki cilt olarak yayımladığı *Tutunamayanlar*[672] postmodern edebiyat kuramın pek çok unsurunu barındıran çok

[672] Turgut Özben –gerçek bir karaktere dayandığı söylenen bu karakterin ismi değiştirilmiştir- romanın başlatıcısı olan arzu tetikleyicisi konumundaki Selim'in ölümüyle, önce Selim Işık'ın kendi hayatındaki yerini sorgulamaya başlar; sonra sorgulama işini Selim'e yönelik bir öykünme ve onun varlığını herkesten değerli tuttuğu bir kıskanma süreciyle genele yayarak onun hayatındaki diğer isimlere yönelir. Selim için eski, kendisi için yeni olan bu isimler Turgut için daima bilinmeyen bir Selim Işık profili ortaya koyarak onun bambaşka taraflarının ortaya çıkmasını sağlarlar. Sonunda sorgulama Selim'in evindeki günlükleriyle son bulur, kahraman kendisini kendi ağzından anlatmaktadır. Duydukları ve okuduklarıyla Selim'e kendisini çok yakın hisseden hatta onunla bir özdeşleşme içine giren Turgut, elleriyle kurduğu iyi yaşamını, işini, eşini ve iki çocuğunu bırakıp bu sürecin tamamına yakınına şahit olmuş hayalî arkadaşı Olric'le bilinmeze doğru gider. Gittiği bilinmezin 'kaybolmak' olarak nitelendirildiği, romanın başındaki 'Sonun Başlangıcı' ilavesinden anlaşılır; buna göre Turgut Özben romanın yayımlanmasından üç yıl önce her şeyini bırakıp kaybolmuş bir mühendistir. Kaybolmasının

yönlü bir romandır. Roman, başkarakter Turgut Özben'in üniversiteden arkadaşı Selim Işık'ın ölümü üzerine yaşadıklarını, Selim Işık'ın gittikçe hayatının merkezine yerleşmesiyle kendi varlığının gittikçe silikleşmesini ve nihayet bu ölümle kendine doğru yaptığı yolculuğu konu edinir. Tüm bunları üstkurmaca tekniğiyle ele alan eser aslında iç içe pek çok kurmacanın kurmacasıdır. *Tutunamayanlar*, fiziki anlamda artık var olmayan, ama özellikle Turgut Özben'in zihnine ve rüyalarına hücum eden Selim Işık karakterinin rüyalaştırdığı bir romandır. Turgut Özben'in onun ölüm haberini almasından sonra yaşadıkları aynı zamanda hem gerçekten rüyaya sığınış hem de bir bakıma rüyadan gerçeğe uyanma şeklinde iki türlü okunması mümkün olan bir yapı sergiler. Selim Işık'ın ölüm haberinin geldiği gün aynı zamanda Turgut'un kendi kendine konuşmalarının başladığı gündür. Bu konuşmalar Turgut'u Selim'le hayalî diyaloglara sürükleyen konuşmalar olduğu kadar onu, karısı ve çocuklarından adım adım uzaklaştıran da konuşmalardır. Önce iç konuşma şeklinde görülen bu diyaloglar, zamanla Turgut'un bilinçdışısını tetikleyerek onun, Selim'in intiharının sebeplerini adım adım anlamaya yarayacak rüyalar görmesine neden olur. Sık görülen, birbirinden değişik kurguya ve içeriğe sahip bu rüyalardan sonra ise anlatı rüyalaşır. Anlatıyı rüyalaştıran unsurlar; roman içinde sıkça başvurulan oyunlar, metinlerarası ilişkiyle okurun pek çok şeyi anımsamasına neden olan her türden alıntılar, ortaoyununu hatırlatan karşılıklı konuşmalar, kafiyeli cümleler, bilinç akışıyla yazılmış sayfalarca uzunluğa sahip tek cümle örnekleri, yapısı bozulmuş şiirler ve sözlerin metne kattığı sahte ahenk ve güldürü gibi malzemelerdir. Rüya yapısal bir malzeme olarak alındığında bünyesindeki absürdlüğü ve yadırgatıcılığı kurmacaya taşıyan yazar, okurun her okuduğunu sorgulamasına, her şeyin gerçekliğinden ve sahteliğinden şüphe etmesine neden olur.

Romanın başlarından itibaren Turgut'un gördüğü rüyalar da anlatının gerçeklik düzleminin sarsılmaya başladığı alt metinlerdir. Turgut daha ilk rüyasında Selim Işık'in kimliğinde eriyeceği bir âleme adım atmış gibidir. Selim'i yanındakilerle

---

hemen öncesinde tanıştığı genç bir gazeteciye sonradan yazdığı bir mektupta, Selim'in ölümünden sonra yaşadığı her şeyi kaydettiği bir eser vücuda getirdiğini ve bunun yayımlanması isteğini dile getirmiştir. 'Yayımlayıcının Açıklaması' kısmında ise kurmaca bir kez daha bu sefer yayımlayıcı tarafından yeniden kurgulanarak, gazetecinin gerçekle ilişkilendirildiği tüm olayların tamamıyla hayal ürünü olabileceği söylenir.

beraber bir mezarlığa taşıdığını gören Turgut'un, aslında ölenin kendisi olduğunu öğrendiği bu ürkütücü rüya, Selim'in intiharına dair ipuçları taşımaktadır:

"*Adamlar tabutu yere bıraktılar. […] Turgut'un daha önce göremediği çok küçük birkaç adam ortaya çıktı birdenbire; kısa boylu ve şişman adamcıklar. 'Hüküm okunuyor,' diye bağırdı içlerinden ince sesli biri. […] 'Ne hükmü? Ölen adamdan ne istiyosunuz?' diye bağırdı Turgut, ya da ona bağırıyormuş gibi geldi; sesini duyduklarından kuşkuluydu. […] Taşa yaklaştı, okumaya çalıştı. Kargacık burgacık harfleri zorlukla söktü: 'TURgUT ÖzBEn 1933-1962.' Geriye sıçradı: 'Hayır! Olamaz!' İçinin boşaldığını hissetti birdenbire: göğsünden midesine, oradan da bacaklarına doğru bir kayıp gitme. […] 'Peki hüküm neydi Selim? Kimin hakkındaydı? Benim mi, senin mi?' 'Bilmiyorum.' Dedi Selim: 'Her zaman söylemezler. Zaten, bilinen, beylik sözlerdir. Her hükümden birkaç kopya çıkarırlar. […] Bizim için hüküm hep aynıdır. Kısa bir hükümdür: beklediğimiz ve inanamadığımız bir hüküm. Yalnız bizim için çıkarıldığını sandığımız, oysa sayısız kopyası olan ve ayrıntılara inmeyen bir hüküm. Biraz para verilince, biraz tatlı davranınca yumuşayan ve gene de aslında hiçbir biçimin bizim için önemi olmadığını bildiğimiz bir hüküm*"'.[673]

Oğuz Atay'ın, hem Jungcu analitik psikolojiden hem Franz Kafka'nın hikâyelerini hatırlatan malzemelerden ördüğü rüya, Selim'i intihara götüren, aynı zamanda Turgut'u da dönüştürmeye başlayan sebepleri içerir. Rüyada geçen küçük adamların verdiği, herkes için daima aynı olan hüküm bireyin toplumsal ve bürokratik yaşamda kalıplara sıkışmışlığına örtük bir gönderme yapar. Bu noktada yazar ve Selim, aynı dertten muzdarip pek çok öykünün sahibi Kafka'yla birleşir. Turgut'un henüz bilmediği, Selim'inse çoktan farkında olduğu hüküm, insanların birbirlerinin tıpatıp aynı değer yargılarına ve yaşam biçimlerine uygun davranmak zorunda olduğu, bunun buyurulduğu düzendir. İnsanların tektipleştirildiği değer ve idare yargılarının örtük biçimde eleştirildiği bu rüya-metin, aynı zamanda romanı hâbnâmeye yaklaştıran ilk somut örnektir. Türkiye burjuvazisine yönelik bir eleştiri taşıyan bu ilk rüyada, Jung'un bahsettiği 'orman adamları'nı hatırlatan imgeler de vardır. Rüyada

[673] Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*, İletişim Yay., İstanbul 2016, s.33-35. Romandan yapılacak alıntılarda bundan sonra eserin bu baskısındaki sayfa numaraları dikkate alınacaktır.

hükmü, çok küçük, siyah giysili adamların okumaları Jung'un *Kırmızı Kitap*'ında ifade ettiği, bilinçdışında varlık gösteren küçük adamlarla benzerdir. İdi temsil eden bu orman adamları, bilince aykırı zorba hükümlerin efendileridir. Turgut'un öldüğünü sonradan anlaması ise Selim'le özdeşleşmeye başladığının göstergesidir. Turgut, Selim'in daima yadırgadığı bu düzene uyum sağlamış; toplumun geneline uyan sevgi dolu bir eş ve baba görünümüyle herkesin saygı duyduğu bir hayatın sahibi olmuştur. Bu yüzden Turgut'un öldüğünü öğrenmesi, sıkıca tutunduğu hayatının hükümlerle belirlenmiş bir kalıp olduğunun idrakine varması demektir.

Turgut'un gördüğü ve adına 'Abdülhamit Rüyası' dediği ikinci rüya, ilk rüyada yer alan hükmün yalnız sosyal hayatla sınırlı kalmadığını, siyasal ve ekonomik yaşama da sirayet ettiğini gösterir. Turgut, rüyasında Abdülhamit'i tahtında otururken görür, tahtın hemen altında ona 'Efendim' diyerek hizmet eden çok küçük bir adam vardır. Turgut padişaha karşı Cumhuriyet'i temsil etmektedir:

"*Turgut: 'Yaptığımız bütün devrimlerin aslı yok mu dersiniz?' diye sordu birdenbire. Sultan, başını geriye iterek: 'Bana kalırsa yok,' dedi. Adam kaybolmuştu. Sultan, eliyle örtünün altını yoklayarak: 'Yorulma sen Dilazer!' diye seslendi yatağın altına. […] 'Sizin hatanız buradaydı: Dilazer'in yerine koyacak adamınız yoktu.' Dilazer, Turgut'un sandalyesinin yanında göründü, Turgut irkildi. Yılan adam sırıtarak: 'Adamınız yoktu,' dedi ve gene kayboldu. […] Turgut, bütün gücünü toplayarak konuşmaya çalıştı: 'Nasıl olur? Siz idare etmiyor musunuz? Nasıl engel olmazsınız?' Mustafa Kemal, çaresizliğini gösteren bir hareket yaptı. Turgut, ona doğru ilerlerken ter içinde uyandı*" (Tutunamayanlar, s.83-84).

Mustafa Kemal'in bile engelleyemediği, alttan alta eski Osmanlı idaresinin işlerliğini devam ettirdiğine gönderme yapan rüya, Osmanlı'nın son dönemlerinde bir tür olarak ortaya çıkmış hâbnâmeleri akıllara getirir. Genelde siyasi içerikli olan bu anlatılar, yazarlarının doğrudan söyleyemedikleri siyasi ve sosyal eleştiri metinleridir. Turgut'un rüyası bu doğrultuda iki anlamıyla da değerlendirilebilir. Selim ve Turgut'un romanın sonlarında şikâyet edecekleri Türkiye bürokrasisinin öncü yansımalarından biri olan bu rüya sayesinde roman kişisi Turgut Özben meselenin özüne iner, idarenin Mustafa Kemal'in düşüncelerinden uzaklaştığını –rüyada onun çaresiz kaldığı hatırlanırsa- ima ederek –Selim'i ölüme götüren kurmaca içindeki-

Türkiye'yi II. Abdülhamit devri Osmanlı'sına benzemiş olmakla suçlar. İkinci olarak romanın kurmaca üstü bir kurmacayla gerçeğin de kurmacalaştırılarak kamufle edildiği bir düzlemde oluşturulduğundan bu rüya, yazar Oğuz Atay'ın algıladığı – içinde bulunduğu- Türkiye'ye yönelik bir eleştiri olarak görülmeli, bu yüzden eser devrinin siyasi-sosyal analizini içerdiğinden modern bir hâbnâme örneği olarak kabul edilmelidir.

Rüyadan sonraki süreçte Selim'le olan geçmişini ayrıntılarıyla hatırlamaya koyulan Turgut, günlük yaşamda da bilinçdışının etkisiyle çepeçevre sarılmış olarak yaşar. Turgut'un yoğun biçimde Selim'i düşündüğü bu sıralarda hatıralar anlatı içinde sayfalarca süren uzunluğa sahiptir. Öyle ki Turgut'un kendi hayatını ötelemeye başlayan Selim'li anılar, yayılmacı bir politikayla onun tüm yaşamını ele geçirmeye başlar. Turgut bu anılar arasında, Selim'in bir türlü geçmek bilmeyen can sıkıntısını gidermek için uydurduğu oyunları da anımsamış olur. Selim'in arkadaşı Süleyman Kargı'nın evinde kendi öz yaşam öyküsünü şarkı formunda yazdığı sayfalar, hem kendi zaman ve gerçeklik algısı içinde ayrı bir âlem olan oyunu gerçekleştirir hem de bu sayede gerçeklikten kaçılmasını sağlar. Selim'in yazdığı dizelere getirilen açıklama bölümünde fazlaca postmodernist öğe içeren rüyasına da yer verilir:

"*Bir Alman tayyaresiyle uçuyoruz. Yanımda Hitler var. […] Oturduğumuz apartmanın üstüne geldik. Ben aynı zamanda, uçağı balkondan seyrediyorum. […] 'Almanlar geliyor baba!' diye bağırıyorum. […] Odada çeşitli seviyelerde (tavana kadar) insanlar bulunuyor. Abdülhakhamit (tek gözlüğünden tanıyorum), ayağa kalkarak bana yaklaşıyor, herkesin rolünü ezberlediğini ve provaya başlayabileceğimizi söylüyor. Kalabalıktaki insanları –herkes rolünü söyledikçe- birer birer seçiyorum.*

[…] DELİKANLI (ayılmış): Aramızda polis var. Bütün söylenenleri kaydediyorlar, dosyaya geçiyorlar. Dosyası olmayana yeni dosya açıyorlar.

NAMIK KEMAL: Yeni dosyalar için üç vesikalıkla bir tercümeihal lazımmış.

(Herkes üçer fotoğrafla birer tercümeihal verir. Polisin önü kalabalıklaşır.)

POLİS: Sıraya girin, birer birer müracaat edin. İtişmeyin.

KALABALIĞIN ÇIKARDIĞI GÜRÜLTÜ, GİTTİKÇE DAYANILMAZ BİR HAL ALIR. KALABALIKTA DALGALANMA BAŞLAR. BOĞULUYORUZ PENCERE

AÇIN SESLERİ. PENCERE AÇIN. HİÇ OLMAZSA HAVA DEĞİŞSİN. HERKES İTİŞE KAKIŞA KAPIYA KOŞAR. YERE DÜŞENLER, EZİLENLER, KARIŞIKLIK" (Tutunamayanlar, s.231-232).

Selim'in sayfalar süren bu rüyası düzenleniş şekliyle tiyatro metinlerini andırır. Rüyadaki kahramanlar da Namık Kemal, Maksim Gorki, Devrinbaşbakanı, Yüzbin (lira), Hitler, Fuzuli, Baki, Nedim, Osman Hamdi Bey gibi birbiriyle ilgileri olmayan şeyler ve karakterlerdir. Rüyanın absürtlüğü içinde daha da absürt olan tüm karakterler rüya için bilinenleri de bozarken bu saçmalık ve absürtlükle örtülmüş eleştirel bi metin oluşturulmuş olur. Yerli ve yabancı karakterler sayesinde iç ve dış politikaya yönelik siyasi-sosyal değerlendirmeler içeren bu rüya, gerçek karakterleri gerçekdışı bir ortama dahil ettiği için öncelikle siyasi-sosyal açıdan yaşananların gerçekliğini okura sorgulatır. Altmetinde her şeyin aynı bu rüyada olduğu gibi bir tiyatro oyunu olabileceği bilgisini veren rüya, çok fazla önemsenen değerler ve karakterlerle oynar, 'bütün söylenenleri kaydeden, aralarına sızmış polis' imgesiyle 1970'ler Türkiye'sinin sosyopolitik durumuna gönderme yapılırken, 'uçan Alman tayyareleri'yle II. Dünya Savaşı'na yönelik bir anıştırma yapılır. Turgut'un ve Selim'in rüyalarında 'Abdülhamit', ortak bir imge olarak dikkati çeker. Abdülhamit'in bu rüyada da 'herkesin rolünü ezberlemiş olduğunu' bildirmesi yine örtük biçimde Türkiye idaresinin II. Abdülhamit dönemi siyasetinin bir temsilcisi olarak görüldüğüne yönelik bir eleştiridir. Romandaki tüm rüyalarda ve oyunlarda yer alan bu eleştirel tutum, yazarın kullandığı gizli bir hiciv yöntemidir. Dolayısıyla Selim'in teatral rüyası da Turgut'un 'Abdülhamit Rüyası' gibi sorgulayıcı/sorgulatıcı bir metin olduğundan bir tür modern hâbnâmedir.

Ana metne alt anlatı şeklinde iliştirilmiş gibi görünen Selim'in söz konusu eleştirel rüyası ve Süleyman Kargı'nın evinde bulunan ona ait diğer oyunlar, onun herkesi ve rüyayı nasıl anladığına dair yorumlarını da içerir:

"*Belki, yaşadığını sandığı hayat bir rüyadan ibarettir ve uyandığı zaman o da bütün gerçekleri görecektir; ya da herkes uyumaktadır da onun yaşadıkları gerçektir. Yazar da bir gün onlar gibi uyuduğu zaman herkesin gerçek sandığı rüyaları görecektir. Belki dün rüya görüyordu, belki bugün rüya görüyor, belki yarın rüya*

görecek. Belki dün yaşıyordu, belki bugün yaşıyor, belki hep yaşayacak" (Tutunamayanlar, s.242).

Rüyanın insanı kendine yadırgatıcılığı, Selim'in birey olarak yaşadığı topluma özde uyuşamamış olmasıyla benzerlik içindedir. Bu yüzden Selim kendisini içinde bulunduğu topluma yadırgatan bir anlayışın etkisiyle rüya ve gerçekliğin sınırlarını karıştırır. Selim'in kendine ait kuralları olan iki âlemi karıştırması bir zihin oyunu değil, onun kasıtlı olarak müracaat ettiği bir kaçış biçimidir. Rüyada yaşanan ve herkesin katıldığı bir durum rüya gören tarafından yadırganabilir, ancak çoğu zaman rüyalarda bu düzeni bozacak bir karşı koyuşa yer verilmez. Kişi, bağırmaya çalıştığı ama sesini duyuramadığı, koşmaya çalıştığı ama yerinde saydığı, gitmeye çalıştığı yeri hiçbir şekilde bulamadığı durumlar içinde çırpınarak uyanır. Selim bu yüzden herkesi rüyada ya da uyanık olarak algılarken kendisini de onlara tezat şekilde uyanık veya uykuda kabul etmekte, bu yüzden kendisini herkesin tutunduğu bu gerçekliğe tutunamamış bir tutunamayan saymakta, böylece tüm yaşamını bir tür hâbnâmeye çevirmektedir.

Turgut'un iki rüyası, Selim'in rüyası ve bütün hayatı, devirlerine yönelik eleştirilerini oyun ve rüyanın gölgesi altında ifade ettikleri için birer hâbnâme sayılabildikleri gibi romanın tamamı da yazar Oğuz Atay'ın devrine yönelttiği eleştirileri barındırdığı için bir hâbnâmedir. Postmodernizmin gerçekliği bozan oyun, rüya, metinlerarası gibi unsurlarının çoğunu kullanmasının yanında bu eser, romanın başında yer alan 'Sonun Başlangıcı' ve Yayımlayıcının Açıklaması' bölümleriyle eserdeki sosyal-siyasi eleştirileri kurmacanın arkasına saklayarak koruma altına almış olur. 'Sonun Başlangıcı'nda Turgut Özben'in -kaybolmasından önce- kaleme aldığı bu eseri yayımlaması için bir gazeteciye gönderdiği –gazetecinin kaleminden- anlatılır. 'Yayımlayıcının Açıklaması'nda ise yayıncı bu eserin gerçekle hiçbir bağının olmadığını, metin içinde birçok tutarsızlık olduğunu, okurların en baştan kabul etmeleri gerektiğini belirtir. Romanın sonunda da 'Turgut Özben'in Mektubu' yer alır. Romanın başında yer alan iki kısımla metin içindeki tüm düşünceler 'hayal ürünü olma/gerçekdışı olma' kisvesi altına alınarak bir anlamda tüm eleştiri oklarından korunmuş olur. Sonda Turgut Özben'in bu eseri yayımlaması için gönderdiği gazeteciye yazdığı bir mektup yer alır. Turgut bu eseri, "*bir çok derlemelerin sonunda*

meydana getir[diği]" (Tutunamayanlar, s.717) notlar olarak değerlendirip öncelikle kendisi romanın gerçeklik düzlemini yıkar. Romanın başında ve sonunda yer alan bu ek metinler, metnin tamamını çerçeve içine alarak içeriği okurun eleştirel yaklaşımına karşı korumakta, dolayısıyla çerçeve içine alınan bu eser –tüm unsurlarını sağladığı için- bütünüyle bir hâbnâme örneği olmaktadır.

Mehmet Eroğlu'nun 2006'da yayımlanan romanı *Belleğin Kış Uykusu*,[674] tüm anlatının rüyada gerçekleştiği eserlerden biridir. Bu eser postmodern romanlarda görülen rüya-gerçeklik sınırının kaybedildiği romanlardan biri olmadığını, başkahramanın uyanmasıyla ispatlar ki böylece gerçeklik, rüyadan kesin sınırlarla ayrılmış ve ikisi de metin içinde açıkça gösterilmiş olur. Rüyanın zamansız ve mekânsızlığını en iyi ifade edecek gerçeklik unsurlarından biri olan tren ve tren yolculuğu, romandaki rüyanın sergilendiği sahne vazifesini görür. Yolculuğa başladığında kendisine dair hiçbir şey hatırlamayan başkişi M.'nin durumu, rüya kurgusunun özne üzerindeki yadırgatıcılığının göstergesidir. Kendine ve çevresine yabancılaşan M.'nin yaptığı yolculuk, aslında kendine yaptığı yolculuktur. Bu yolculukta karşılaşılan her şey M.'nin kişisel tarihine ait ayrıntılarla dolu olduğundan rüyanın yalnız rüya görene hitap eden, bir anlamda narsisist yüzü de canlandırılmış olur. Uzun saatler boyunca süren yolculukta ilk defa insanların olduğu bir istasyona vardıklarında M. burada, bir daha dönmemek üzere trenden ayrılmak ister. Ancak tren M. indikten sonra sanki demir atmış gibi istasyonda kalır. Bu bekleyiş, rüyanın yalnız M.'ye anlatacak meselesi olduğunun ispatıdır:

"*'Tren daha da gecikecekmiş.' M. elindeki çayı dökmemeye çalışarak genizden gelen derin sese doğru döndü. Birkaç dakika önce tuvalette arkadan gördüğü*

[674] Kim olduğunu hiçbir şekilde hatırlamayan, kendisine bırakıldığını düşündüğü zarfın üzerinde M. yazdığı için adının da M. ile başladığını kabul eden başkarakter, zarfın içindeki biletin işaret ettiği tren yolculuğuna çıkar. Bu yolculukta kendisi gibi isimlerini hatırlamayan G. ve Palyaço dediği kişilerle tanışan M. geçmişte elde etmek için arzuladığı, hayallerini kurduğu kadınları, annesini, kardeşini, ona geçmişi hatırlatacak pek çok vagon arasında bulur. Yavaş yavaş gençleşen, gençleştikçe geçmişini hatırlayan M. sonunda, adının Sadık olduğunu, hamile olduğunu söylediği sevgilisi Suzan'la evlendiği için ünlü ve başarılı bir müzisyen olma fırsatını kaçırdığını, üstelik doğan ikiz kızlarının altı yaşında öldüklerini hatırlar. Karısı bu ölümün hemen ardından aklını yitirmiş, sevgilisi Nesrin ise yıllardır akıl hastanesinde yatan Suzan'ı yeniden eve getirdiği için Sadık'tan ayrılmıştır. Bu tren yolculuğu ise Sadık'a sunulmuş bir fırsattır. Ya tüm geçmişini, geçmişin bütün acılarını unutup her şeye yeniden başlayabileceği acısız ve başarılı bir geleceğe yönelecek ya da tüm acılarıyla birlikte bütün geçmişi kabul edip olduğu adam olmaya devam edecektir. Trenden geçmişi kabul ederek ayrılan Sadık, çok geçmeden uyanır. Uyandığında her şey hatırladığı gibidir; Suzan arka odada bilinçsiz bir şekilde çığlık atmaktadır ama Sadık, tüm olumsuzluklar içinde yaşadığı az sayıda güzellikten mutluluk duyar.

papyonlu adam masaya oturmak üzereydi. Şaşırmalı mıydı? Kararsızdı. Adam devam ediyordu: 'İnanılır gibi değil, oysa bu tren her zaman tam saatinde kalkarmış, bilet alırken söylediler".[675]

M.'nin sonunda binmesiyle bir anda harekete geçen tren, tüm yolculuk boyunca M.'nin geçmişinden ve geleceğinden parçaları sahneye koymaya devam eder. Bu noktada M.'nin yanından ayrılmayan kişiler de ona verilmek istenen mesajı örtülü biçimde iletmeye çalışan ulaklardır. Bilinmeyenle ilgili açıklayıcı yorumlar yapan, kılığından dolayı Palyaço olarak isimlendirilen kişi ve aynı M. gibi adının yalnız bir harften ibaret olduğunu düşünen G., M.'nin hayatının metaforlarıdır. G. aynı M. gibi sürekli gençleşmesi, M.'nin sahip olmayı istediği tüm kadınlarla birlikte olması, onun gitmeyi isteyip gidemediği tüm ülkelere gitmesiyle akıllara *eşbenlik* temasını getirir. Tekinsizliğin gösterenlerinden biri olan *eşbenlikte* ikizlerden birinin sahip olduğu şey, engellemeler yüzünden diğer ikizin mahrum olduğu şeydir. Burada da birbirlerine oldukça benzeyen –G. çok daha yakışıklı ve iyi görünümlüdür- ikizlerden G. kadınların arzuladığı, hep mutlu ve başarılı olandır. Tüm kadınları elde etmesine rağmen G.'de "*arsız bir 'iştah'ın belirtileri*" (B.K.U., s.137) olan 'zenginlik, iyi yemek, güzel kadınlar ve gezmek' tutkusu, M.'nin onu kıskanmasına yol açar. Dürtülerin hemen ve hoyratça giderilmesinden başka bir şey arzulamayan Bay G., konuşmasıyla işaret ettiği Dorian Gray'e oldukça benzeyen bir kahramandır. *Dorian Gray'in Portresi*'nde kendisi yerine tablosunun yaşlanmasını dileyen Dorian Gray'in dileğinin kabul edilmesi, bunun üzerine sefih bir hayata düşüp, adeta bir 'makinaadam'a dönüşerek yaşamını felakete sürüklediği hatırlandığında, G.'nin tüm dert ve acılardan uzak hazcıl yaşamı iki kurmaca kahramanı birleştirir. Bu noktadan bakıldığında M. de *Dorian Gray'in Portresi*'nde, tüm ıstırabı yansıtan tablonun *Belleğin Kış Uykusu*'ndaki gösterenidir. Romanın sonunda M.'nin –isminin Sadık olduğu sonradan açığa çıkar- bir seçim yapmak zorunda olması ya **Geleceği** simgeleyen G. gibi bencil bir mutluluğun sahibi olmak, ya da **Maziyi** simgeleyen M. gibi yaşadığı acıların hiçbirini unutmadan hayatına kaldığı yerden devam etmek gibi seçeneklerin kendisine sunulması, romanda başka bir klasik esere daha gönderme

[675] Mehmet Eroğlu, *Belleğin Kış Uykusu,* 2. Baskı, İletişim Yay., İstanbul 2017, s.129. Romandan yapılacak alıntılarda bundan sonra eserin bu baskısındaki sayfa numaraları dikkate alınacaktır.

yapıldığını gösterir. Anlatıda Palyaço olarak seslenilen, romanın sonunda M.'nin 'şeytan' dediği adamın sunduğu bu seçenekler, romanı 1913'te yayımlanan dışavurumcu Alman filmi *Praglı Öğrenci*'yle birleştirir. Filmde çok fakir ve çaresiz bir durumdayken karşısına çıkan Şeytan'la anlaşma yapan Öğrenci, kendi görüntüsünü Şeytan'a satarak çok zengin olur. Bu anlaşma sayesinde her istediğine sahip olan Öğrenci, bir kadınla ne zaman ilişki kurmak istese birinin/bir şeyin kendisine engel olduğunu görür. Nihayet kendisine tıpatıp benzeyen birinin onun adına itibarını düşürdüğünü fark eder ki bu kişi Şeytan'dan başkası değildir. Sonunda onu öldürdüğünü sanarak aynaya ateş eden Öğrenci kendisini vurmuştur[676]. Romanda *Praglı Öğrenci*'ye gönderme yapılan birden fazla kısım vardır. Uyandıktan sonra; "*yazgısının değişmesi için şeytana kulluk etmeyi bile düşündüğü[nü]*" (B.K.U., s.275) söyleyen Sadık'ın açıkça işaret ettiği şeytanla anlaşma, yine onun tarafından tekrar edilerek *Praglı Öğrenci* ve roman arasındaki ilişki kuvvetlendirilir: "*Gece, şişenin yarısında yaşanmamış hayatı şeytandan istemiş ama işte, eline sırt ağrısından başka bir şey geçmemişti*" (Belleğin Kış Uykusu, s.277).

Uyandıktan sonra böyle bir anlaşma isteğiyle yanan Sadık, aslında rüyasında bu anlaşmayı reddetmiştir. Ona rüyanın sonlarına doğru, G.'nin ve beraberindeki pek çok kişinin yaşadığı 'yalancı cennet'te yaşama imkânı verilmiştir. Ancak M. gezip gördüğü bu cennetten sanıldığı kadar etkilenmez: "*Erdemlerin, adaletin, sanatın olmadığı bir yer! M. ona önerilen yeni dünyanın yalancı bir hayatın cenneti olduğunun farkındaydı"* (B.K.U., s.245). Bu yalancı cenneti kabul ettiği takdirde M., küçük yaşta ölmüş kızlarının hiç yaşamamış olmalarına neden olacak, hayatında sevildiğini hissettiren tek kadın Nesrin'i tamamen unutacak ve etrafındaki her şeyi yalnız kendi ihtiyaçları için araç olarak kullanmış olacaktır. Bu yüzden rüyadan maziye yönelerek uyanır ve şeytanla anlaşmamış olur.

Belleğin Kış Uykusu, yalnızca Sadık'ın kişisel tarihine gömülmüş bir roman değildir. Onun kişisel bilinçdışısından destek alan anlatı, toplumsal meselelere de örtük biçimde gönderme yapan, bu sebeple hâbnâmelere yaklaşan bir tavır sergiler. Eserin rüyayla başlayıp uyanmayla son bulması da hâbnâme ve *Belleğin Kış Uykusu* arasındaki ilişkiyi kuvvetlendirir. İncelenen iki örnekte gördüğümüz gibi siyasi-sosyal

[676] Filmle ilgili sosyolojik bir inceleme için bk. J. Baudrillard, *Tüketim Toplumu*, s.245-257.

göndermeler bu romanda da örtük biçimde ele alınmış, 'rüya çerçevesi', önemli toplumsal yaşantılara ait düşünceleri aktarabilmek için araç olarak kullanılmıştır.

M. tuvalette hayallerindeki kadınlardan biriyle beraber olmak üzereyken tüm vagonları savaş alanına çeviren şiddetli bir patlama olur. Etrafın cam kırıklarıyla dolduğu, trenin tuvaletin de olduğu kısmının tamamen koptuğu bu patlamadan sonra M., bir grup insanın bağrışarak "*[ö]nce vatan! Kahrolsun bozguncular! Bu vatan bizim…*" (B.K.U., s.98) sözlerini haykırdığını duyar. M.'nin yüzünü duvara bastırıp, kollarını arkadan bağlayan bu insanlar askerlerdir. Bu sert tavırları, korkutucu askerlerin hışmından kurtulmak ise ancak M.'nin kimlik kontrolü sırasında onlar gibi slogan atmasıyla mümkün olur. Onlar gibi slogan attığı için komutan kendisinden biri olarak gördüğü M.'ye nöbet tutma görevi verip bombacının peşine düşmek için oradan uzaklaşır. Bu yüzden zorunlu olarak nöbet tutmaya başlayan M., önünde durduğu vagondan içeri girer. İçeri girdiğinde gördükleri M. üzerinden 1980 darbesine yöneltilmiş örtük bir eleştiridir:

"*Zenci kadar esmer, yarı çıplak genç bir adam karşıdaki duvara boynundan, belinden ve ayaklarından sıkıca zincirlenmişti. Dehşet verici gariplik bununla sınırlı değildi: Adamın başının sadece yarısında saç vardı; öteki yarısı dazlaktı; dirseği yerine, daha alttan bir yerden bükülmüş sağ kolu, yana düşmüş garip başına haki renkte bir kravatla bağlanmıştı; kan sızan ağzındaki metal levha, nereden geldiği belli olmayan ışığın altında garip bir donuklukla parlıyordu"* (Belleğin Kış Uykusu, s.104).

Adamın dirseğinin altından kırılmış ve başına bir şekilde bağlanmış kolu, karşısındaki general resmine selam verir gibi bir vaziyettedir (B.K.U., s.104). Ağır işkence görmesine rağmen hâlâ yaşayan bu adamı kurtarmaya çalışan M., *"[h]em kurban hem de cellat rolüne bürünebilen bir canlıyla türdeş olmanın utancı*" (B.K.U., s.107) içindedir. Ancak zincirlerden kurtardığı adamın yanına tabancasını bırakmaktan başka bir şey yapamaz. Trende pek çok şeyle karşılaştıktan sonra Palyaço'nun yardım ettiği 'çürümüş et kokan' adamla bu olaya geri dönülür. Yardım edilmeye çalışılan bu adam, öğürtüsü ve kusmalarıyla etrafa iğrendirici bir koku ve çamur yayan, tiksinti uyandıran işkencecilerden biridir. 'Kendini görmek midesini bulandıran bu adam' daima yüzünün tamamına yakınını kaplayan siyah bir gözlük takar. M. ona kardeşi Ahmet'e ne yaptıklarını sorar. Çarmıha gerilen gencin Ahmet olduğu imasına rağmen

soru kesin olarak cevaplanmamıştır. Beklenen cevap ise eserin sonuna doğru M.'nin belleğini geri kazanmasıyla kendiliğinden verilmiş olur. M.'nin siyasi olaylara karıştığı için uzun süre bulunamayan kardeşi Ahmet öldürülmüş, M. "*o denli aydınlık olduğuna şaşırdığı morgda kafası ikiye ayrılıp beyni çalınmış kardeşinin derisi yüzülmüş cesedini saatlerce teşhis edemeyişini; kardeşinin uyandırmaya çalıştığı yığınların desteklediği askeri darbeleri, işkenceleri, bir anarşistin kardeşi olarak faşist baskılarla geçen seneleri*" (B.K.U., s.202) tamamen hatırlamıştır. M.'nin kişisel bilinçdışından çıkıp, genelde tüm askerî darbelere, özelde 12 Eylül 1980 darbesine yapılan örtük göndermeler, rüya işlemleri sayesinde yeniden düzenlenip aktarılmıştır. Yazar çarmıha gerilen adamın durumunu, M.'nin onun ölmesini çabuklaştırmak dışında hiçbir şey yapamamasını ve bundan duyduğu utancı, son olarak çamur kusan, çürümüş et gibi kokan, kendine bakmaktan bile utanan işkencecinin iğrençliği ile darbe sürecinin tüm taraflarını, rüyada olduğu gibi yoğunlaştırdığı metaforik bir yorumla okura sunmuştur. Ne var ki bu sunuş tamamen 'rüya çerçevesi' içinde değerlendirildiğin açık bir sosyo-politik eleştiri olarak ele alınamaz. Çerçevenin varlığı eserdeki tüm düşünceleri okurun eleştirel bakışlarından gizleyerek romanı, hâbnâmenin son dönem temsilcilerinden birine dönüştürür.

Ü Ç Ü N C Ü B Ö L Ü M

3. RÜYA ANLATISINA SAHİP ROMANLARDA PSİKANALİTİK YANSIMALAR

İkinci bölümde, Türk romanında hem alt anlatı hem de kurmacayı kendi gerçekliğinden soyutlayacak bir araç biçiminde kullanılmış rüya anlatılarına odaklanılmış, bu anlamda tespitlerde bulunulmuştur. Bu bölüm, bir önceki bölümde kısmen incelenmiş olan romanların psikanalitik bir okumayla yeniden ele alınmalarını amaçlamıştır. Bu sayede bilinçdışı söylemin bir ayağını oluşturan rüyalar romanlardaki durumlarına göre incelenirken, rüya anlatılarıyla desteklenmiş bilinçdışından kaynaklanan diğer yansımalar da göz ardı edilmemiş olacaktır. Söz konusu romanları incelemeyi kolaylaştırmak için eserler metinlerde öne çıkan psikanalitik yansımalara göre alt başlıklara ayrılmıştır. Alt başlıklar ise öncelikle Lacan'ın psikanalitik kuramı esas alınarak belirlenmiştir. Bununla birlikte alt başlıklar Lacancı kurama ters düşmeyecek şekilde çeşitlendirilmiş, inceleme bu esaslara dikkat etmek koşuluyla yapılmıştır.

3.1. LACANCI *GERÇEK*'İN PEŞİNDE KARAKTERLER

Lacancı 'Gerçek' kavramı, sembolik düzenden önceki bir evreye işaret eder. Sadece deneyimlenebilen asla tam olarak kavramsallaştırılamayan bu alan imkânsızın kabul edilmesidir.[677] Gerçek, Sembolik düzenden önce olduğundan dilin alanına da ait değildir. Bu yüzden ifadesi mümkün olmayan duygu ve deneyimler her zaman Gerçek'in alanındadır. Rüya da Gerçek'in alanındaki bir fenomen olduğu için rüya gören kişiye eşsiz deneyimler sunar. Gördüğü rüyayı anlatan kişi aslında rüyasını yeniden oluşturduğundan hiçbir zaman aslolanı anlatmış olmaz. Lacan'ın rüyadaki eşsizliğe ve Gerçek'in izine dair Freud'dan alıntıladığı 'yanan çocuk' rüyası, henüz ölmüş çocukla babayı bir araya getiren tek yer olan rüyanın Gerçek'e ait deneyimler

[677] Jacques Lacan, *Psikanalizin Dört Temel Kavramı Seminer 11. Kitap,* s. 177.

yaşattığına ilişkin bir örnektir. Ölü çocuk yaşayanın sınırı geçmeyi başaramadığı için kesin bilgiyle bilemediği Gerçek'in alanındadır.

Gerçek insanın hiçbir eksiklik duyumsamadığı bir dönemdir aynı zamanda. İlk aylardaki anne-çocuk birlikteliğinin çocuğa hiçbir eksiklik hissettirmeyen ideal bir ortam sunmuş olması[678] sonraki dönemlerde öznenin aradığı yegâne evrenin Gerçek olmasına neden olmuştur. Gerçek düzendeki bütünlüğün yeniden yakalanması deneyimi, sonraki yıllarda hiç yakalanamayacak eşsiz bir doyum olup *jouissance* olarak adlandırılır. Sonraki dönemlerde yaşanan hiçbir haz/keyif hâli *jouissance*'ın yerini tutamayacağından özne daima arayış ve eksiklik içindedir.[679]

Filibeli Ahmed Hilmi'nin yoğun olarak rüyadan beslenen romanı *A'mâk-ı Hayâl'*de Gerçek'e yönelik böyle bir arayış Raci karakteriyle sağlanmıştır. Raci *"[k]üfür ile imândan, ikrâr ile inkârdan, tasdîk ile reybden [şüphe] mürekkep*" (A.H., s.40) bir kişi olduğundan tüm bu zıtlıklar arasında gidip gelir. Kendisindeki içsel kararsızlık onu manevi arayışlara sevk eder. Öncelikle manyetizm, ispiritizm gibi dernek ve maneviyat alanlarına yönelse de kendisini tatmin edecek bir şey elde edemez. Çaresizlik içindeki bir dönemdeyken ziyaret ettiği bir mezarlıkta tanıştığı Aynalı Baba, aradığı tatmine ulaşmasını sağlar.

Gerçek'in tüm ikiliklerden arındırılmış yegâne birlik ve tamlık alanı olduğu hatırlandığında, Raci'nin yaşadığı tüm sıkıntılar Gerçek'ten uzakta olduğunu duyumsaması yüzündendir. Manyetizm, ispiritizm gibi oluşumlar sözün ve simgenin alanında oldukları için bunların hiçbiri Raci'nin aradığı cevabı veremezler. Raci'nin mezarlığa gitmesi de aradığı cevabın Gerçek'in alanında olduğunu hissettiğinin bir göstergesidir. Çünkü ölüm tekrar edemediği için simgeselleştirilemeyen bir deneyim olarak Gerçek'te yer alır. Okur, mezarlığın Gerçek'i deneyimlemek noktasında doğru adres olduğunu burada yaşayan Aynalı Baba'nın varlığı sayesinde fark eder. Üstelik Aynalı Baba daha ilk karşılaşmalarında Raci'nin aradığı şeyi dille ifade etmenin mümkün olmadığını da belirtmiştir:

"*İstersen konuşalım, lâkin sözden ne çıkar!... Şimdiye kadar kim bilir şimdiye kadar kaç hayvan yükü kitap okudun, ne anladın? Hiç değil mi? İnsanların ma'lûmâtı*

[678] Mutluhan İzmir, *Öznenin Diyalektiği Hegel, Sartre ve Lacan,* s. 71.
[679] Mutluhan İzmir, *age.*, s. 80.

nedir? İhtiyâc-ı zevk ve enaiyetleri olan sanayie âit bulunanları bir şeydir; lâkin hak ve hakikate dâir ne bilirler? Hiç!... Muadele-i akliye [akıl yürütmeler] ile hakkı itiraf mümkündür; fakat bilmek, anlamak mümkün mü? Ne konuşalım!... Terkib-i hurûf [harfleri birleştirmek] ile nokta-i hikmet bilinebilir mi?" (A'mâk-ı Hayâl, s.53).

Aynalı Baba'nın bildiği/deneyimlediği Raci'nin ise aradığı şey dilin kuralları içinde ifade edilemez. O hâlde bu bilgi simgeselin alanında değildir. Gerçek'e ait olan bu kadim bilgi ancak Gerçek'e götüren araçlarla bilinebilir ki rüya bu yollardan biridir. Raci'nin Aynalı Baba'yla tanışmasından sonra adım atacağı rüyalar/hayaller âlemi ise ideal bütünlüğe ulaşmaktan kaynaklanan hazzın kademe kademe yaşanmasını sağlar. Raci'nin zaman içinde yaklaştığını hissettiği Gerçek, onun tüm vaktini mezarlıkta geçirmesine neden olur. Raci'nin Aynalı Baba'yla başlattığı dostluk ilişkisinde de sözden ziyade bir anlaşma biçimi egemendir. İkili çok az konuşmanın ardından Aynalı Baba'nın hazırladığı kahveyi içer, bu esnada Raci bir yere –kimi zaman mezarlıktaki bir mezarın üstüne- uzanır, hemen her zaman Aynalı Baba'nın üflediği neyden çıkan seslerle yavaş yavaş kendinden geçer. Bir tür hipnoz hâli olan bu ürkütücü uykuya geçiş seansları sayesinde, içeriği daima Aynalı Baba tarafından önceden bilinen rüyalar görülür. Gördüğü rüyalar Raci'nin esas gerçekliğini oluşturmaya başladığından anlatıda da önceki hayatına ait şeylerden gittikçe daha az bahsedilir. 'Kişiliği Yapılandıran/İrşad Edici Rüyalar' alt başlığı altında ayrıntılı şekilde incelenmiş toplam on üç rüya, her seferinde kolektif bilinçdışına ait bir imgeyi belli bir kurgu içinde Raci'ye sunar. En son olarak Hz. Peygamber (s.a.v.)'in görüldüğü, bu sayede kesretten vahdete geçilmesinin sembolize edildiği rüyalar, adım adım Raci'yi biçimlendirip onda yeni bir kimlik inşa edilmesini sağlar. Raci'deki köklü değişim romanda açıkça ortaya konur: Onun birinci bölümün ortalarından itibaren annesi, arkadaşları ve daha önce sıklıkla yaptığı felsefi sohbetlerinden hiç bahsedilmez. Aynalı Baba'yla kurdukları sözsüz iletişim, rüyaların mutlak doyum hissini/*jouissance*'ı yaşatması, Raci'nin tüm zamanını mezarlıkta geçirmesine yol açar. Aynalı Baba'nın ölümünden sonra bile bu durum değişmez. Raci'nin Sembolik'ten, dilin alanından gittikçe uzaklaşıp Gerçek'te yaşamaya başladığının ispatı eski dostu Sami'yle yazışmalarında gizlidir:

"*Zavallı kardeş, zavallı üstâd!... Bilmem ki, bu mektubu okuyacak, kalbimden kopan nâle-i ye's ve terahhumu [üzüntü ve acıma iniltisi] anlayacak hâlde misin? Bana dediler ki… Lâkin buna inanmak istemiyorum, istemedim. Sana şu mektubu yazmaktan kendimi men' edemedim. Bana cevap ver. Eski günler, tatlı hâtırâlar aşkına bana cevap ver…*" (A.H., s.186).

Raci'nin bu mektuba verdiği *"[m]ektubunu aldım. Hâtırın için beş-on dakika a'mâk-ı hayâlimi terk ederek karanlık bir çukura benzeyen şu âleme çıktım*" (A.H., s.186) şeklindeki cevap onun simgeselde/dilin ve iletişimin alanında yaşamayı bırakmış, Gerçek'teki mutlak bütünlüğe erişmiş olduğunun göstergesidir. Sami'nin dayanamayıp mezarlığa gelmesi, burada yaşananlar da Raci'nin üçlü iletişimin – romanda kesretin- alanından sıyrılmak üzere olduğuna ilişkin somut örnekler sunar:

"*Râcî'yi 'Ayn-ı Ali Sultan' mezarlığında buldu. Râcî, hilâf-ı me'mûl [umulanın aksine] olarak, sıhhatini muhafaza ediyordu. Elbisesi en lâ-kayd veyahut kurnaz dilencilerin elbisesini andırıyordu.*

Sâmî, mezarlığa girdiği vakit, Râcî'yi ebegümeçleri arasında ve bir kabre yaslanmış gördü. Kendinden evvel mezarlığa giren bir kadın, Râcî'ye doğru gidiyordu. Hemen aynı zamanda, her ikisi, Râcî'nin yanına vâsıl oldular. Râcî, şâyân-ı taaccüp bir lâ-kaydlıkla her iki zâiri kabul etti. […] Râcî:

-Kadın!... Sen niye geldin, dedi. […]

-Ah şeyhim… Meczûb efendi… Evliyâ Bey… Zavallı Nefise'm!... Zavallı kız!... Ya Rabbî, on beş yaşında çıldırdı. Haberim bile yoktu… Ah nereden bilirdim. […]

Bî-çâre kadıncağız hüngür hüngür ağlıyordu. Râcî'nin veçhinde hiçbir alâmet-i teessür görülmüyordu. […] Hâlbuki Râcî'ye bu eninler, bir kaval sesi kadar bile tesir göstermemişti. […]

-[…] Bu acuzeye acıyorsun, bana acımıyorsun. Onun kızı çıldırmış. Pekâlâ, ama benim rûhum, benim kâinâtım, benim… Çıldırdı. Lâkin çeşm-i beşer zevkin de, mihnetin de ednâsını görür. Oh!... Beni nereden buldunuz!... Ben ki, şu mevcudiyetteki fark-ı tezadı mahvetmek üzereydim. Beni niye çevirdiniz... Beni neden yine 'niçinli' bir âleme indirdiniz... Oh!... Niçinsiz bir vücut!... Şu hâlde seninle çıldırmış kızın, benimle şu taş parçasının ne farkı var?... Niçinsiz vücut!" (A.H., s.190-192).

Kısa süreliğine iletişim kurması istendiğinde isyan eden Raci, muhataplarını kendisini, 'niçinli âleme' indirmekle suçlar. Çokluk/kesret Raci'yi her şeyin sebebe bağlandığı Sembolik ilişkiler düzenine mahkûm eder. Çünkü Sembolik'te her davranışın ardında insanı yöneten çeşitli kurallar, toplumsal algılar vardır. Sembolik'ten çıkmak bu kuralların tamamından kurtulmak anlamına geldiğinden Raci görünüşünü umursamayacak noktaya gelmiştir. Dilenci kıyafetleri içinde görünen ancak sağlıklı olduğu anlaşılan Raci, böylece Sembolik'in temel prensibi olan '*öteki*nin arzusunu arzulama' çizgisinden de uzaklaşmış, başkaları için ne ifade ettiğini önemsemediği bir aşamaya gelmiştir. Tam eşik üstü konuşma denilebilecek metindeki bu diyalog, Raci'nin yüzü Gerçek'e arkası Sembolik'e dönük olduğu hâlde gerçekleştirdiği bir sınır konuşmadır. Sonrasında tımarhaneye kapatılır ki bu, onun Sembolik'ten diğerleri –*öteki*ler- tarafından gerçekte de kovulduğunun göstergesidir.

Oğuz Atay'ın, kendisinden sonraki yazarlar için göstergeye dönüşmüş olan romanı *Tutunamayanlar*, Gerçek'i arayan kahramanlara sahip bir eserdir. İç içe geçmiş çerçeve hikâyelerden oluşan bu romanda Turgut Özben ve Selim Işık karakterleri yaşama, yaşadıkları çevreye ilişkin sorgulamalarıyla ayrı ayrı yollardan Sembolik'in ötesine, o her şeyin kusursuz olduğu Gerçek'in alanına girmek için uğraşırlar. İç hikâyenin kahramanı Selim Işık, hayat yolculuğuyla sonradan Turgut'u da fazlasıyla etkilediği için Gerçek'e ulaşma endişesine önce kapılmış kişidir. Selim'de Gerçek'e yöneliş birden ortaya çıkmamış, Sembolik'te kendine yer edinmeye çalışırken burjuva düzeninin insanı belli kalıplara mahkûm eden kuralları dolayısıyla bir türlü uyum sağlayamadığı bu alandan uzaklaşmak zorunda kalmıştır. Uzaklaşma evrelerinde, yakın çevrenin ona 'büyük adam olma' yolundaki dayatmasıyla zor zamanlar yaşayan Selim, Sembolik'in gereği olarak *öteki*nin isteğine uymak mecburiyetinin yaşattığı gerilimi hisseder. Selim, gençlik yıllarında yaşadığı ikilemi 'tutunamayanlar' olarak isimlendirerek kendini ve kendine benzeyen birkaç kişinin durumunu özetler. Kendisini bulduğu bu kelimeyle diğerlerinden ayıran Selim için 'tutunamayan' olmayı kabullenmek çok kolay olmaz:

"*Bu düşüncelerinden de kaçmaya çalıştı. Bütün hayatınca düşüncelerinden kaçmıştı. Son olarak odasına sığındı. Kapıyı kapattı. Sesleri duymaz, görüntüleri*

görmez oldu. Yemek yemez, içki içmez oldu. Dostundan kaçar, düşmanını bilmez oldu" (Tutunamayanlar, s.708).

Sembolik'in birtakım değerlerinden kaçmış olsa da Selim, dilden kolaylıkla vazgeçemez. Ancak kelimeleri Sembolik'in temel amacı olan iletişim aracı olmaktan çıkarır. Böylelikle kelimelere sığınarak kendine kelimelerden kurulu bir âlem inşa eder:

"*Selim Işık yalnızlığını Kelimelerle besledi. Kelimelerin anlamını bilmeden önce tanıdığı yalnızlığı Kelimelerin içinde yetiştirdi. Eski yaşantılarının hastalığından yeni kalktığı sırada, aldırışsız Kelimeler konuşurken, eski yaraların eski Kelimelerinin göğsüne saplandığını duydu birden; sustu kaldı. Kelimeler, yalnızlığını yaşamasına da bırakmadılar onu. Her yandan kuşatıp sardılar. Kullandığı Kelimeler de dönüp ezdi onu, soluksuz bıraktı. Sonra yatağından fırladı birden Selim; bütün Kelimeleri ve yaşantılarını ezdi ayağının altında. Güneşe çıktı. Güneş, gözünü acıttı bir süre sonra, perdelerini kapayıp Kelimelerin karanlığına döndü. Birtakım Kelimeler bağışladı onu; aralarında gene yaşamasına izin verdiler. Bu Kelimelerle birlik olup amansızca saldırdılar başka Kelimelere: aşağılayan, ezen, soluk aldırmayan Kelimelere. Yendi, yenildi; sonunda gene yenildi Kelimelere, Kelimelerle birlikte açtığı savaşta. Yalnızlık hep oradaydı*" (Tutunamayanlar, s.152).

Her biri dil sisteminin ilk çağlarında çeşitli duygu ve düşüncelerin metaforik göstergeleri olan kelimelerle Selim'in yaşadığı bu büyük mücadele, onun Sembolik'le bir meselesi olduğuna işaret eder. Açıkça ifade edilmesi, toplumsal düzen –Baba'nın Yasası- tarafından yasaklanmış arzu ve düşüncelerin Sembolik'te ifade edilebilmesini ancak dil sağlar; dilin ortaya çıkmasında da bizatihi bu bastırılmış duygu ve düşünceleri simgesel biçimde ifade edebilmek ihtiyacı etkili olmuştur. Kelimeler bu bakımdan çağlar boyunca süren yolculuklarında duygu ve düşüncelerin kalıplaşmış temsilcilerine dönüşmüşlerdir, ancak kullanılan her kelime her duyguyu karşılamadığı gibi, hissedilendeki fazlalıkların atılmasına, o duygu ve isteğin 'kelime kalıbına' göre yeniden şekillenmek zorunda bırakılmasına da neden olur. Kelimenin kalıplarına girme zorunluluğu Selim'in yazdıklarından anlaşılabilir. Onun Sembolik'e dönüşünü temsil eden 'güneşe çıktı' ifadesi, bir dönem isteyerek konuşmaktan uzak kalan Selim'in toplumsal düzen içinde yaşamak zorunda olması sebebiyle dilden başka bir

ifade aracı olmadığı için kelimelere geri dönüşünü de simgelemektedir. Gerçek'e ulaşmak isteyip Sembolik'te takılıp kalma açmazlığı, alıntıdaki; "*[k]elimeler, yalnızlığını yaşamasına da bırakmadılar onu. Her yandan kuşatıp sardılar"* (Tutunamayanlar, s.152) sözünde en açık biçimde ifade edilir. Selim, kaçmak istediği şeye sığınmak zorunda kaldığı için kendi varoluşsal çelişkisini yaşamaktadır. Ancak Selim'in dönüşü, kelimeleri alışıldık kalıplarından çıkarmaya, onları kendisini belli şablonlar içinde kalmaya zorladıkları için onlardan yine onlar aracılığıyla intikam almaya yöneliktir. Selim'in Süleyman Kargı'ya bıraktığı uzun şiir ve 'Açıklamalar' kelimelerle nasıl oynadığının, onları değişmeye mecbur ettiğinin göstergeleridir. Tüm kelimelere savaş açan Selim'in belli isimler altında kalıplaşmış bireylere karşı da aynı savaşı yürüttüğü görülür ki, bu da Selim'in Sembolik'teki tüm dilsel değerlerle olan büyük kavgasının örnekleridir:

> "*'İzin ver Selim biraz, Hegel, Fichte diyelim,*
> *Felsefeyle ilişkin bir de ekmek yiyelim.'*
> *Böyle buyurdu Kargı, thus spake King Solomon*
> *Yerindedir bu yargı, evet haklı Platon,*
> *Felsefeyi seviniz, fakat koparmayınız.*
> *Demekle özetliyor: bu dünyada yalnızız.*
> *[…]*
> *Kelimenin anlamı: sevmek demek Yunanca.*
> *Filo. Sofya'yı sevmek oluyor Filosofya.*
> *Hatırlarsın pasajda Lefter'in meyhanesi,*
> *Servis yapar, şarkı söyler; biraz kısıktı sesi.*
> *"O Sofya mu, Sofya mu. Sensiz içmek olur mu?"*
> *Kır saçlı laternacı biraz mahzun dururdu.*
> *'İn vino veritas.' Ders sofistlerden Duzikos,*
> *Tarih felsefesinde, 'Armoniko Muzikos…'"* (Tutunamayanlar, s.117-118).

Gerçeğin bozulup çarpıtıldığı, devrin önde gelen Öztürkçecilik, Turancılık gibi akımlarıyla inceden inceye alay edildiği bu uzun şiir ve ardından şiirin açıklamalara ihtiyacı varmış gibi eklenen 'Açıklamalar' kısmı, Selim'in halk şiirinin şiir kalıplarını da amacı dışında kullandığı, yer yer geleneksel Türk tiyatrosu olan

tuluatın işin içine girdiği, tüm dilsel yapılara açılmış büyük bir savaştır. Sembolik'in gerçeklik algısını reddediş ya da bu gerçekliğe dâhil olamayış, Selim'i kendi kelimelerinden kurulu bir evren oluşturmaya mecbur etmiştir. Onun kelimelerle mücadelesi, kelimelere –kalıplara- kendini teslim eden tüm insanlara karşı girişilmiş bir mücadeledir aynı zamanda. Turgut'la üniversitede olan dostluğunu Turgut evlendikten sonra devam ettirmemesi de mücadelenin genişleyen çemberine işaret eder. Çünkü Turgut, *öteki*lerin kelimeleriyle ifade edilmeye razı olmuş, bundan hoşnut olarak evlenmiş olduğu için Nermin'in 'kocası', çocukları olduğu için çocukların 'babası' gibi kelime kalıplarına bile isteye girmiştir.

Sembolik'teki dayanak noktasını yitirmiş olan Selim'in yaşadıkları psikotik hastalarınkiyle büyük benzerlik gösterir. Freud'a göre psikotik insan, id'in baskısını hissettiğinde dikkatini dış dünyadan çekip kendi egosuna yöneltir. Çevreye olan ilginin bu yüzden zayıflamış olmasına karşılık ego, her yerde ve her durumda gittikçe daha önemli hâle gelir. Freud'un birincil narsisizm dediği bu evre, bir dengesizliğe neden olur. Çünkü ego, id ve süperego arasında denge kurmakla görevliyken idin lehinde olacak şekilde dengeyi bozmuştur. Bu da dengesizliğin getirdiği bir içsel savaşa, dünyayı algılayışta 'alacakaranlık' bir sürecin başlamasına yol açar. Ego bu durumda, kabul edemediklerini bilinçdışına bastırmak yerine bunları kurduğu sanal (psikotik) dış dünyaya yansıtarak bir anlamda kendini aklamaya çalışır. Yine de temel karmaşa yok olmadığından psikotik daima öfkeli, karamsar, kaygılı bir şekilde yaşamını sürdürmek zorunda kalır.[680]

Hepsi birer kalıp olan kelimeler, insan ilişkilerindeki değer yargıları, insanların beklentilerinden örülü şablonlar, Sembolik düzenin birer parçasıdır. Selim, Lacancı Sembolik'e denk gelen süperegonun denetimine girmek istemeyen idin baskıları sonucu kendine kelime, oyun ve rüyalardan oluşan psikotik bir gerçeklik inşa etmiştir. Bu sanal gerçekliğin Selim için en önemli göstergelerinden biri Hz. İsa'dır. Dinî kimliğinin dışında ele alınan İsa, anlatıda Hristiyanlıkta olduğu insanüstü konumundan çok başka çok daha insancıl bir yerdedir:

[680] Mustafa Merter, *Nefs Psikolojisi ve Rüyaların Dili*, s.452.

"*İsa-Mesih'i her zaman beğenirim: küçük çocukların futbolcuları beğenmesi gibi. Adamımdır. Ortaokulu birlikte okusaydık, bana çok yararı dokunurdu o yıllarda*" (Tutunamayanlar, s.653).

Romanda İsa imgesinin sık sık tekrarlanması -29 kere- Yıldız Ecevit'in işaret ettiği önemli bir vurgudur. Ecevit bu vurgunun neye hizmet ettiğini şöyle açıklar:

"*İsa, Batı kültür dünyasının romanda en çok yinelenen kişisidir ve 29 ayrı yerde bir simge veya bir mit görünümünde karşımıza çıkar. İsa, romanın dokusunun bir parçasıdır, yapısının bir ögesidir. O artık Hristiyanlığın kurucusu bir yarı tanrı değil, aralarındaki ikibin yıllık süreye karşın, Selim'in iyi bir dostudur, kendine en yakın duyduğu insandır*".[681]

Berna Moran da Selim karakterindeki İsa vurgusuna dikkat çeker ve İsa'nın 'tutunamayanların arketipi' olduğunu söyler. Çünkü İsa da yaşadığı toplumun egemen sınıfına, din adamlarına ve değer yargılarına uyum sağlayamamış; başarılının, güçlünün yanında değil, saf ve yoksul insanların yanında yer almıştır.[682] Kelimelerin kalıplaşmış kullanımlarının dışına rahatça çıkan Selim, Hz. İsa için de aynısını yaparak onu arkadaşı İsa seviyesine çekmiştir. Selim'in tüm yaşadıkları, kelime ve oyunlara düşkünlüğüne ek olarak İsa imgesinde ısrar etmesi, Jungcu kuramda da ileri safhada kişilik çözülmesi olan psikozlarla açıklanabilir. Psikotik dünyayı oluşturan materyaller yalnız bireysel bilinçdışından kaynaklanmayıp kolektif bilinçdışının izlerini de taşırlar.[683]

Günlüğünün sonlarına doğru Selim kendisini kalıplara girmeye zorlayan burjuva düzenine; *"[b]ütün bu olamamak, yapamamak ve daha bilmem neler, başka türlü bir kişilik, başka türlü bir kalıplaşma… Ne haliniz varsa görün*" (T., s.689) diyerek isyan eder ve yaşamına son verir. Yaşamını sonlandırması onun; "*[b]elki, yaşadığını sandığı hayat bir rüyadan ibarettir ve uyandığı zaman o da bütün gerçekleri görecektir"* (T., s.242) dediği gibi Gerçek'in alanına girmek için atılmış bir adımdır.

---

[681] Yıldız Ecevit, *Oğuz Atay'da Aydın Olgusu*, Ara Yay., İstanbul 1999, s.20.
[682] Berna Moran, "Tutunanlardan Tutunamayanlara Bir Yolculuk", içinde *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2,* İletişim Yay., İstanbul 2012, s.282.
[683] Mustafa Merter, *age.*, s.452.

Turgut'un yaşadığı burjuva düzeni, alıştığı aile hayatı, burjuvanın değer yargıları başlarda onun yadırgadığı değil, içinde olmaktan mutluluk duyduğu bir simgesel alandır. Ancak Selim'in ölümü, ölümüyle yavaş yavaş tüm detaylarıyla hatırlanmaya çalışılan Selim, Turgut'ta değişik tesirlerin ortaya çıkmasına yol açar. Selim'in hayatının erken dönemlerinden itibaren yaşadığı yalnızlık ve uyum sağlayamama sorunu Turgut'ta Selim'in ölümünden sonra baş gösterdiği için psikoza doğru giden bu duygu değişikliği adım adım izlenebilir. Turgut'ta bu süreç önce kendi kendine konuşmalarla başlar, ancak karısını ihmal etme –hatta düşüncesinde ona yer vermediği için aldatmış olma- korkusu, monologların sık sık kesilmesini sağlar. Monologlar zamanla Selim'in de dâhil olduğu diyaloglara dönüşür, birbirlerine müdahale ettikleri, ortaoyunundaki atışmalara benzer cümlelerin kurulduğu bu konuşmalar Turgut'un, Selim'in 'tercüme-i hâli'ni yazmak istemesiyle Selim'in neredeyse tamamen canlanmasına yol açar. Artık bundan sonra Turgut, Selim'i tüm yönleriyle kavramak için onun kendisiyle hiç tanıştırmadığı arkadaşlarını bulma ve onlardan Selim'i dinleme arzusuyla hareket eder. Bu tanışmalar Turgut'un Selim'i kıskanmasına da sebep olur. Selim'in Süleyman Kargı'ya emanet ettiği şiirlerinde bazı arkadaşlarının isimleri vardır, ancak Turgut bu isimler arasında yer almaz. Yine eserin sonlarında Selim'in hazırladığı 'Türk Tutunamayanları Ansiklopedisi'nde de Turgut'tan bahsedilmez. Oysa Turgut evlendikten sonra Selim zaten ona uğramayı kesmiştir (T., s.30). Turgut da başta bundan çok rahatsız görünmez. Sonradan Selim'e yönelik böyle bir duygunun içine girmesi Freud'un 'ertelenmiş itaat' dediği duruma işaret eder. Ertelenmiş itaati, ilksel babanın evlatları tarafından katledildiği hikâye üzerinden aktaran Freud, cinayetten sonra tüm grubun hissettiği vicdan azabına karşılık gelen bir suçluluk duygusunun ortaya çıktığından bahseder. Suçluluk duygusu ölü babayı, yaşarken olduğundan çok daha güçlü bir konuma getirmiştir.[684] Ölümüyle yasaya dönüştüğü için itaati kaçınılmaz kılan Selim, Turgut için aynı zamanda *büyük Öteki* olarak görülmeye de başlanır. Bu da onun, Selim'den kalan tüm belgelerde kendi adını aramasını, onunla özdeşleşmek için çaba sarf etmesinin ardındaki sebebi açıklar.

Selim'e yakınlaştıkça kendisine, içinde bulunduğu burjuva düzene –Sembolik'e- yabancılaşan Turgut, evliliğini bile uzaktan ve sanki Selim'in gözleriyle

[684] S. Freud, 'Totem ve Tabu' içinde *Dinin Kökenleri*, s.194.

değerlendirir: "*Evlendi diye, oyunun her dakikasını kuralına göre oynamaktan başka bir şey düşünemeyen inek. Sevgi apartmanında her gün görevli inek. Ne pazarı ne tatili olmayan memur*" (T., s.86). Turgut'un yorumları kendisiyle sınırlı kalmayarak bürokratik işleyişe kadar uzanır. Buradaki müdürler ve memurlar, davranış şekilleri genelde belli olan, işleyişi kolaylaştırmayı değil zorlaştırmayı tercih eden insanlardır. Turgut'un Selim'den sonra kazandığı bu eleştirel bakış, onun kendisiyle beraber herkesteki *persona*ları fark ettiği evredir. Turgut bu bakış sayesinde hem toplumsal yaşamanın hem de bürokratik işleyişin kalıplardan oluştuğunun farkına varır.

Selim'in ölümüyle, genel gerçeklik alanından Selim'in inşa ettiği gerçeklik alanına giriş yapan Turgut, Selim'in yazdıklarını okurken, onun arkadaşlarıyla tanışırken bir anlamda Selim'in gerçekliğine dâhil olur. Ancak bu gerçeklik onu, romanın çerçevesini oluşturan evli ve iki çocuk babası, başarılı ve zengin bir mühendis olduğu rüyasından uyandırmak üzere olan bir gerçekliktir. Gördüğü rüyalardan biri bu konuda Selim'den aldığı açık bir uyarıdır:

"*Bırak kendini: rüyada yaşamaktan güzel ne var ki? […] Maceranı yaşa canım kardeşim. […]. Seni milletvekili seçtiler oybirliğiyle. Onları temsil etme yetkisini aldın artık. Düşün, önüne ne fırsat çıkıyor: istediğin kadar oynayabilirsin artık. Çekinmeden istediğini söyleyebilirsin. Her şey, nasıl isterseniz öyle olur. […] Onlarla başa çıkılmaz Turgut. Ben çıkabildim mi? Bilincin uyarmasın seni. Dikkat et Turgutçuğum, bu güzel hayalleri, şekilleri kaybetmesin bilincin. Kurtar kendini onun baskısından. Rüyadan gerçeğe geçmenin acılarını yaşama. Ne olur Turgut uyanma sakın. Ne olur uyanma… ne olur… ne olur… silme…*" (Tutunamayanlar, s320-322).

Turgut'un Gerçek'in sınırına yaklaşmakla psikoza da yaklaşmış olduğunun en somut göstergesi Olric'tir. Kendine ait fikirleri olan, Turgut'a daima 'efendimiz' diye hitap eden bu hayalî arkadaş, Lacan'ın kuramında sözü edildiği gibi Turgut'u ele geçirmiş psikozun, içeriden değil de dışarıdan geliyormuş gibi konuşan bir dilin simgesidir.[685] Turgut'un *öteki* benliği Olric, onun insanlarla iletişim hâlinde olmasının önündeki engellerin başında gelir. Sürekli Olric'le konuştuğu için başkasıyla konuşmak istemez: "*Esat'ın yüzüne baktı. Esat cevap bekliyordu. Demek konuşmadım,*

[685] Bruce Fink, *Lacancı Psikanalize Giriş*, s.135.

içimden geçirdim sadece. Özür dilerim: bu günlerde ikisini biraz karıştırıyorum da. Olric…" (T., s.355). Sonunda tabulaştırdığı Selim'e tamamen benzemeyi istediği ve burjuva düzeninin makinesinin çarkları arasına ceketini kaptırdığı (T., s.307) için sahip olduğu tüm *persona*ları –koca, baba, mühendis, milletvekili- terk etmekten başka yolu kalmayan Turgut, Olric'le birlikte ortadan kaybolur. Onun ortadan kayboluşu aynı zamanda Sembolik'ten çıkışı demektir. Çünkü bir süre sonra yazdığı mektup hariç herkes gazetelere yansıdığı şekliyle onun kaybolduğunu öğrenmiştir. İç konuşmalarla başlayıp çok sık görülen rüyalarla artan, alt kişilikler Selim ve Olric'le gerçek-rüya sınırını sürekli olarak ortadan kaldıran böyle bir değişim Turgut'u Gerçek'in alanına götürür.

Ahmet Ümit'in *Bab-ı Esrar* romanı rüyalar aracılığıyla Gerçek'in alanına girmeye çalışan bir eserdir. Romanda Şems-Mevlana anlatısının yer aldığı rüyalarla, Yakut Otel yangınının araştırıldığı iki ayrı gerçeklik düzlemi vardır. Birbirleriyle bağlantısız gibi görülse de polisiye ve mistik, metin içinde işlenen cinayetler ve 'kahverengi taşlı gümüş yüzük' gizemi ile çoğu zaman birleşip anlatıyı düşsel bir ortama sürükler. Rüyaların yanında Karen'in gördüğünü sandığı hayallerden, görüngülerden de beslenen anlatıda tüm düşsel malzemenin yegâne yöneticisi Şems-i Tebrizi'dir. Karen'e kendi hayatını tanıtarak başladığı tüm bu rüyalarda sonunda kendisini ona dönüştürür. Şems-i Tebrizi Türbesi'nde yaşanan ilk görüngü ve romanın son rüyası hem anlam bakımından birbirlerine bağlanır, hem de Gerçek'in alanındaki en somut iki veri olarak Karen'in hayatını etkiler. Konya'ya henüz gelmişken karşılaştığı, sonra devamlı rüyalarında gördüğü karalar giymiş adam –Şems- Karen'e kahverengi taşlı gümüş bir yüzük verir. Bu yüzük o kadar güzeldir ki Karen onu bir süre parmağından çıkarmaz. Ancak yüzükte garip olan bir şey vardır:

"*Sağ elime baktım, evet yüzüğün olduğu parmağım kan içindeydi. Yüzük mü? Evet, gümüş bir yüzük vardı parmağımda, kahverengi taşı şimdi kıpkırmızı kana dönüşmüş olan bir yüzük, dün akşamüzeri siyah sakallı, siyah giysili adamın verdiği yüzük"* (Bab-ı Esrar, s.82).

Yüzüğü veren kişinin Şems olması, verilen yüzüğün kanaması, romanı düşle birleştirirken onu kolektif bilinçdışının bir malzemesine de dönüştürür. Çünkü

yüzüğün kanamasının sebebi, Şems'in *Makalat* adlı eserindeki bir hikâyeye dayanmaktadır:

"*Bir gün şeyhi, Derviş'e dedi ki: Halife sana semayı yasak etti. Bu yasak, Derviş'in yüreğinde bir düğüm oldu. Derviş hastalandı, yatağa düştü. Derviş'i, uzman bir hekime götürdüler. Hekim, Derviş'in nabzını tuttu, hastalığının sebeplerini araştırdı. Bildiği hastalıklardan hiçbirine benzemiyordu. Farklı tedavi yöntemleri denedi, ama Derviş'e yardım edemedi. Gün geldi Derviş öldü, ama hekim iyileştiremediği bu hastalığın peşini bırakmadı. Derviş'in mezarını açtırdı, cesedini muayenehanesine taşıttı. Orada cesedin göğsünü yardı. Kalbini çıkardı. Baktı ki Derviş'in kalbi düğümlenmiş. Düğüm sertleşmiş, tıpkı bir akik taşı gibi olmuş. Hekim, bu akik taşını uzun yıllar sakladı, ama sonra yoksul düştü ve taşı sattı. Akik taşı elden ele dolaştıktan sonra, Halife'ye kadar ulaştı. Halife bunu yüzük taşı yaptırdı. Bir gün bir sema âleminde aşağı bakarken elbisesinin kan içinde kaldığını gördü. Kendini yokladı, hiçbir tarafında yara bere yoktu. Elini yüzüğüne götürdü, yüzüğün taşı kan olup akmıştı"* (Bab-ı Esrar, s287).

Hz. Şems'in kaleme aldığı bu hikâyedeki yüzük romanın gerçekliğindeki Gerçek'in alanından gelen bir nesnedir. Sembolik'e ait olmaması gereken bu nesnenin romandaki varlığı ise temsil ettiği amaca hizmetle sınırlıdır. Babasının, kendisini ve annesini Şah Nesim isimli Pakistanlı bir derviş uğruna terk etmesini hiçbir zaman hazmedemeyen Karen'in baskılanmış baba özlemi, yüzük hikâyesindeki gibi engellenmiş bir arzuyu temsil eder. Baba Poyraz Efendi tarafından bakıldığında ise yüzük, Allah aşkı için vazgeçmek zorunda kaldığı beşerî sevgiyi –evlat ve eş sevgisini- temsil eder ki hikâyedeki dervişi semadan eden yasak, Poyraz'ı evladıyla yaşamaktan, Karen'i babasıyla büyümekten etmiştir. Mistik bir anlatının parçası olmasına rağmen yüzüğün kurguda gerçek bir nesne olarak görülmesi de temsil ettiği değerlerin anlaşılmamasından kaynaklanmaktadır. Karen'in hastanede gördüğü rüya ise Şems'le beraber Gerçek'in alanından çıkan tüm rüyaların hem sonuncusu hem de hepsini anlamlı hâle getirecek olan en önemli parçasıdır:

"'*Lakin bizim yolumuzda zorlama yoktur' diye sözlerini sürdürdü Şems. 'Biz meseleyi anlaman için gayret ettik, yaşanmışları gösterdik, kendimizi sana anlatmak için çabaladık. Artık her şey senin meşrebine kalmış. Poyraz Edendi'nin kalbi kızına*

duyduğu sevgiyle bağlanmış, bu düğümü çözmek senin elinde. Ya bu düğümü çözersin yahut gider kendi hayatını yaşarsın.'

[…] Uzanıp sağ elimi tuttu, sol avucunun içine yatırdı. Elimi açtı, içine kim bilir nerede bıraktığım kahverengi taşlı gümüş yüzüğü koydu.

'Eğer düğümü çözmek istersen, bu yüzüğü de sahibine vermelisin.'

Zaman hızla akıyordu, kararsız kalmak gibi bir seçeneğim yoktu. Heyecanımı bastırarak sema meydanına yürüdüm. […] Müziğin kesildiğini fark eden babam, neler olup bittiğini anlamak için semazene baktı. […] [B]aşını çevirdi ve beni gördü. […] Ama gözlerini benden alamayan babamın yüzü heyecanla çarpılmıştı, titreyen ellerini uzatarak, 'Kimya!' diye güçlükle mırıldandı.

'Kimya, küçük kızım!'

Sımsıkı kucakladı beni. […] 'Kalk baba' dedim sonunda gülmeyi başararak. 'Kalk.' […] Ona benden başka kimsenin yanıt vermeyeceğini biliyordum. 'Seni bağışladım.' […] Elimle avucunu açtım, kahverengi taşlı gümüş yüzüğü parmağına taktım. 'Senin olanı sana getirdim, düğüm çözüldü, bütün bağlarından kurtuldun, artık semaya çıkabilirsin.'" (Bab-ı Esrar, s.381-382).

Karen'in gördüğü rüya, romanın gerçeklik katmanında varlık gösteren yüzüğü yeniden Gerçek'in alanına taşır. Yüzüğün bir süre Sembolik'te kaldıktan sonra Gerçek'e yeniden taşınması, bir süre ömür sürdükten sonra ölen ve öldüğü için ancak Gerçek'in iletişim alanı olan rüyalarda görülebilen yakınlarımızın durumuyla aynıdır. Bu durum ölmek üzere olan, yıllarca görülmeyen babanın rüyada kendini göstermesinde de tekrar eder. Baba artık sadece Gerçek'te var olabilir, babanın kızına olan sevgisini temsil eden yüzük de baba Poyraz'ın olduğu yerde, Gerçek'te varlık gösterebilir. Rüyanın hemen ardından gelen telefonla Poyraz'ın ölüm haberinin alınması, üstelik uzun süre komada kaldıktan sonra ölmesi, rüyadaki 'düğüm çözüldü' metaforunun ardındaki manayı gösterir. Son rüya Gerçek'in alanında baba-kızı buluşturmakla birlikte romandaki bütün rüyaları da aynı yere çeker. Mevlevi dervişi olan baba Poyraz Efendi, kendinden önceki ruhlarla özdeşleşerek onlar aracılığıyla Karen'in içinde bulunduğu Sembolik düzende anlaşılamayan şeyh-mürit ilişkisini, Mevlana-Şems sembolizasyonunda izah eder. Babasını alıp götürdüğü için en çok Pakistanlı derviş Şah Nesim'e kızgın olan Karen'in rüyalarında Şems'in görünmesi de

bu yüzden özellikle anlamlıdır. Kendi şahsıyla türbesinde, rüyalarda ve pek çok yerde görünen Şems'in, Sembolik'le ve Gerçek'le olan bağlantısı da hem Şah Nesim'de temsil edilmesi, hem Mevleviliğin simgelerinden biri olması, hem de gerçekten yaşayıp ölmüş olan gerçek bir karakter olması sebebiyle iki düzen arasında köprü olmasından kaynaklanır. Şems, Gerçek'te oluşmuş bir açığı kendi simgesel varlığıyla –yazdıkları, yaşayışı, onun hakkında bilinenler- kapatıp baba ve kızın Gerçek'te buluşabilmelerini sağlar.

3.2. LACANCI İMGESEL'E HAPSOLMUŞ KARAKTERLER

Lacan'ın İmgesel düzeni, psikenin[686] hayalî imgelerle özdeşleşim ve birlik kurma çabasıdır. İkili ilişkilerin hâkim olduğu İmgesel'de, bebeğin anne ve babayla kurduğu ikili ilişkileri onun hayatı boyunca kuracağı ilişkilerin çekirdeğini oluşturur. İmgesel'de bebeğin ilk ilişki kurduğu *öteki,* annesi/bakıcısıdır. Bebeğin/Egonun anneyle ilişkisinde, anneyi ayna olarak kabul edip ondan yansılanmak istemesi ön plandadır. Egonun gelişimi için çok önemli olan yansılanma ihtiyacından dolayı anne, bebeğin *ideal egoyu* temsil eder. Anne bebek için içselleştirilen, egonun ona benzemek için elinden geleni yaptığı bir sevgi nesnesidir. Baba ise toplumsal düzenin/Yasa'nın temsilcisi olduğu için egoda *ego ideali'*ne karşılık gelir. Ego babayı idealize ederek kendisinin varacağı en son noktayı belirlemiş olur. *Ego ideali,* egonun toplumla uyuşma gayretinin sonucu olduğu için Sembolik'e ait bir oluşum olarak kabul edilebilir.

Yaşamın ilk yıllarında etkili olan daha önce ayrıntılı olarak ele aldığımız ayna evresi de doğrudan İmgesel düzen ve hayalî bütünleşmeyle ilgilidir. Bebek kendisini yansılayacak bir *öteki* figürüyle özdeşleşme içine girerek aslında kendisine yabancılaşmış olur. Çünkü bebek için gerek aynadaki yansıması gerek mecazen başka birinde (anne-baba ve diğer *ötekil*erde) kendisinin yansımasını bulması ile asla tam bir özdeşleşme sağlanamayacağı için hayalî, yanılsamalı bir birlik meydana getirir. Son olarak İmgesel'de ikili ilişkiler ön planda olduğundan saplantılı biçimde idealize edilen *öteki* figürleri de efendi-köle diyalektiliğini oluşturarak bu diyalektik üzerinden sorunlu baba-oğul ilişkilerine yol açar. Öznenin bu durumu romanlarda hem İmgesele hapsolma hem de yabancılaşma olgusu olarak karşılık bulmaktadır.

Türk romanında bu şekilde İmgesel'de asılı kalmış karakterlere rastlamak mümkündür. Bu romanlardan ilki Ahmet Mithat Efendi'nin *Çengi*'sidir. Üç kitaptan oluşan *Çengi*'nin ilk kitabının olay örgüsü, İmgesel'den Sembolik'e geçemeyen bir karakter olan Dâniş Çelebi'nin etrafında şekillenmiştir. Dâniş Çelebi'nin İmgesel'de takılıp kalmasının en belirgin sebebi onun babasız bir çocuk olmasında aranmalıdır. Romanda hiçbir şekilde adı geçmeyen baba figürünün yokluğu, Dâniş Çelebi'den

[686] Psike-Psişe/Ruh; bilinçdışı kadar bilinçli de olabilen ruhsal süreçlerin tamamını kasteder. Bk. C.G.Jung, "Ruh [Can/Nefs]", *Analitik Psikoloji Sözlüğü*, s.54.

hayata dair sorgulama kabiliyetinin de alınmasına neden olan önemli bir yoksunluktur. Bu yüzden egonun gelişim evreleri olan bebeklik çağından itibaren Dâniş Çelebi sınırlarını annesinin çizdiği bir âlemde yaşamak zorunda bırakılır. Anne Saliha Molla'nın çizdiği bu âlem, kendisi bir falcı olduğu için büyü ve sihrin, cin-peri hikâyelerinin alealade şeylermiş gibi ev içinde her an konuşulduğu bir âlemdir:

"*[B]u çocuk tılsım ve efsun ve sihir ve cin ve şeytan sözlerini daha beşikte ve ninni arasında validesinden işitmeye başlamıştır.*

Ya biraz büyüyüp de hitap ve cevaba iktidar kesp ettigi zaman işittigi cin ve peri hikayeleri? Bahusus ki Saliha Hanımın hanesi sair hanelere de kıyas kabul etmez. Orasi sihir ve efsun pazarı ve cin ve peri karargahıdır. Hanesinde misafir bulundugu zaman çocuk taşra çıkmak istedikte, misafirlere bir gösteriş olmak için validesi "Aman oğlum! Destur diye çık. Zira her taraf cinnîlerle, perilerle dolmuştur. Sofanın hangi tarafına iğne atsan yere düşmez. Şayet birisini incitirsen sonra fenalığın çekersin" derdi ki, çocuk bu lakırdıları hep tamamına dinlerdi" (Çengi, s.9).

Böyle bir çevrede büyüyen Dâniş Çelebi için annesi Saliha Molla, bu âlemde kendisine itaat edilmesi gereken yegâne kimsedir. Çünkü kendisinin göremediği ama varlığına kesin olarak inandığı her şeyi annesi ona haber vermekte, oğlunu bu âlemin düşmanlarına karşı uyarmaktadır. Bu sebeple annesine aşırı derecede bağımlı olan Dâniş Çelebi, dış dünyayı da yalnızca annesinin açtığı pencereden gözlemleyebilir. Dâniş Çelebi'nin bu pencereden gördükleri annesinin onun için oluşturduğu kurgusal fantastik bir dış dünyadır. Dâniş Çelebi'nin, önceki bölümde ayrıntılı biçimde incelenen bu fantezi dünyas, annesinin duygu ve düşüncelerini tamamen içselleştirmiş olduğunun, dolayısıyla İmgesel'den öteye geçemediğinin somut bir göstergesidir. Bu yüzden onda dış dünyaya karşı bir sorgulama da gerçekleşmez. Çünkü Dâniş Çelebi'deki en temel eksiklik, onda eleştirel düşünme yeteneğinin gelişmemiş olmasıdır. Eleştirel düşünce bir fikri her yönüyle ele alıp değerlendirme demek olduğuna göre bu yeteneği çocuğa kazandıracak da öncelikle insanlarla ilk temas sağladığı ailesi olacaktır. Bebeğin doğumdan Sembolik düzene geçene kadar annesi/bakıcısıyla yaşadığı narsisist ilişkinin çemberini kıran baba figürüdür. Çocuk bu sayede toplumsallaşır, isteklerinin her zaman gerçekleşmesinin mümkün olmayacağını anlar. Bu düşüncelerden yola çıkarak Dâniş Çelebi karakteri üzerine

eğildiğimizde onun, sahip olduğunu sandığı ‘mührüsüleyman’ sayesinde her kadını elde edebileceğine olan inancı, herkesin ona itaat edeceğine yönelik düşünceleri gibi fantezilerinin (Çengi, s.12;16) temelinde Sembolik’i başlatacak bir otorite figürünün olmayışı kendisini hemen gösterir. Bu yüzden Dâniş Çelebi’nin tüm hayatı yalnız iyi ve kötünün olduğu iki boyutlu bir yapıya sıkışmış, iki boyutlu yaşam da onu kendisine ve dünyaya yönelik sorgulama ve değerlendirmelerden tamamen mahrum bırakmıştır.

Filibeli Ahmet Hilmi’nin *A’mâk-ı Hayâl* romanında Raci karakterinin annesi tarafından büyütüldüğü ifade edilirken babadan hiç bahsedilmez. Ölmüş ise bile adı geçmeyen bu kayıp figür Raci’deki hak ve hakikat arayışının da temelini oluşturur. Baba’nın öznenin gelişiminde idealizasyon göreviyle yüklü oluşu Raci’nin birçok felsefi, edebî hatta dinî bilgiye erişmesine rağmen tatmin olmayışıyla izah edilebilir. *Ego ideali*nin olmayışı Raci’de Aynalı Baba’yla karşılaşana kadar yaşanan bir varoluşsal krize dönüşür. Aynalı Baba ismi ise Raci’nin hem yansılama açlığı çektiğine hem de bu eksikliğin baba figürünün yokluğundan kaynaklandığına yönelik kuvvetli bir simgesel ifadenin sonucudur.

Raci’nin hakikat kelimesiyle idealize ettiği bilgi açlığı, onun kendisini idealize bir başka egoya benzetmek noktasında yaşadığı sıkıntının gösterenidir. Raci zihnindeki bu açlığı, kendisini her türden bilgiye götüren kitaplarla gidermeye çalışır, ancak bu yol onda kısmi tatmin sağlamasının dışında bir fayda sağlamaz. Çünkü Raci, kendisinde bir öznenin meydana getirdiği boşluğu –bu boşluk onun Sembolik’e yönelik bilgi eksikliğinden de kaynaklanmaktadır- ‘şey’lerle gidermeye çalışmıştır. Raci’nin simgesel baba arayışına giriştiği bu evrede dinî konulara yönelmesi dikkat çekicidir. Çünkü din duygusu toplumsal hayata getirdiği kural ve düzenlemelerle simgesel baba figürünün Sembolik’te yaptığı gibi bir *büyük Öteki* vazifesini görür:

“*Bir kere daha, ulûm-ı bâtınîye [tasavvuf] ile müştagil ve şöhret-i kâmile sâhibi zevâta mürâcaata başladım. Bunların içinde pek fâzıl, pek sâlih insanlara tesadüf ettim. Ne çâre ki, bunların ulûmu ve delâili, bence tufuliyet-i beşeriyenin icad-gerdesi olan hayâlât ve esâtirden başka bir şey değildi. Beni, düştüğüm giriveden kurtarmak için tekmil ma’lûmâtımı cerh ve mahv edecek ve iddia edilen hakâyıkı re’ye’l-ayn [kendi gözüyle görmek] gösterecek biri lâzımdı. Böylesine tesadüf etmedim*” (A’mâk-ı Hayâl, s.41-42).

Tasavvuftan sonra manyetizma, ispiritizma gibi devrin önde gelen manevi ekollerinde de arayışına devam eden Raci'nin *ego ideali* arayışı, Aynalı Baba'yı bulmasıyla son bulur. Aynalı Baba, tevhid inancının bir temsilcisi olarak hem dinî bir otorite –dolayısıyla *büyük Öteki*- hem de isminin işaret ettiği üzere ideal bir simgesel baba figürüdür. Raci, onunla her gün daha da derinleşerek kurduğu bağ sayesinde içindeki boşluk hissinden kurtulur. Bu his Lacancı kuramda *jouissance*'a denk gelen bir mutlak tatmin duygusudur. *Joissance,* yeri hiçbir zaman dolmayacak *a nesnesi*'ne ulaşıldığı ve böylece öznenin eksikliğini mutlak anlamda giderip tamlığa eriştiği zannının bir ürünüdür. Hâlbuki psikotik durumlar hariç *a nesnesi*nin gerçek manada tatmin edilmesi mümkün değildir. Raci'ye *jouissance*'ı yaşatan şey ise kendisi de Gerçek'in alanına ait olan rüyalardır. Aynalı Baba'nın tetiklediği rüyaların Raci'de *jouissance*'a yakın bir tatmin yaratması git gide onun hayatla bütün bağlarını koparmasına, tüm zamanını Aynalı Baba'nın yanında geçirmesine sebep olur. Raci hiç bahsedilmeyen babasının yerine Aynalı Baba'yı yerleştirmiş, bir anlamda baba-oğul diyalektiği başlatmıştır. Eserin başında Aynalı Baba'nın Raci'yi güldüren eski püskü, aynalar iliştirilmiş yamalı kıyafeti, romanın sonunda Raci'nin giydikleriyle neredeyse aynıdır. Üstelik bu benzerlik Raci'nin Aynalı Baba'nın daha önce kaldığı mezarlıktaki kulübede yaşamaya başlamasıyla daha ileri düzeye taşınır.

Saffet Murat Tura'nın temel birisileşme kaygısı[687] dediği, *ayna evresi*nde *öteki*leşerek kendi öznesini oluşturmaya çalışan çocuğun durumu Raci'nin rüyalarında ortaya çıkar. İlk rüyası dışındaki tüm rüyalarında başka birini canlandıran Raci'deki idealize edilme açlığı da temel birisileşme arzusuyla birleşerek rüyalara yansır. Raci, rüyalarının çoğunda kendini oradaki diğer karakterlerin içinde en söz sahibi, yetkili, zengin kimse olarak görür. İlk rüyasında Buddha'nın kılavuzluk ettiği kişi, 'Meydan-ı Mübareze Rüyası'nda aydınlık tanrısı Hürmüz'ün savaşçısı; 'Mecmâ'-ı Ârifân'da herkesin özlemle beklediği sarı şeytan hazretleri; 'Kaf ve Anka'da Hint padişahının on sekiz yaşındaki oğlu; 'Muammâ-yı Ebedî'de hakikati arayan Brahman'ın karşısına bilgelikle çıkan Çinli öğrenci, 'Mahfil-i E'azım/Ulular Meclisi'nde Hz. Peygamber (s.a.v.)'in içinde bulunduğu meclisin konuşmalarına şahitlik eden bir gözlemci, ilave rüyaların ilkinde bir karınca beyinin akıllı şehzadesi, diğer iki rüyasında da Emel

[687] Saffet Murat Tura, *Şeyh ve Arzu*, s.91.

şehrinin zenginlerinden birinin genç ve yakışıklı oğlu olduğunu görür. Raci'nin rüyalarında yaşadığı tüm deneyimler, ondaki idealize ego arayışı ve özleminin sonucudur. Aynalı Baba'nın varlığıyla açılan bu yeni âlemin kapıları, Raci'yi onun varlığına öykünebileceği bir ego idealine götürdüğü için, onun İmgesel'deki temel ikili ilişki sorunsalını çözümlemesini de sağlar. Ancak İmgesel'de çözümlenen ikili ideal birliktelik Raci'yi bu sefer vahdete, Lacancı Gerçek'e götürerek Sembolik'ten daha da uzaklaştırmış olur.

Lacancı İmgesel'de bir benlik imgesiyle özdeşleşme esastır. Freud'un narsisizm kuramıyla benzer olan bu ego kuramında, ego bir *öteki*yle özdeşleşme diyalektiğine girmediğinde ise İmgesel'de hapsolur. Halit Ziya'nın ilk dönem romanlarından *Ferdi ve Şürekâsı*'ndaki kereste tüccarı Ferdi Efendi'de, narsisizm dolayısıyla İmgesel'e hapsolma durumu gözlemlenebilir. Ferdi Efendi'nin yalnız kendisine ve paraya duyduğu narsisistik sevgi, her şeyin bu temel sevgi etrafında şekillendirildiği ilişkiler meydana getirir. Ticarete küçük bir bütçeyle başlamış babasından, onun ölümünden sonra yüklü bir mirası devralan Ferdi Efendi için para dünyada en çok değer verdiği şeydir. Ferdi Efendi, "*paradan başka dünyada hiçbir şeyin kıymeti olabileceğini asla düşünmek külfetini ihtiyar etmemiş; insanın para yaptığına değil, paranın insan yaptığına kanaat-ı kâmile ile kâni olmuş; hatta şu küre üzerindeki vücudu paradan mütenaim olmak maksadına mübteni olduğu fikrini, hikmet-i mahza olmak üzere kabul etmiş; basiret-i insaniyesi para ile mahdut bir ufuktan başka bir ufka açılmamış; para her şey; her şey, hiç olduğuna inanmış bir adamdır*" (F.Ş, s.27). Eşini kızının doğumu sırasında kaybetmiş olması da Ferdi Efendi'nin hayatındaki öncelikleri değiştirmez: "*Ferdi Efendi, parasından sonra kızını severdi; fakat bu muhabbeti o paranın vârisesine muhabbet suretiyle tevdih etmek, daha mukârin-i hakikattir*" (Ferdi ve Şürekâsı, s.31).

Ferdi Efendi'nin çalışanlarını düşük bir ücretle uzun süre çalıştırmaya varan para seviciliği çarpıcı bir biçimde eserin sonundaki yangın sahnesinde görülür. Bütün evinin yandığı, kızının yaralı bir şekilde delirmiş İsmail Tayfur'un kollarında kaçırıldığı sırada onun aklında yalnızca kasası vardır. Kasasını kurtarmak için bedenini ateşe karşı siper eden Ferdi Efendi, yazıhanesindeki kapının altında kaldığı için kendinden geçer. Sokakta kendine gelip gözlerini açtığında sorduğu ilk şey kasası olur:

‘‘— Kasa ne oldu?
Birisi cevap verdi:
Elbette yanmıştır! O bir şey değil, kızınızla damadınız bulunamadı!
Ferdi’nin başı, göğsüne düştü, bir nefes-i ihtizar gibi:
‘Kasa yandı, öyle mi?’dedi’’ (Ferdi ve Şürekâsı, s.254).

Ferdi Efendi’nin parayla olan narsisistik ilişkisinin temelinde babasıyla olan ilişkisinin etkili olduğu varsayılabilir. Romanda bu hususta ayrıntılı bilgiler bulunmamasına rağmen, babanın düşük bir bütçeyle ticarete başlaması, bunu korumak için verdiği olası mücadele, çocuk Ferdi’de paranın alımlanışı hususunda yanlış değerlendirmelerin söz konusu olmuş olabileceği sonucuna varmamızı sağlar. Babayla efendi-köle diyalektiği hâlinde gelişen ilişkisinde, babanın parayla efendi-köle diyalektiği içinde olduğunu gözlemlemesi, Ferdi’de paranın daha büyük bir efendi olduğu algısını meydana getirmiş olabilir. Bu yanlış algılamada Ferdi’nin babasının sağlığında amcalarıyla ortak tutulmuş olan “*o pis, ahır gibi*” (F.Ş., s.20) kereste deposunun, çok düşük servetli bu ticarethanede öğle araları yenen pide ve tahin helvasının etkisi vardır (F.Ş., s.20). Bu sebeple Ferdi Efendi’nin, efendi-köle diyalektiğinde efendi konumuna yerleştirdiği parayla ilişkisi onu İmgesel’in iki boyutlu dünyasına hapsetmiştir. Ferdi Efendi’nin İmgesel’de sıkışmışlığının en somut göstereni, yangından henüz kurtulmuşken kızını hiç aklına getirmeyerek para dolu kasasının akıbetini sormasıdır. Çünkü Efendi konumundaki parasına gelecek bir zarar, benliğini efendi-köle diyalektiği sayesinde yapılandırdığı için onda büyük bir benlik krizine yol açacak, hatta *kendiliğinin* tamiri mümkün olmayacak biçimde parçalanması durumunda Ferdi Efendi’yi nihayet mutlak bir yok oluşa/psikoza sürükleyecektir. Ferdi Efendi, romanın sonunda bir miktar parasını kurtarabildiği için kızının ölümüne rağmen ‘Efendi para’ sayesinde toparlanmaya başlar. Ferdi Efendi’nin paraya taparcasına bağlılığını gösteren bu söz ve davranışları, onun Freud’un anal dönemine takılıp kaldığının da göstergesidir. Anüsle ve dolayısıyla dışkılamayla doğrudan ilintili olan anal dönem, bebeğin dışkısını kontrol altına almaya başladığı dönemdir. Dışkı, bebek için bu dönemde simgesel anlamlar kazanarak anneye sunulan bir hediye ya da kimseye verilmeyecek kadar kıymetli bir oyuncak olarak algılanabilir; bebek bu algılama biçimi sayesinde dışkıdan narsisistik zevk alır. Freud, daha önce ifade

edildiği gibi dışkıyı parayla ilişkilendirmiştir. Anal karakterin bebeklikte dışkısına, yetişkinlikte ise paraya olan düşkünlüğü onu şeytani bir karaktere dönüştürür. Anal karakter Freud'a göre, şeytana benzeyen bir adamdır, sınırsızca madde düşkünü, sadist ve mağrurdur.[688] Ferdi Efendi'nin para düşkünlüğü onu sadistliğe de yönlendirir. İsmail Tayfur'un ne düşündüğünü merak etmeden onu parasıyla satın almak niyetindedir, çalışanlarına karşı acımasızdır; onları tek izin günleri olan Pazar günü işe çağırmasına rağmen çok az ücret verir.

Ferdi Efendi'nin para-dışkı ilişkisiyle ortaya çıkan anal karakteri onu Lacan'ın İmgesel düzenine götürür. İmgesel, Freud'un kuramında egonun ikili ilişkilerle kendini tanımlayabildiği preodipal döneme (oral-anal) denk gelen, bu yüzden de kişinin iki boyutlu bir dünyada yaşadığını ifade eden Lacancı bir gelişim evresidir. Bu evrede anne-bebek arasındaki aynalanma temelli güçlü iletişim sonraki yıllarda babanın katılmasıyla üçlü iletişime dönüşmezse kişi, her olaya eleştirel yaklaşmak yerine iyi-kötü gibi iki boyutlu fikirlerin hâkim olduğu bir yaklaşım tarzının içine hapsolabilir. Ferdi Efendi'nin parayı Efendi olarak algılaması onun yaşamının ilk dönemlerinde ailesi tarafından yeterince aynalanmadığına yönelik somut bir gösterendir. Babasının ticarete atılmasıyla paranın insanlar tarafından sevilmenin en önemli sebebi olduğunu kavraması, onun kendiliğindeki aynalanma ihtiyacını para sayesinde gidermeye çalışmasına neden olmuştur. Ticarethane'nin en eski çalışanlarından biri olan Hasan Tahsin Efendi'nin, "*o vakit omzuna mavi katır boncuğu dikilmiş mavi soluk bir hırka giyer sümüklü […]çirkin bir çocu[k] [olan Ferdi'yi] kollarından tutup odadan dışarıya at[tığını]*" (F.Ş. s.19) söylediği anı parçası, çocuk Ferdi'nin aynalanma problemleri yaşamış olabileceği savını güçlendirir. Bu yüzden aile içinde de muhtemelen önemsiz bir kişiyken parayla gelen iktidar sayesinde herkesin saygı duyduğu birine dönüşebilmiştir. Ferdi Efendi kendiliğini inşa eden para sebebiyle tüm yaşamı da para merkezli olarak değerlendirip insanları, paraya hükmeden ya da paranın hükmettiği kimseler şeklinde sınıflandırır. İki boyutlu düşünce onun İsmail Tayfur'un evlilikle ilgili fikirlerini yok saymasında da görülür. Ferdi Efendi için paranın söz konusu olduğu bir yerde fikir bildirmek söz

[688] Mustafa Merter, Psikolojinin Üçüncü Boyutu *Nefs Psikolojisi ve Rüyaların Dili*, s.464.

konusu değildir. Bu yüzden ne çalışanlarını, ne İsmail Tayfur'un düşüncelerini önemser.

Suat Derviş'in *Ne Bir Ses… Ne Bir Nefes…* romanındaki Osman karakteri İmgesel düzenden çıkamayan roman kişilerinden biridir. Osman için hayatındaki her şey ifrat ve tefrit arasında gidip gelmektedir. İlk eşi ve aynı zamanda oğlu Kemal'in annesi Bihter'le olan evliliği onun için birbirlerinden nefret eden iki kişinin bir arada olmak zorunda kaldıkları bir hapishane gibidir. İkinci evliliğini yaptığı Zeliha'ya ise 'marazi bir aşkla' (N.B.S.N.B.N., s.41) bağlıdır. Eşleriyle arasındaki sorunlu bağlılıktan öte, Osman'ı İmgesel'e hapsolmuş bir roman karakterine dönüştüren en önemli unsur oğlunun eve gelmesinden önce gördüğü rüyadır. Osman'ın başlarda herkesin görebileceği korkutucu rüyalardan biri olarak saydığı rüyası, rüyanın ilk ve en belirgin imgesinin oğlu Kemal'le gerçekte karşılığını bulması üzerine Osman'ı Sembolik'in alanından yavaş yavaş ayırır. Rüyanın etki alanına girdikten sonra Osman uzun uzun düşünmeyi, boş bakışları, konuşmaya ve sohbete tercih ettiği bir evreye geriler. İç dünyasında olup biteni de karısı Zeliha ve oğlu Kemal, Osman'ın kendisinden değil ancak günlüğe yazdıklarından öğrenirler. Osman konuştuğunda da yalnız zihninden geçirdiklerinin doğru ve gerçek olduğuna hükmettiği ve kendisinden başka kimsenin anlamadığı sözler sarf eder:

> "*Osman'a korkuyla soruyorum. O gülüyor.*
>
> *- Neyi olacak, dünyaya daha evvel geldiğimi, dünyada birinci olarak yaşamadığımı… […]*
>
> *Osman'ın bakışında bir hastalık, bir korku, bir dehşet… oh Allahım, bir… bir cinnet var*" (N. B. S. N. B. N., s.33-34).

Osman'ın oğlu tarafından öldürüleceğine olan inancı onu gün geçtikçe daha tedirgin ve evhamlı bir adama dönüştürür. Bir rüyada görmüş olmasına rağmen doğruluğundan bir an bile şüphe etmediği düşüncesi, Osman'ın her şeyden çok iman ettiği bir hakikattir. Yirmi beş yıl birbirlerini görmeden yaşadıkları oğlunu evden göndermek gibi bir çaresi varken bunu yapmayışı, Osman'daki rüyanın gerçekleşeceğine yönelik saplantısının eseridir. Aynı saplantılı yaşam Kemal'de de görülür. Ancak ikisinde de saplantının sebebi görülen rüyadır. Osman'ın günlüğünü okuyarak rüyadan haberdar olduktan sonra Kemal, babasını düşman olarak görmeye,

Zeliha'yı babasının eşi olarak değil, herkese karşı "*hain ve merhametsiz olacak kadar*" (N.B.S.N.B.N., s.88) âşık olduğu bir kadın olarak algılamaya başlar. Kemal ve Osman için rüya tek hakikattir, bunun dışındaki hiçbir şey doğru ve gerçek olamaz. Önceki yaşamı hakkında bilgi verilmeyen Kemal'in babasız büyümüş bir çocuk olduğu göz önüne alındığında oidipal evrenin en önemli parçasının onda eksik olduğu öncelikle fark edilir. Yine de babasının evine geldiği ilk günlerde ondan onay ve sevgi bekleyen davranışlarının sonuçsuz kalması da Kemal'i ikili ilişkinin hâkim olduğu İmgesel'e hapsetmiştir. Kemal'in eve gelişinden itibaren onun rüyada kendisini öldüren genç olduğunu fark etmesi, Osman'ın Kemal'e çok soğuk ve mesafeli davranmasına yol açar. Kemal ise hiç görmediği babasının öncelikle onayını alarak onunla İmgesel bir özdeşleşme içine girmek niyetindedir. İmgesel özdeşleşmenin bir örnği olan Hegelci Efendi-köle diyalektiği Osman'ın Kemal'i tanımaması, onu onaylamaması yüzünden bir türlü gerçekleştirilemez. Kemal ise bunun sebebinin 'rüya' olduğunu anladıktan sonra 'babanın onayı'ndan kurtulma çabasına girerek bir anlamda kendisini, baba-oğul diyalektiğinden de kurtarmaya çabalar. Bu yolda ilk girişim, onun Osman'ın genç karısı Zeliha'ya gösterdiği yoğun ilgidir. Kemal, 'Babanın-Adı Yasası'yla uzlaşma anlamına gelen, örtülü ve simgesel biçimde ensest yasağının ego tarafından kabul edildiği bir düzen olan Sembolik'i hiçbir şekilde tanımadığını, Zeliha'yı marazi bir aşkla arzulamasında göstermiş olur. Babaya ait bir kadının elde edilmesi arzusunda, İmgesel'in anne-çocuk birlikteliğini yeniden sağlama isteği olduğu da göz ardı edilmemelidir. Son olarak, rüyada babasını öldürdüğünü öğrenen Kemal'in gerçekte de bu eylemi gerçekleştirmeye yönelik adımları, onun hem babaya ait kadını elde etme hem de babayı öldürmekle efendi-köle/baba-oğul diyalektiğinden kendi namına kurtulma çabasının sonucudur.

Kemal'in eve gelişinde Freud'un, yaşamın bir evresinde bilinçdışına bastırılmış olanın muhakkak bir zaman sonra geri döneceğine ilişkin tespitine benzer bir durum da sezilir. Nefret edilen eş Bihter'den olan bu çocukla yirmi beş yıl boyunca bir kere bile yüz yüze gelinmemiş, ondan çok kısa mektuplar dışında haber alınmamıştır. Yirmi beş yıl sonra Osman'ın anılarından –bilinçdışından- kopup gelen bu çocuk ise onun kâbusu olur. Korkutucu bir rüya olarak gördüğü şey, oğlunun eve geldiği ilk andan itibaren bir kehanete dönüşür:

"*O rüya ve o rüyadan birkaç zaman sonra Kemal'in gelişi beni büsbütün başka bir adam, yeni ve harikulada bir adam yaptı.*

Ben artık herkes gibi sade ve alelade bir adam değilim. Ben şimdi mükemmel bir insanım. Artık benim için hayatın, ölümün, kâinatın esrarı yok! […] Hayır ben deli değilim. Ben beşeriyetin bütün gafletinden sıyrılmış, harikulade, mükemmel, tamam bir insanım! Bu şey hem korkunç hem de çok kavrayıcı! Bana hem dehşet hem de memnuniyet veriyor" (N.B.S.N.B.N., s.52).

Osman'ın bilinçdışına bastırmak zorunda kaldığı bir oğlu olduğu bilgisi, Kemal'in gelişiyle saklı tutulduğu yerden bilince hücum eder. Ancak oğlun varlığı daha ilk andan itibaren Osman'ın benliğine zarar verecek boyuta dönüşür. Günlüğüne yazdığı satırlardan Osman'ın *kendiliğinde* ciddi bir çatışma yaşadığı anlaşılmakta, onu aklını kaybetme noktasına getirmektedir. Aynı durum Kemal için de geçerlidir. O da ömrünün en önemli zamanlarını babasız geçirdikten sonra babasıyla karşılaşmış bir gençtir. Onun için de baskılamak zorunda olduğu baba imgesiyle yüzleşmesinin zamanı gelmiş, babasıyla sağlıklı biçimde baba-oğul diyalektiği başlatamadığı için eserin sonunda Kemal deliliğin eşiğine gelmiştir. Freud'un dediği gibi bastırılmış olanın dönüşü, ilkinden çok daha tehlikeli ve benlik için yıkıcı sonuçlar doğurmuş; Kemal ve Osman birbirlerini öldürmek için fırsat kollayan iki düşmana dönüşmüş, nihayet eserin sonunda Osman'ın 'korkunç ve garip tebessümüyle' Kemal'i öldürdüğüne, ucundan kan sızan hançer imgesi ve Zeliha'nın çırpınışlarıyla işaret edilmiştir (N.B.S.N.B.N., s.100).

Rüyanın gerçekleşen kısımlarının farkında olan Zeliha ise rüyada söylenildiği gibi eşini aldatan bir kadın olmaktan çok uzak davranışlar sergiler. Babası öldükten sonra büyük bir evde yapayalnız ve kimsesiz kalmaktan korktuğu için, babasının arkadaşı olan kendisinden oldukça yaşlı Osman'la evlenen Zeliha, daha büyük korkuların başladığı bu evde hapsolur. Cinnet hâlindeki iki erkeğin arasında kalmış olmak yüzünden sinirleri yıpranan Zeliha'da diğerleri için söz konusu olan İmgesel'e hapsolma durumu söz konusu değildir. O, babasından, sevgi ve ilgisinin onayını almaya çalışan bir küçük çocuk gibi Osman'a sokulur. Osman da Zeliha'yı evlendikleri gece ürkek bir çocuk imgesiyle günlüğüne tasvir eder (N.B.S.N.B.N., s.41). Yaşlı erkek-genç kadın ilişkisinde örtük biçimde daima baba-kız ilişkisinin muadilinin görülebileceğini belirten Norman Holland'ın düşüncesinden yola

çıkıldığında, bu ikili ilişki için bilinçdışı bir cezalandırmanın ima edildiği sonucuna varılabilir. Osman-Zeliha ilişkisi için romanda defalarca baba-kız imasının yapılması bu algıyı güçlendirerek bizi, ikilinin yazarın süperegosu tarafından cezalandırıldığı sonucuna götürür.

Safiye Erol'un *Ciğerdelen*'i de İmgesel'e hapsolmuş ve bu yüzden kendisinin ve etrafındakilerin hayatını cehenneme çevirmiş bir karakteri barındırmaktadır. Romanın iç hikâyesini oluşturan 'Yedi Peçeli' hikâyesinin kahramanı Sinan, annesi Cangüzel tarafından fazlasıyla şımartılmış bir çocuktur. Cangüzel'in oğluna olan düşkünlüğü onu herkesten kıskanmasına kadar varırken Sinan da annesini babasından kıskanan, aralarındaki sevgi ve alakayı engellemek için bağırıp çağıran bir çocuk olarak yetişir. Ana-oğul arasındaki herkesi tedirgin eden aşırı sevgi, Sinan'ın yedi yaşından sonra selamlık tarafına alınmasıyla ikisi için dayanılmaz acıların başlangıcı olur. Ne var ki Sinan bir süre sonra o güne kadar annesine hiç bağlanmamış gibi ilgisiz ve sevgisiz bir çocuğa dönüşür. Seneler süren bu aşırı ilgisizlik Cangüzel ölene kadar devam eder. Sinan'ın annesiyle olan ifrat-tefrit arasındaki ilişkisi, Zühre'yle olan birlikteliğinde de yansımasını bulur. Sevgisinde daima aşırıya giden Sinan, en mutlu oldukları ilk zamanlarda bile Zühre'yi sözleriyle ağlatır, hırpalar. Bundan büyük keyif alan Sinan'ın sonrasında para için müftünün baldızıyla evlenmesi, Zühre'nin hayatında daha büyük sorunların başlangıcı olur. Sinan, evliliğine rağmen Zühre'yle gizlice görüşmeye devam eder. Ancak her seferinde ağır sözleriyle onu üzmeyi sürdürür. Âşık olduğu adamın her zulmüne katlanan Zühre için ise en üzücü olanı ilk çocuğu dışındaki bütün gebeliklerini sonlandırmak zorunda olmasıdır. Sinan'ın yok edici sevgisinin sebebi ise anlatıda yine Zühre tarafından çözülür:

"*Sinan Ağa denilen öldürücü bilmecenin anahtarını, anası Cangüzel'de aramak lâzımdı. Bu hakikat arada bir Zühre'nin yüreğine hafif hafif dokunup geçtiği halde nasıl olmuştu da tamâmını kavramamıştı? Sinan'ın hep yaptığı ettiği, o ana yâdigarı dipsiz bucaksız sevginin ışığında aydınlanmıyor mu? Sinan, hayâta gözünü açtığı gün, düşünenin aklına ziyan veren gümrah hazineye ellerini daldırmış, harcamış, hep harcamış; tüketemeyince zulüm isteği derecelerini bulan bir hırçınlıkla Cangüzel'i öldüresiye israf etmişti. Anasının ölümünden sonra bir buçuk sene hasta döşeğinde gitmiş gelmiş, nihâyet iyi olmuş; eğlence âlemine sığınmış, kendini*

kurtarmıştı. Fakat Zühre'nin aşkıyla berâber Cangüzel'in rûhu geri geldi. Sinan, kurumuş sandığı kaynağın yeniden çağlayışını duyunca çocukluğunun gaddar, ziyankâr müsrifliğine düşmüştü. Sevgi onun için başka türlü olamazdı" (Ciğerdelen, s.194-195).

Anlatıcının işaret ettiği gibi Sinan'ın yıpratıcı sevgisinin kaynağı annesidir. Bu sebeple Sinan, Lacancı İmgesel'den öteye geçememiş, tüm ilişkilerini yalnız iki boyutta yaşayarak anne-oğul birlikteliğini karşı cinsle olan birlikteliğine de taşımıştır. Anne-oğul özdeşleşmesinin 'Baba-nın Adı Yasası'yla zorunlu olarak sonlandırılması, buna hazır olmayan ikili arasındaki ilişkiyi yıpratıcı boyutlara getirir. Sinan'ın anne-baba arasındaki tüm yakınlaşmaları engelleme çabası, anne-oğul ilişkisini devam ettirebilmek, ikili ilişki mükemmelliğine üçüncü birini dâhil etmemek içindir. Anne-oğul arasında babasal işlev dolayısıyla doğal olarak yasaya uyum sağlama durumu yaşanmamış, ikilinin ayrılması yaşı büyüyen erkek çocuğunun –erkek olması gerektiği şeklindeki toplumsal dayatma sebebiyle- anneden koparılmak suretiyle gönülsüzce gerçekleştirilmiştir. Anne Cangüzel'i –kocası Mustafa Durakça'nın ölümünden sonra- yegâne sevgi nesnesinden eden bu ayrılık, *fallus*'u konumundaki oğlunun elinden alınması yüzünden onun hastalanıp ölmesine yol açmıştır. Sinan ise anneden koparılıp evin selamlık bölümüne taşındıktan sonra Sembolik'e uyum sağlayabilmek için babasal işleve boyun eğdiğini göstermek, baba ve benzerlerinden oluşan erkekler dünyasını içselleştirmek zorunda kalır. Ancak İmgesel'den Sembolik'e geçiş doğal olarak gerçekleşmediği için dönüşüm sathidir. Sinan, topluluk içinde daha farklı davranışlar sergilese de ikili ilişkilerinde anne-oğul ilişkisine takılı kaldığını gösterir. Bunun en somut örneği, tüm kadınlara çevresindeki erkeklerin davranışlarını taklit ederek yüzeysel yaklaşan Sinan'ın Zühre'ye âşık olmasından sonra görülür:

"*Bir buçuk senede dört çocuk düşürdü. Sinan'la, yaz olursa geceleri Sazlıdere kenarında, kış olursa Şâhinkonak'ta bir tenha bucakta birleşiyorlardı. Ateş gibi sarmaş dolaş… Bir damlacık şefkat, bir zerrecik merhamet dersen, o yok. Zühre yaralarına merhem saracak tatlı sözü hep bekliyordu. Kıyâmete kadar bekleyecekti*". (Ciğerdelen, s.175).

Anne-oğul birlikteliğini hatırlatan bu tutkulu aşk, tüm aşamalarıyla tekrar edilen bir İmgesel ilişki travmasıdır. Anneden ayrıldıktan sonra konağın selamlık

tarafına taşınan, annesini görmeye gelmeyen Sinan, Zühre'yle önce evlenip sonra onu müftünün zengin baldızıyla evlenebilmek için boşayıp terk ederken aynı şeyleri tekrar yaşayıp yaşatmaktadır. Zühre'ye yönelik tüm gelgitler, anne-oğul ilişkisinde yaşanan gel-gitlerin benzeri olarak romanın sonuna kadar tekrar eder. Tüm tekrarlar, bu yorucu ilişkiden oldukça yıpranan Zühre'nin aşkından vazgeçmesinden sonra son bulur.

Yaşam boyu tüm ilişkileri anne-oğul ikiliğine hapseden İmgesel düzen Kleinci kuramda paranoid-şizoid konuma denk gelir. Sinan'ın yalnız almak üzerine kurulu sevgi anlayışındaki yıkıcılığın paranoid-şizoid konumda da karşılığı vardır. Çocuğun bu evredeki nesneleri iyi ve kötü olarak ikiye bölmesi gibi Sinan da hayatındaki kadınları annesi ve diğerleri olarak ikiye ayırmış, kadınlara yönelik tüm davranışlarını bu iki üstbaşlığa göre belirlemiştir. Diğerleri kategorisindeki tüm kadınlar; eğlenme, para ve saygınlık kaynağı olma gibi çıkarcı niyetlerin hedefindedirler. Ancak anne grubuna dâhil edilen anne Cangüzel ve Zühre'ye yöneltilen sevgi, çocuğun annesini yok etmeye yönelik paranoid sevgisine oldukça benzemektedir. Sevginin uç noktalarının görüldüğü bu gibi durumlarda ilişkiye daima kıskançlık ve haset duyguları eklenir. Çocuğun anneye yönelik açgözlülüğü, yıkıcı haset ve kıskançlık duyguları, nesnenin imhasına kadar varır. Sinan da hem annesine hem Zühre'ye olan davranışları ve sözleriyle bu iki kadını hırpalayarak onlar için hayatı çekilmez hâle sokmuştur.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ilk romanı *Mahur Beste*, yoğun olarak Lacancı İmgesel'e hapsolmuş karakterlerden oluşan bir eserdir. Olay örgüsünün şekillenmesini sağlayan bir arzu tetikleyicisi romanın başında söz konusu olmasına rağmen, eser birden fazla çerçeve anlatının iç içe geçip metni derinleştirmesi ve olay örgüsünün de bu derinlik içinde kaybolmasıyla son bulur. Eser Behçet Bey'in tanıtıldığı ilk bölümlerden sonra ana karakterden gittikçe uzaklaşmaya, onun hayatına girmiş kişilerin yaşamlarına odaklanmaya başlar. Bunun bir sonucu olarak da roman, Behçet Bey'in baldızının kocası Halit Bey'in babası Nuri Bey'in yaşamöyküsünü anlatırken yarıda kalır. Bu özellik, merkezden uzaklaşma ve bu uzaklaşma sırasında kaybolma bütünsel açıdan da romanı, Lacancı parçalanmış beden (*corps morcelé*) kavramının tipik bir örneği olmaya götürür. Başarılı bir şekilde üstesinden gelinemediğinde ayna evresinin bir sonucu olan parçalanmış beden fantazisi, kendisini *öteki*lerde yeterince algılayamayan öznenin kendi bedenini darmadağın ve parçalı olarak duyumsadığı

benlik algısının yansımasıdır.[689] *Mahur Beste* de bu anlamda doğru ve yeterli şekilde yansılanmayan başkarakter Behçet Bey'in paramparça olmuş benlik yansımasının açık delilidir. Behçet Bey'in kendisinden başlayarak uzak-yakın tüm çevresinin ayrıntılı şekilde hikâyeleştirilmesi okurda, aynaya yansıyan görüntülerin yine aynadan seyredilmesi izlenimini uyandırır. Behçet Bey, kendisini kendi aynasına yansıyan tüm bu *öteki*lerden seyretmeye çalışır ya da yazar/anlatıcı onun kendisini bu yolla tanımasına müsaade eder. Yarım bırakılmış bu romanı yazmakla Tanpınar, okurun Behçet Bey'e yönelik alımlayışını da yarım ve parçalanmış olarak bırakmıştır. Yazarın, uyguladığı teknik açısından bile Behçet Bey İmgesel'in en önemli benlik gelişim evresi olan ayna evresinde takılmış, hatta buradan kurtulma imkânı olmadığı için çaresiz bir durumda resmedilmiştir. Tanpınar romanın sonundaki mektubunda kurmaca bir karakter olmaktan kurtardığı Behçet Bey tarafından da bu yolda eleştirilir:

"*Size kendinizi seyretmek için bir ayna tuttular: Bu aynanın karşısında etrafınızı, kendi içinizi, elbette başka başka şekillerde göreceksiniz. Hayatınızda şimdiye kadar tesadüf diye bakıp geçtiğiniz nice şeyler üzerinde durdunuz; onlarda kendi payınızı, etrafınızdakilerin payını, yaratılıştan gelme hususiyetlerin payını aradınız. […] Öyle ya, hikâyenizi yazmamış olsaydım hangi vesileyle kendinize bu kadar dikkat edecektiniz. […] Bu iyiliğimi unutmamanız, bana teşekkür etmeniz lâzım gelirken beni itham etmenize gerçekten şaşıyorum. Sizi unutmuşum, talihinizi yarım bırakmışım; sonra kötü göstermişim. […] [S]iz bir terkipsiniz, Behçet Bey. Her terkip gibi, bir nisbetten bir nisbet bir kere değişti mi, ortada siz kalmazsınız, bir başkası yerinizi alır. Onun için 'Beni romanınıza feda ettiniz.' cümlesini kabul etmeyeceğim. […] Benim yaptığım, sizden dinlediğim gibi hikâyenizdir*" (Mahur Beste, s.145-146).

Tanpınar'ın roman kahramanı Behçet Bey'e yönelik bu sözleri, karakterle ilgili yukarıdaki yorumları destekler niteliktedir. Behçet Bey kendisini aynaya vuran yansıma kadarıyla görüp kavramaya çalışır, ancak yansıyanlar eksiktir. Bu da hem okur hem kurmaca karakter için tam bir kişi görüntüsü ortaya koymaya yetmez.

Behçet Bey'in kişiliğine ilişkin edinilen ipuçları, onun Sembolik düzene geçemediğini ortaya koyar. Yaşamayı bilen, güçlü ve irade sahibi babası İsmail

[689] Malcolm Bowie, *Lacan*, s.33.

Molla'nın aksine Behçet Bey, "*bütün Emirgân önünde soyunsa*" (M.B., s.27) dönüp bakmayacak kadar utangaç bir erkek olarak büyümüştür. Bu davranışında, haremlikte annesi ve dadısıyla birlikte büyümüş olmasının ve babasının beğenisini kazanabilmek için anne ve dadısının görüşlerini olduğu gibi benimsemesinin etkisi vardır. Behçet Bey görünüş olarak da babasının zıddıdır. Boyu babasından en az kırk santim kısa, cılız omuzlu ve çirkin bir vücuda sahip olduğu için; heybetli, yaşlanmasına rağmen hâlâ yakışıklı ve gösterişli olan İsmail Molla'nın tam tersidir. (M.B., s.28). Görünüş zıtlığı yanında baba-oğul arasında eşyaya bakış ve onu algılayış noktasında da ciddi tezatlıklar vardır. İsmail Molla kitapları okuyup başından atabileceği bir nesne olarak görürken Behçet Bey daha on iki yaşındayken kitap ciltlemeyi öğrenir. Behçet Bey, yetişkin bir erkek olduğunda da çevresindekilere ciltlediği kitaplar hediye ederek, onlara bayramlarda rengârenk kartpostallar göndererek kişiliğinin bu farklı tarafını ortaya koymaya devam eder. Romanın başında seksenli yaşları içinde tanıdığımız Behçet Bey'in gençlik çağlarında olduğu gibi eşyaya derin bir bağlılık içinde olduğunu görürüz. Köşkünde her biri farklı sesler çıkaran, farklı dönemlere ve yapıya sahip birçok saati vardır. Odasında, renkli fellah kadın heykelleri, yıllar önce vefat etmiş karısı Atiye Hanım'dan kalma kırk beş yıllık yatak takımı, yatağın içinde daima hazır duran kitaplar, altta Atiye Hanım'ın terlikleri, masada onun gelinlik süsleri, duvarda asılı tamburlar, saat tamiri için odasının bir köşesinde duran masa, bir başka masada kitap ciltleme aletleri, bir yığın antika eşya, çanak çömlek, odadaki büyük koltuğa dayalı olarak duran yeni satın aldığı sedef ayna gibi bir dolu eşyayla yaşamını sürdürür; bu eşyaların yerlerinin değişmesine dahi tahammül edemez.

Rüyalarına giren, birinden bile vazgeçmek istemediği tüm bu eşyalar Behçet Bey'in Freudcu kuramda anal dönemi başarıyla atlatamadığının delilleridir. Freud'a göre çocuğun bu dönemdeki en büyük sınavı tuvalet eğitimiyle olur. Anüsünü kontrol etmeyi öğrenen insan yavrusu, ilk defa tuvalet eğitimi sayesinde tanıştığı toplumsal kurallarla baş etmeyi de bu evrede öğrenir. Çocuk için dışkıyı kontrol edebilmesi, onu bir hediye veya ceza olarak algılamasına kadar gider. Dönemin sonraki evrelere yansıdığını ve aşılamadığını gösteren bir davranış bozukluğu da kişinin biriktirme tutkusudur. Hiçbir eşyadan vazgeçememe, kasıtlı olarak eşyaları/nesneleri tutma, saklama davranışı, çocuğun dışkısıyla kurduğu ilişkinin izleridir. Behçet Bey'deki aşırıya varan biriktiricilik de bu yönüyle anal döneme işaret eder. Anal dönemin

kendisini nesneler (dışkı) üzerinden tanımlayan çocuğu, yetişkin olduğunda insanı şeyleştiren ya da nesneleri canlı kabul eden bir algı içine girer. Behçet Bey için de evindeki tüm nesneler ayrı hikâyelere sahip canlı varlıklardır.

Behçet Bey'in anal dönemde takılıp kalması onun babasıyla olan ilişkisinin – baba simgesel anlamda 'yasa'nın başlatıcısıdır- bir sonucudur. Babası tarafından kabul edilmeyen bir çocuk olarak eşya biriktiriciliğiyle (dışkısını hediye olarak gören çocuğun bunu annesine sunmasında olduğu gibi) babasının sevgi ve beğenisini kazanmaya çalışır. Behçet Bey'in annesinin de baba İsmail Molla karşısında daima boyun eğen bir tutum sergilemesi çocuk Behçet için anal dönemde asıl onayını alması gerektiği kişinin babası olduğunu ortaya çıkarır. Behçet Bey'in babayla ilişkisinin ilk adımı olan onay safhasıyla Efendi-köle diyalektiğini başlatması için bu hamleyi babaya yönelik gerçekleştirmesi gerekir. Ne var ki, haremlikte kadınlar arasında büyümüş olan Behçet Bey, babadan uzak kaldığı bu ortamda anneyle tam bir özdeşleşme içine girmiş, kendini 'anne yerine geçen' bir varlığa dönüştürmüştür. Bu yüzden babasına hayranlığı, Lacan'ın ifade ettiği gibi, anneye yönelik sevgide en güçlü rakip olan babanın alt edilmeyeceğinin anlaşılmasından sonra yaşanan zorunlu bir boyun eğiş hâli değildir. Ondaki hayranlık, annesinin bakışlarından İsmail Molla'ya yöneltilmiş bir anlamda eşcinsel bir bakıştır. Sağlıklı bir şekilde anlaşılmamış olan İmgesel'de, Behçet Bey annesiyle tam bir özdeşleşme sağladığı için kendisini onun yerine koyduğu bir duruma girer:

"*Dedikoduya hak verdiren taraflardan biri de Mollanın bu gecelerde hemen daima aynı besteleri okuması idi. Behçet Bey, babasının sesini işitir işitmez yerinden fırlar, duvarda asılı tanburunu alır ve ona yavaştan refakate çalışırdı. Gür ve kendisinden emin sesin peşinde bu korka korka ilerleyiş kadar onu çıldırtan şey azdı*" (Mahur Beste, s.21).

Babasına gizlice eşlik ederken 'sıtmalı bir halecan' (M.B., s.21) duyan Behçet Bey'in haremde anne ve dadısıyla büyümesi, babasının sevgisini de onlar gibi kazanmak istemesine neden olmuştur.[690] Sembolik'in başlatıcısı ve en önemli unsuru olan babanın onayını istediği gibi alamayan Behçet Bey, bu yüzden özdeşleştiği

[690] Haluk Sunat, *age.*, s.445.

annesine kasıtlı olmamasına rağmen kuvvetli bir bağla bağlıdır. Bu bağ, onun İmgesel'i aşamamasına neden olduğu için babasından göremediği ilgi ve beğenilmeyi eşyalar yoluyla giderme yolunu seçmesine neden olan bir bağdır.

Ayrıca romanda Lacancı *büyük Öteki*'nin varlığı da baba İsmail Molla karakteriyle gerçekleşir. Molla'nın köşkünde yaşayanların tamamı onu karşı konulmaz bir efendi olarak algılar. Behçet Bey'in babasını *ego ideali* olarak içselleştirdiğinin delili, onun gölgesinde yetişmiş silik bir karakter olmasıyla da açıklanabilir. Behçet Bey de efendi-köle diyalektiğine girdiği babasından kesin bir onay alabilmek için kendince mücadele eder, baba sevgisini 'bir nevi din gibi' (M.B., s.27) alır.

Beyaz Selvi, İmgesel'de bocalayan bir karakter olan Dündar'ın kendisine ve çevresine yaşattığı sıkıntıların romanıdır. Şeytani bir dürtüyle hareket eden Dündar için tartışılmaz bir arzu nesnesine dönüşmüş olan Nadide, onun mutlaka elde etmesi gereken bir semboldür. Dündar Nadide'yle tekrar karşılaşmasından sonra çalışmaya başlayan bir arzu makinesidir sanki:

"- Bana bak Nadide, dinle beni, lütfen bir dakika dinle. On gün evvel seni şurada, […] gördüğüm anda çoktan beri kaybettiğim, çoktan beri yana yana aramakta olduğum bir şey… ses gibi, hava gibi, ışık gibi bir şey… birdenbire içime doldu. O gün bugündür, kuvvetli, güzel bir heyecanla sarhoşum… Ne oluyorum bilmiyorum… Bildiğim bir şey var: Seni kaybetmek istemiyorum… Tekrar eski karanlığa dönmek beni korkutuyor…" (Beyaz Selvi, s.22).

Ona ulaşabilmek için sayısız mektuplar yazar ki bunlar Dündar'ın karakter çatışmasını da gözler önüne serer:

"*Ne istiyorsunuz?.. Bir tabanca kurşunu ile kafamı paralayayım, kalbimi mi deleyim?..*

Yahut da sizin bembeyaz boynunuza…

Bu, temaşasına doyulmaz bir manzara olacak sevgilim: Bembeyaz boynunda parmaklarımın mor lekeleri ile upuzun ve nefessiz yatışın!" (B.S., s.32).

"*Yalan!.. Bana inanıyor musunuz? İnanmayın bana. 'Sizi boğacağım' mı demiştim?.. Hayır, saçınızın bir teline bile dokunamam! Günahım da sevabım da sizsiniz…*" (Beyaz Selvi, s.33).

Tutkulu aşkla birlikte harekete geçen alt kişiliği/*gölgesi* Dündar'ı hem kendisinin hem Nadide'nin katili olduğu fanteziler kurgulamaya sevk eder. Rahatsız edici mektupların bir ucu da Nadide'nin kocasına uzanır:

"*Fakat yazık, bu güzel rüyanın da korkunç bir kâbusu var. Kocanız! O çıplak kafalı, çıplak ruhlu adam! Tek kelime ile: Ölü adam!..*" (Beyaz Selvi, s.40).

"*Ah! Kendi başıma ölüp gitmeye razı olabilseydim!.. Fakat olamıyorum. Seni ona bırakıp gitmek!..*" (Beyaz Selvi, s.41).

Dündar sapkın ve takıntılı düşüncelerle dolu bir şekilde Nadide'nin çevresinde dönüp durmaktadır. Nadide imgesine takılı kalmış yaşamı onun sevgisine erişen şeyleri kıskanmaya kadar gider ki bu kıskançlık yüzünden onu öldürmeyi, böylelikle rakibini Nadide'den mahrum bırakma hazzını bir fantezi hâlinde kurgulayıp yaşar. Nadide'yi kocasından ayırmak için araya ikinci bir kadın yerleştirerek Dr. Hâmid'in ilgisinin bu kadın üzerinde toplanmasına bile uğraşır. Nadide'nin küçük oğlu Çelik'in hastalığında ise Dündar belinde tabancasıyla, zorla ya da güzellikle Nadide'yi o evden çıkarıp götürmek arzusundadır. Bu fantezinin neden gerçekleşmediğini bir itiraf olarak mektubunda açıklar:

"*Hasta yavrunun başı ucunda bembeyaz mermerlerden oyulmuş bir heykel gibi duruşunu hiç unutamıyorum. Mezarıma göz kapaklarımın altında bu hayal ile gideceğim.*

Ben 'mustarip anne' çehresini çok iyi tanırım Nadide. Zavallı anacığımın hummalı alnıma eğilen şefkat, endişe ve ıstırap dolu yüzü, hafızamın bir köşesinde daima canlı durur…" (Beyaz Selvi, s.111).

Bu olaydan sonra Dündar tam da Nadide'nin istediği gibi iyi bir kardeş, çocuğuna bir arkadaş olur –yaşı Nadide'nin büyük oğlu Demir'e çok yakındır- ve bundan sonra Nadide'nin evine sevgi ve değer görerek girip çıkmaya başlar.

Dündar'ı bu nevrotik sevdadan vazgeçiren sebep üzerine düşünmek gerekir. Mektuplarında Nadide'nin 'bana abla de' isteğini şiddetle reddeden ya da bu istekle alay eden Dündar'ın dönüşümü, son yaşadığı olaydaki 'mustarip anne' imgesinde gizlidir. Dündar'ın en başından beri yaşadığı şey, İmgesel'de annesiyle mükemmel birliktelik zamanlarına dönmek isteyen Dündar'ın, bu ideal birlikteliği Dündar-Nadide

ilişkisinde yeniden bulabilme arzusu, bir anlamda anne-çocuk özdeşleşmesini bu yeni birlikteliğe metaforik biçimde yansıtma çabasıdır. Bu bilinçdışı isteği, özellikle Nadide'nin yaşça büyük olması ve Dündar'ın, onun kocasına yönelik korkutucu yorum ve tavırları desteklemektedir. Anne-çocuk ikilisine dâhil olan baba bu birlikteliği bozduğu gibi çocuktan –ona göre- anneyi de çalmıştır. Dündar anneyi tekrar elde etmek için –Dündar'ın annesi, 'zavallı anacığımın' ifadesinden sezilebileceği gibi ölmüştür- babayı ortadan kaldırmayı/etkisiz hâle getirmeyi ister. Nadide'nin Dündar'a geçmişi –belki de annesini- hatırlatan anılara ait bir parça olması da onun tutkuyla istenmesinin başka bir nedeni olabilir. Dr. Hamid'in muayenehanesine genç ve çok güzel bir kız göndererek, doktorun aklını karısından uzaklaştırmayı başaran, bu planlı aldatmayı Nadide'ye bir mektupla haber verip karıkoca arasında hiç çözülmeyecek bir sorun meydana getiren Dündar, sembolik anlamda babayı anneden ayırma noktasında başarılı olmuştur. Aldatıldığını öğrenen Nadide'nin kısa bir süre Dündar'a kaçma isteğiyle dolup taşması, ardından çocuğunun hastalığını öğrenip düşüncelerinden dolayı yaşadığı derin pişmanlık, Dündar tarafından fark edilir. Bu bir anlık farkındalık, baba-anne ayrılığını sağladığı için Dündar tarafından simgesel bir başarı olarak değerlendirilir. Nitekim Nadide ve Hâmid ölene kadar eskisi gibi olamazlar. Dündar ise Nadide'yle geçmişin tatlı anılarına rahatça dönebildiği, eskisi gibi olabildiği bir ortamı var etmekte başarılı olmuştur. Dündar'ın planı, Hamid'i yalnız kendisi için bir tehlike ve rakip olmaktan çıkarmakla sınırlı kalmadığı için İmgesel'de babaya karşı kazanılmış bir zafer olarak değerlendirilmelidir. Baba Hamid, yalnız Nadide için değil tüm çocuklarının ve hatta bütün tanıdıklarının gözünde itibar kaybeden bir adama dönüşmüştür. Saygınlığını tamamen yitirmiş babaya kendi öz çocukları baba demek istemez, evde onunla karşılaşmaktan özellikle kaçınırlar. Böylece Dündar, babayı 'yasa'nın koyucusu ve koruyucusu olmaktan tamamen çıkartarak kendi İmgesel düzenini oluşturur. Bu düzende Dündar'ın ve sapkın sevgisinin kabul edilebilmesi, ancak onun sevgili durumundan çocuk statüsüne gerilemesiyle mümkün olabilir. Dündar da bu noktadan sonra Nadide'ye daima abla diyerek, çocuklara ağabeylik yaparak toplumun kendisinden istediği tavrı takınmış olur. Lacancı İmgesel'deki ego kuramının, Freud'un narsisizmiyle benzerliği hatırlandığında, bu ilişkide Dündar'ın aslında yalnızca kendisine sevgi nesnesi olarak yatırım yaptığı, ben-*öteki* diyalektiğine

girmediği –*öteki* konumundaki babayı rakip olarak gördüğü/onu imha ettiği için- sonucu ortaya çıkar. Sadistik ve mazoştik düşünceler, sapkın mektuplarla karşısındakine zarar verici davranışlar içinde bulunan Dündar, *kendiliği* geçici olarak parçalanmış, bu yüzden narsisistik davranış bozukluğu gösteren bir karakterdir. Onun yalnız kendisiyle sınırlı kalmayıp herkesin hayatını etkileyecek şekilde aldığı kararlar, *muhteşem kendiliği* yaşatacak idealize ayna olarak seçtiği Nadide'yi elde etme çabasının sonuçlarıdır. *Kendiliği* parçalanmaktan korumayı amaçlayan bu narsisistik davranış bozukluğu ise en önemli meyvesini, Dündar'ın sapkın arzusunu somutlaştırdığı sanat eseri 'Beyaz Selvi'de verir. 'Beyaz Selvi' ismini verdiği –Nadide'yi teninin beyazlığından dolayı bu şekilde çağırır- eser bir bakıma Dündar'ın kendiliğinin tüm parçalanmışlığını, bütünlük arayışını gösteren idealize aynadır. Bu idealize ayna (eser) sayesinde "*büyük bestekâr Dündar, kara toprağa verdiği bembeyaz Nadide'sini sanat âleminde böyle ebedileştirmiş*" (B.S., s.158) olur.

Buket Uzuner'in *İki Yeşil Su Samuru Anneleri, Babaları, Sevgilileri ve Diğerleri* romanı İmgesel'de hapsolmuş iki roman karakterinin merkezde olduğu bir eserdir. Nilsu, baba imgesinde hapsolmuşken Teoman'ın bir türlü aşamadığı imge anne imgesidir. Nilsu'nun kaleme aldığı söylenen bir özyaşam öyküsü şeklinde okura sunulan bu roman, Nilsu'nun anne-babasının ayrılmasıyla başlar. Ayrılığın sebebi Nilsu'nun annesinin ressam sevgilisiyle kaçıp evi terk etmesidir. Baba da çok geçmeden genç, güzel ve akıllı bir sevgili edinir ki bu yüzden Nilsu hayatta en fazla bağlı olduğu varlıktan kopartıldığını hisseder. Bu iki olay Nilsu'nun *kendilik* yapılanmasında büyük hasarlar bırakır. Nilsu'nun babasıyla imgesel özdeşleşmesinin ardından bu yaşananlar onu hem babaya hem kendine yabancılaştırır.

Onun gördüğü rüyalar, bilinçaltında yaşadığı psikolojik dehşetin imgelerle örülmüş göstergeleridir. Aile içinde eşlerin birbirlerini aldattığı sağlıksız ortam, Nilsu'da bir tekrar mekanizmasının açığa çıkmasına neden olur. Annesini âşığıyla yatakta yakalayan, babasını sevgilisi Selen'le sarmaş dolaş gören Nilsu'da da baş gösteren kendine yabancılık, özellikle babanın ani bir kararla iki çocuklu bir bankacı kadınla evlenmesiyle doruğa çıkar. Nilsu *ideal ego*suyla özdeşleşmesini tehlikeye sokan tüm gelişmelerden *kendiliğini,* öncelikle Otto Rank'ın ifade ettiği 'aile romansı' sayesinde kurtarmayı dener. Kişinin aslında başka ve gerçekte olduğundan daha saygın bir ailenin çocuğu olduğu, bunun da ileride ortaya çıkacağı şeklinde ifade

edilebilecek bu fantezi, Nilsu'da 'annesiz olma fantezisi' şeklinde kurgulanarak onun varlığından rahatsızlık duyduğu annesini bilinçdışı anlamda ötelemesini sağlar. Babasının yerine koyduğu ilk erkek olan Amerikalı öğretmen Mike'ı elde etmek için[691] Mike'da saplantı hâlinde yaşayan 'intihar düşüncesi'ni kullanır ve hiç düşünmeden annesinin intihar ettiğini söyleyerek, baba-kız bilinçdışı ilişkisinde engel olacak baş unsuru ortadan kaldırmış olur. Mike'la elde edilmiş kader yakınlığı –Mike'ın da babası intihar etmiştir- sayesinde Nilsu, kendisini üzgün ve muhtaçmış gibi göstererek onunla bir akşam birlikte olmayı başarır. Nilsu'nun Mike konusundaki ısrarı, onun iyi eğitimli, yaşça oldukça büyük bir erkek olmasıyla ilintilidir. Babası, Selen tarafından ele geçirildiği için kendine bir tür 'baba yerine geçeni' olarak Mike'ı bulan Nilsu'nun bu ilişkisi üç yıl sürer.

Babasının sevgilisi Selen çok başarılı, genç ve güzeldir. Selen'in tüm iyi özellikleri, babasıyla birlikte olan kadın konumuyla birleşerek Nilsu için Selen'in *ego ideali*ne dönüşmesini sağlar. Ancak çok geçmeden baba, Selen'den ayrılma kararı alır, üstelik bu arada anne de babayla tekrar barışma yolları aramış ancak babadan kabul görmemiştir. Nilsu'da babayı kaybetme travmasının kılık değiştirerek Selen'i kaybetme şekline dönüştüğü sancılı süreç, Selen'in onun hayatından çıkmayacağını anlamasıyla çözüme kavuşur. Yine de Nilsu için imgesel baba sorunu çözümlenmiş olmaktan uzak bir mesele olarak varlığını korumaya devam eder. Bundan sonraki tüm ilişkilerinde Nilsu'nun en çok dikkat ettiği şey, erkeğin yaşı ve toplumsal konumu – babası doktordur- olur. Hepsi iyi eğitim görmüş kimselerden oluşan bu terk edilmeye mahkûm erkekler, her zaman Nilsu'dan en az on yaş büyüktürler. Son ilişkisi Teoman'da bile durum değişmeyerek aradaki ondan fazla yaş farkı muhafaza edilir. Teoman'ın kızıyla ilk defa yenilecek bir akşam yemeği, Nilsu'nun, babasının sevgilisiyle yediği ilk yemeğin yeniden canlandırılmasıdır. Bu ilişkinin Nilsu için romandaki son ilişki olması ise Teoman'ın varlığıyla *ideal ego* baba imgesinin, Nilsu'nun varlığıyla *ego ideali* Selen imgesinin, Teoman'ın kızı Deniz'de de – Nilsu'nun kendi egosunun- küçük Nilsu'nun canlandırıldığı bir fantazi sahnesinin sergilenmesiyle açıklanabilir. Nilsu'nun tüm hayatı boyunca kendisine yabancılaşarak yaşadığı –çünkü daima babasının ilişkilerini taklit ettiği bir kısır döngünün içinde

[691] Mike otuz üç yaşındayken Nilsu on altısındadır.

gibidir- birliktelikler, Teoman'la olan ilişkisi sayesinde bilinçdışı tekrardan bilinçli bir canlandırmaya dönüştürüldüğünde, Nilsu da adeta mahkûm olduğu imgesel baba'dan kurtulmuş olur.

Teoman için ise annesi Cahide Hanım, kendisine hayran olunacak yegâne varlıktır. Çok saygın ve iyi eğitimli bir babanın çocuğu olan Cahide Hanım, kendisinden çok iyi yerlere gelmesi beklenirken ani bir kararla evlendiğinden, gerçekleşmesini istediği tüm hayallerini oğluna yansıtır. Annesi için bir nevi *ego ideali* hâline gelmiş olan Teoman, bu sayede Cahide Hanım'ın iki çocuğu içinde gözdesi olur. Cahide Hanım'ın kızından çok daha fazla oğluna ilgi ve sevgi göstermesinde Cahide Hanım'ın, varlığı hemen hiç hissedilmeyen kocasıyla oğlu Teoman'ın bilinçdışı anlamda yer değiştirmiş oldukları söylenebilir:

"*Teoman'la Cahide Hanım arasında, baba Hilmi Bey'le abla Nergis'in de bir türlü kavrayamadığı tuhaf, gizemli bir yakınlık vardı. Dışarıdan bakınca, düzenli, disiplinli ve hoş bir kadın olarak görünen Cahide Hanım, tatlı dilli, yumuşacık bakışları ve sonsuz izlenimi veren hoşgörüsüyle ustaca süsleyip,* gizlediği, *'dediği dedik' düzenini mutlaka kurup, sürdüren, bütün 'saklı inatçılar' gibi asla ödün vermeyen iç dünyasında, yalnızca Teoman'a farklı davranırdı"* (İ.Y.S., s.26).

Teoman'ın kültürlü, çok okumuş bir kadın olmasından dolayı annesini 'kitaplardan kıskanması' (İ.Y.S., s.51), onun gençlik yıllarından itibaren kadın-erkek ilişkisindeki temel dayanak noktasını oluşturur. Teoman'ın bütün ilişkileri kültürlü, akıllı kadınlarla gerçekleşir. Hepsiyle de evlilik hayatı yaşadığı bu ilişkilerinin ilki, kızı Deniz'in annesi Zeynep'le üniversitede başlayan bir ilişkidir. Politik söylemin üniversite gençlerini hızla sardığı yıllarda aktif olarak siyasetin içinde olmak isteyen Zeynep, dominant karakterli Cahide Hanım'ın başka bir yansımasıdır. Ancak kısa süre sonra Zeynep'in siyasi suçlu olarak tutuklanması, Teoman'ı yeniden anne evine taşınmaya mecbur eder. Bu mecburiyet ise anne-oğulun tam istediği şeydir. Teoman'ın *büyük Öteki* olarak algıladığı annesine kavuştuğu bu kısa dönem onun intiharıyla son bulur. Ardından ikinci çocuğu Alican'ın annesi genç Ülker'le ilişkisinde de annenin artık geride sadece imgesi/hayali kalmış varlığının izleri vardır. Ülker, Teoman'ın "*sürekli okuduğu gazetenin sanat servisinde*" (İ.Y.S., s.177) çalışmaktadır. Ne var ki çok hareketli, çok akıllı bir kadın olan Ülker, Teoman'la evliliğinden ve hemen

ardından doğum yaptıktan sonra tamamen değişir. Önce işinden ayrılır, sonra tüm çevresinden koparak, sık sık evin dekorasyonuyla uğraşan tipik bir evli kadına dönüşür. Teoman ise artık anne imgesinin yansımasını bulamadığı Ülker'den soğumaya başladığını fark edip Ülker'i eski hâline döndürmeye çabaladıysa da başarılı olamaz, boşanırlar. Üçüncü ilişkisi Nilsu'da ise, Nilsu'nun da *kendilik* yapılanmasını Selen'e benzemek üzerine kurmuş olması dolayısıyla, durumun hiç de değişeceğe benzememesi Teoman'ın aradığı anne imgesinin onda canlanmasını sağlar. Nilsu başarılı ve girişken bir mimardır. Anne Cahide'nin sahip olamadığı şeylerin sahibidir. Aynı zamanda Cahide Hanım'ın oğluna 'hiçbir şeyin sahibi olmamasını' öğütlediği gibi Nilsu'da hiçbir erkeğe ya da sahip olunan ilişkiye aşkla bağlılık gözlemlenmez. Nilsu'nun yaşadığı travmaların etkisiyle kendi narsisistik benliğini korumak için sahip olmak zorunda kaldığı özellikler, Teoman için bir türlü bulunamayan ideal eş sınıfına girmekte, ilişkilerini birbirleri için 'ideal ilişki' seviyesine çıkarmaktadırlar. Böylece hem Teoman hem Nilsu kendilerini imgesel anne ve babalarına bağımlı kılacak engellerden yine birbirleri sayesinde kurtulmuş olurlar.

Dünya Ağrısı, çocukluk çağlarında yaşadıkları acı verici olaylar yüzünden gerçeklik algıları yıkılmaya yüz tutmuş kahramanların etrafında şekillenmiştir. Bu anlamda romanın travmatik kişilerle çevrili kasvetli bir roman olduğunu söylemek gerekir. Başkişi Mürşit, çocukken bir hamalı linç eden gruba katılmış, hamalın gözüne taş saplamıştır. Mürşit'in istediği mesleği yapmasını engelleyen aileden kalma otele her biri birbirinden düşkün ve aciz kimseler gelir. Bu kişilerden biri olan Madenci, karısı intihar etmiş, çok geçmeden kayınpederini öldürüp kaçmış biridir. Otelin olduğu mahallede yaşayan Peynirci, altınları için yeni evli bir kadını öldürüp bir kuyuya atmış, ancak suçlu olduğu uzun süre anlaşılmadığı için bu arada mahallede kokuşmuş peynirlerini yapmaya devam etmiştir. Oteli ve çevresini saran tüm bu kasvetli ve rahatsız edici hava bir bakıma, Mürşit'in bir türlü kurtulamadığı vicdan azabının somutlaşmış yansımalarıdır. Çünkü romanın başından beri karşılaştığı tüm bu kişi ve olaylar onun bilinçdışısında baskılanmış şekilde bekleyen linç edilme hadisesini adım adım gün ışığına çıkarır. Öncelikle sürekli tekrar eden korkunç rüyalarla ortaya çıkan vicdan azabı, bu olayı uzun yıllar hafızasında gömülü tutsa da bir türlü hayata istediği gibi tutunamamış Mürşit için gerçeklik algısının yıkımına giden yolu açar.

Mürşit on iki yaşında yaşadığı bu anı dışında da sorunlu bir çocukluk ve gençlik yaşamıştır. Babasının sahibi olup işlettiği oteli kendisinden sonra oğluna bırakma isteği, Mürşit'in küçük yaşlardan itibaren otelde çalışmak zorunda kalmasına yol açmıştır. Ancak Mürşit'in isteği otelde çalışmak değildir:

"'*Bu otel senin öz malın oğlum,' dedi. '[…] Senin ekmek kapın, evlendiğinde aileni burdan doyuracaksın.'*

Mürşit'in hayatını ceza haline getiren kilit cümle bu oldu: 'Aileni doyuracaksın.'

O ne tek meselesi doyurulmak olan bir aile ne de taş kafesten bir istikbal istedi. Ama ikisi de üstüne kaldı.

Babası hayatının yegâne eseri olan oteli oğlunun da kendisi kadar sevdiğinden emindi. Babası kendi sevdiği ve önemsediği şeyleri ailesinin de sevdiğinden emindi" (Dünya Ağrısı, s.293).

Ego'nun Sembolik'e başarılı şekilde geçip özneye dönüşmesinde İmgesel'de başlatılan efendi-köle diyalektiğinin önemli bir yeri vardır. Bu aşamada çocuk, babasını tanıyıp onun tarafından tanınmak isteğiyle babaya yönelir. Ancak baba tarafından onaylanmayan çocukta ego bu diyalektiği başlatamadığı için özne kuruluşunda sıkıntılar oluşur. Mürşit'in babası tarafından kendi istekleriyle ilk algılandığı nokta, ilkokulu henüz bitirdiği yıl artık yazları otelde çalışmak istemediğini cesaretle söylediği olaydır. Babanın kırgınlıkla karşıladığı bu olaydan sonra kontrolsüzce özgürleşen Mürşit'in bahsi geçen linç girişimi yüzünden karakola alınması ise onun *kendiliğinin* parçalanmasına neden olur. Kendini kabul ettirme, babadan onay alma, böylece başarılı bir baba-oğul diyalektiği geliştirebilmesinin önünde aşılmaz bir engel olan bu hadise, Mürşit'in İmgesel'de takılıp kaldığı, son dönemlerde ise tüm gerçekliği yitirip onu psikozun Gerçek'ine sürükleyen noktadır.

Mürşit, kendisini kabul ettirebileceği tek şansı da kaçırdığı için bundan sonra bütün istekleri babası tarafından göz ardı edilir. Kendi seçimi olan bir hayatı yaşayamamış Mürşit'in, İstanbul'da felsefe bölümünü okumaya hak kazanması da bu yüzden evde bir yas havasında karşılanır. Baba için lüzumsuz olan bu bölüme gitmesine yine de izin verilir. Her şeye rağmen İstanbul'a gitmeyi başaran Mürşit ise babasının felç olmasıyla kız kardeşleri ve annesinin geçimini sağlamak için otelin

başına geçmek zorunda kalır. Başlarda bunun geçici bir geri dönüş olduğunu sanan Mürşit, babasının on beş yıl boyunca yatalak kalması yüzünden bir türlü İstanbul'a gidemez. Babası ölmediği için ona kızan, babasının ölmesini istediği için kendisine kızan Mürşit'in arada kalmışlığı tüm ömrünü zehirleyen ikinci travma olur. İstanbul'a dönüşün artık mümkün olmadığını anladığında annesinin bulduğu Şükran'la evlenir, çocuk sahibi olur. Ancak hiçbir şey onun hayata tutunması için geçerli bir neden değildir. Sağlıklı bir baba-oğul diyalektiği başlatması ve böylece Sembolik'te başarılı bir özne oluşturması gerektiğini sezmesine rağmen Mürşit, kendi isteklerini mutlak gerçekler olarak oğluna dayatan babasıyla bilinçdışı manada uyuşma noktasında her seferinde başarısız olur. Hamalın linç edilmesi hadisesinde suçlu olduğu için babasıyla uyuşma mücadelesi hiçbir şekilde bilinç düzeyine çıkarılamaz. Üstelik imgesel babaya ek olarak yaşanan çocukluk travması da Mürşit'in bilincini ele geçirmek üzeredir. Kimseye anlatamadığı çocukluk travmasının Madenci'yle sohbetleri sebebiyle bilince geri dönmesinden sonra, Mürşit'in gerçeklik algısında bozukluklar görülmeye başlar. Bu evrede yaşadığı/yaşadığını sandığı sanrılar, onu Sembolik'in alanından çıkmaya zorlayan yaşantılardır:

"*Mürşit siyah paltolu adama ve içerde oturanların hepsinin üstünden duman gibi tüten sefalete baktı.*

Bakarken ansızın dünyada bir çukur açıldı.

Eşiğinde durduğu bu binanın altı, yüzyıllardır boşlukmuş da, zemin sonunda bu sefaleti taşımaktan yorulmuş, çöküyor sandı. Çöküntünün ömrüne el koyan otelden başladığını düşündü, yakında bütün dünya çökecek. Dünya oteli yutacak, şehri yutacak, kendini yutacak, sonunda dünyanın içi dışına çıkacak, böylece çekirdeğindeki cehennem dünya olacak" (Dünya Ağrısı, s.186).

Mürşit'in otelin açılan çukurla yok olduğu sanrısı, onun bir türlü tatmin edemediği arzularını tatmin eden bir fantazi sahnesidir. Hayatını başından beri baskı altında tutan, kendi arzularını arzulamaktan onu alıkoyan bu otel, aynı zamanda Mürşit'in hayatının anlamsızlaştığı nokta olduğu için çukurun oteli yutmasından sonra kalacak derin boşluk, aslında onun yaşamdaki amaçsızlığının sembolleştirilmesidir.

Mürşit travmatik rüyalarla bastırdığını sandığı anıların baskısı altında kalınca, Sembolik'te tutunmasını sağlayan az sayıdaki imgenin de kendisinden alınacağı korkularını yaşamaya başlar:

"*Madenci'nin olmadığı günlerin birinde bir rüya gördü. Şükran yanında belli belirsiz nefeslerle uyuyordu. Birden duvarlar hareket etmeye başladı. Oda hızla daraldı. Duvarları Cumhur'un ittiğini biliyordu; ama dört duvarı birden nasıl itebiliyor diye düşünüyordu, dört kolu mu var, nasıl başarıyor? Şükran'ın tarafındaki duvar kıpırdamaya başladı, üstüne yıkılacağını anlayınca paniğe kapıldı.*

'Duvar yıkılıyor, kaç!' diye bağırdı ama sesi rüyanın içinde eridi" (Dünya Ağrısı, s.294-295).

Bastırılmış anıların bilincini ele geçirmesi sebebiyle yoğun vicdan azabı yaşayan Mürşit, yaşadığı travmatik olayı karısı Şükran'a da anlatmayı düşünür. Ancak bu olası itiraf, Mürşit'in Sembolik dünyasının parçalanması demektir:

"*Bazen Şükran'a anlattığını hayal ediyor. Ama ağzından çıkan her kelebek Şükran'ın yüzüne konunca kurtçuklaşıyor, binlerce kurtçuğa dönüşüyor. Şükran'ın yüzüne konunca gözkapaklarına saldırıyorlar, gözlerini yemeye başlıyorlar, bitirinceye kadar durmuyorlar, sonra yanaklarını, burnunu, dudaklarını kemiriyorlar. Birkaç saniye içinde Şükran'ın iyicil, sevecen yüzü kurukafa haline geliyor, göz boşlukları kapkara artık ve dişleri çıkmış, ısırgan, uzamış, sararmış dişler haline gelmiş.*

Madenci gibi o da hayal kurma yeteneğini çoktan kaybetti" (D.A., 249).

Mürşit'in Şükran'la ilgili rüya ve sanrısı onu kaybetme korkusunun metaforik ifadesidir. Ancak bu kaybediş rüyada duvarın yıkılmasında olduğu gibi Mürşit'in dünyasını sonunda başına yıkacak bir kaybediştir. Bu yüzden küçükken karıştığı linç olayını, olayda kendisine düşen rolü anlattığında Sembolik'te tutunacağı yegâne dal konumundaki karısından da olacağını hisseder. Mürşit'in durumu, psikoza yakın hastalıklı bir durumdur. Gerçeklik duygusunu henüz kaybetmemiş olsa da 'bastırılanın geri dönüşü' yüzünden psikopatolojik bir krizin eşiğine gelmiştir. Kimseye anlatamadığı bu sır içinde büyüdükçe gerçeklik algısını yıkacak rüyaların sayısı da artar ki nihayet romanın sonunda her şeyi Madenci'ye anlatarak aslında kendi ruhsal krizini de çözüme kavuşturmuş olur. Ancak Mürşit'in iç dünyasındaki en büyük

rahatlama, otelin tüm yetkilerini bu işe çok hevesli olan oğlu Özgür'e vermesiyle yaşanır. Hiç ilgilenmek istemediği otelin sorumluluğundan gecikmeli olarak kurtulmak, Mürşit için baba imgesinden de kısmen kurtulmak demektir. Yine de evi geçindiren tek kapının otel olması ve buna ek olarak Mürşit'in çocukluk travması –bu travmatik anı da dolaylı olarak babayla ilintilidir- baba imgesinden tamamen azat olmanın önündeki engellerdir.

Bir Günlük Yerim Kaldı İster misiniz? romanındaki Bilal karakteri anne imgesine hapsolmuş, bu yüzden tüm hayatını boşlukta geçirmiş bir karakterdir. Annesini hiç görmemiş olan Bilal'in annesine sık sık mektup yazması, onda bir türlü aşamadığı anne imgesinin derin boşluğunu gösterir:

"*[…] Evet, şimdi bomba gibi bir haberim var sana! Yarın akşam, yani salı akşamı televizyondayım, Musa denen yavşağın programında. Hani o 'Haydi yüzüyoruz!' deyip duran herif. Hasan ayarladı bunu. Şımardığımı filan sanma, ben yine de senin eski Bilal'inim. Hiçbir şey senin, tavşan surat, kepçe kulak piçini yolundan saptıramaz.*

Bunları daha önce neden mi yazmadım? Bekledim anne. Yolumun başına gelene kadar. Benimle övüneceğin günü bekledim. Çık ortaya artık n'olur! Çık da acımı dindir, görün bana" (B.G.Y.K.İ., s.31).

Adını, adresini bilmediği annesine her hafta uydurduğu bir isim ve adresle mektup gönderen Bilal için, anne imgesi takılıp kaldığı yegâne imgedir. Hayatta kimsesi olmayan Bilal için elinde kalan tek imge de budur. Öyle ki, motosikletiyle bazı akşamlar hızla meydana gidip içindeki boşluğun burada tamamlanmayacağını anlayınca evine döner, "*kendisini oradaki tek koltuğa bıraktığında, ana rahmine dönüşün koruyucu rehavetini"* (B.G.Y.K.İ., s.30) bir süre daha yaşar. Kendisi diye bir şeyin olmadığını fark ettiğinde komikliğe sığınan Bilal, toplum içinde kendini ancak bu yolla kabul ettirebilir. Ancak komiklik maskesinden sıyrıldığı zamanlarda o, kimsenin fark etmediği biridir. Kendiliğini yapılandırırken *muhteşem kendiliği*ni yansıtacağı bir anneden yoksun olduğu için Bilal, egosunu yansıtacak idealize aynadan mahrumdur. İçselleştireceği bir *büyük Öteki'*den, 'anne'den mahrum olan Bilal'in içindeki büyük boşluk, geçici arzu nesneleriyle dolmayacağından onda büyük bir sığlığa neden olur. Sürekli arayış içinde olsa da hiçbir şeyle aradığı huzuru bulamayan Bilal'in sevimli tavırları, içinin boşluğunu örtecek bir paravandır:

"*Sevimli tavırlarının yaşam kaynağı olduğu sanısına kapılanlar, ellerinden kayıp duran bu gizem kokulu balığın yanılsamadan başka bir şey olmadığını fark edene dek çevresinde dolanırlardı. Etrafında kimse yokken abus, sönük ve cılızdı*" (B.G.Y.K.İ., s.44).

*İdeal ego*dan yoksun Bilal, ayna karşısında da kimlik bunalımı yaşar. Sevgi nesnelerinden hemen hiç yansılanmadığı için kendiliğini yeterince yapılandıramamış olan Bilal'in ayna evresi de muhtemelen sevgisiz ve sorunlar içinde geçmiştir. Bu yüzden ayna karşısında kendi imgelemiyle karşılaştığında yaşadığı sığlık, kendi görüntüsüne yabancılaşması, kendisinin başkalarında gerçek bir yansımasını bulamayışının sonucudur. Kendi imgesine yabancılaşma Bilal'de trajik boyuttadır:

"*Biliyordu, ruhunun bir parçası aynanın arkasına saklanmış ona oyun oynuyordu, bundan emindi. Gözlerini açıp tekrar aynanın önüne gitti, bakışlarını aynanın içine, derinine dikti, baktı, baktı, baktı, tüm varlığının oraya doğru çekildiğini hissedene dek. […] Bilal önce hafif bir hoşluk yaşadı, kendisi vardı, ama bedeni yoktu sanki. […] Oturduğu yerin zemininden sürekli dışkı geliyordu, üzerine bulaşmadan. Yadırgamaz gözlerle bu olayı seyretti bir süre. Bildik bir dışkıydı bu, kendi dışkısı, ama kendisinden çıkmıyor gibi. […] Daha önce tatmadığı türde, yaşam çemberinden kurtuluyorcasına bir özgürlüktü bu"* (B.G.Y.K.İ., s.45).

Ayna, dışkı ve özgürleşmek arasında kurulan ilişki, Bilal'in şeytanla yaptığını bilmediği anlaşmaya gönderme de taşır. Freud'un şeytanın para ve dışkının temsilcisi olduğu yolundaki düşüncelerini akla getiren bu satırlar[692], romanın sonunda şeytanın ona verdiği yüzle kısa süreli mutluluğu tadacak olan Bilal'in yaşayacağı sevince yönelik bir ipucudur. Anne imgesinden yoksun olduğu için ideal egodan da yoksun kalan Bilal'in yaşadığı mahrumiyet, onun çevresi tarafından muhtemelen kimsesizliği yüzüne vurulduğu için daima eksik ve olumsuz şekilde yansılanmasına neden olmuştur. Bu yüzden aynaya baktığında kendisi diyebileceği bir yüz göremeyen Bilal'in hep erişmek istediği yüz aslında onun hep yaşamak istediği mükemmel

[692] "*Gerçeklikte ne zaman arkaik düşünme biçimleri egemen olsa ya da ısrar etse —eskil uygarlıklarda, mitlerde, masallarda ve boş inançlarda, bilinçdışı düşüncede, düşlerde ve nevrozlarda— para pislikle en sıkı ilişki içine sokulur. Şeytanın metreslerine verdiği altının o gittikten sonra dışkıya döndüğünü biliyoruz ve şeytan da bastırılmış içgüdüsel yaşamın kişiselleştirilmesinden başka bir şey değildir*". (Bk. S. Freud, *Cinsellik Üzerine*, s.201.)

kendiliğidir. Bu isteğine herkesin onaylayabilceği kusursuz yüzü veren şeytan sayesinde ulaşır, böylece benlik algısında kısa süreli de olsa mükemmelliği hissedebilir. Kendisini sevgi nesnesi annesinden hiç yansılayamamış olan Bilal, şeytanın verdiği bu yüzle, kendi çirkin görünüşünden kurtulur. Ancak hepsinden daha fazla olarak bu geçici yüzle yaşanan tatmin, Bilal'in kendi kimliğine olan yabancılığının, görüntüsünün ardındaki boşluğun bir ispatı ve gösterenidir. Bilal'in, kendi boşluğunu gizlemek için bir sığınak olarak kullandığı güldürü maskesi de onun için aynı zamanda *persona*dır. Toplumla uzlaşmasını sağlayan bir çeşit rol olan *persona*sı sayesinde, herkesin ilgi ve sevgisine erişerek, *öteki*nin arzusu olmayı, geçici süre için de olsa başarır. Kendi boşluğunu gizlemek için bu yüzden daima güldürü maskesine sığınmak zorunda olan Bilal'in yaşadığı durum, romanın sonundaki maskeli baloda değişik bir hâl alır:

"*Adam başını salladı.*

— Maskelere dikkatle kulak verirseniz anlattıklarını duyabilirsiniz.

Bilal çocuksu bir yüzle sordu.

— Maskelerin de ruhu mu var?

— Hayır! Onlar gizledikleri ruhları dile getirmeye çalışırlar yalnızca.

— Anlayamıyorum. Ruhlar neden gizlenirler ki? Maskelere neden gerek duyarlar?

— Çıplaklığa katlanamadıklarından" (B.G.Y.K.İ., s.102-103).

Parçalanmış kendiliğine dayanamadığı için *öteki*nde aynalanabileceği güldürü yeteneğini kendine *persona* olarak seçen, bu şekilde alay edilmekten kurtulan Bilal, yine de bir maskesi olduğunun farkındadır; bu maskenin arkasında hiçbir şeyin olmadığını zaman zaman deneyimler. Ancak romanın sonunda şeytanın kendi yakışıklı yüzünü –taktığı maskedeki yüz- Bilal'in yüzüyle değişmesi, onda içinde duyumsadığı boşluğun giderilmesini sağlar. Yine de bu değişim kalıcı değildir. Sabah olup aynaya baktığında yine eski yüzüyle karşılaşır:

"*'Ya benim dünyam ben ve kim?' diye sordu kendine. Artık annesine yazmayacağını biliyordu. Dolmuyordu, hiçbir şey dolduramıyordu boşluğu. Aynadan uzaktayken yere dökülmüş su gibiydi, aynanın karşısında kaba konulmuş su. Yüzünden, bedeninden oluşan bir kap. Kurtulunması gereken bir kap, suyun özgürlüğünü engelleyen*" (B.G.Y.K.İ., s.117).

Lacan'a göre insan, Gerçek'teki anne-çocuğun mükemmel birlikteliğini bir ömür boyu özlemle anar. Çünkü bu mükemmel ilişki sonraki dönemlerde, özellikle Sembolik'in anne-baba-çocuktan oluşan üçlü toplumsal ilişkisinde bir daha ele geçmez. Bu yüzden özne geçici arzu nesneleriyle kendisinde oluşan bu boşluğu tatmin etmeye çalışır. Ancak elde edilen her *arzu nesnesi*, başka bir nesneye duyulan açlığı arttırır, bir anlamda arzunun tatmin edilmesi, anneyle kusursuz birliktelik bir daha sağlanamayacağı için imkânsızdır. Bilal'in annesiyle hiç birlikte olmamış olması ise onu doğrudan anneyle arkaik birlikteliğini hatırlamaya itecektir. Bu yüzden rüyasında gördüğü durgun deniz onda ana rahmi çağrışımı yapar: "*Bu sınırsız ana rahmi sıvısında sonsuza kadar kalabilmek istedi Bilal, ıslaklığın kucağında*" (B.G.Y.K.İ., s.89). Kendisini de suya, yere dökülmüş suya benzetmesi, bu anlamda ana rahmiyle bilinçdışında özdeşleştiğini göstermektedir. Onun ana rahmiyle, bu kutsal suyla birleşme isteği artık hiçbir *persona*yla örtülemeyecek derecede kendi sahte maskesini aşarak ortaya çıkar. Beden kabından nasıl kurtulduğunun söylenmediği Bilal, sonunda kendini özgürleştirmeyi başarıp Hektor'un bineceğini sandığı ölüm otobüsündeki yerini alır.

3.2.1. Roman Karakterlerinde Ayna Evresi

Ayna evresi Lacancı kuramda bebeğin altı-on sekiz aylık dönemini kapsayan, onun davranışlarını ve kişiliğini biçimlendirmeye yarayan çok önemli bir gelişimsel evredir. Bu evrede bebeğin davranışlarının yeteri kadar aynalanmaması ya da gereğinden çok aynalanması kişiliğinde düzeltilmesi mümkün olmayan izler bırakır. Anne çocuk için ayna evresinde kendilik nesnesi/ego ideali olarak iş görürken baba idealleştirilmiş kendilik nesnesi/ideal ego olarak kişiliği yapılandırır.

Aynalama eksikliği içindeki karakterlerden biri Suat Derviş'in *Kara Kitap*'ındaki Hasan'dır. Romanın en dikkat çeken kişisi olan Hasan, "*yalnız bir kere bakıldıktan sonra göz çevrilecek bir çirkinlik, kırmızı saçları, yeşil kirpiksiz gözleri […] kısacık boyuyla bir cüce, bir kambur*" dur (K.K., s.101). Kendilik algısında ciddi zedelenmeler olan Hasan dış görünüşündeki çirkinlikten dolayı kimse tarafından sevilmediğini düşünür:

"*[…] Başta babam olmak üzere hepiniz benden iğrenir, bana acırsınız. Beni annem bile sevmedi. Beni gördükçe sanki bir kabahat işlemiş gibi utancından gözlerinin içine kadar kızarırdı. Beni kucağına aldığı zaman vücudunun ürperdiğini duyardım. Seneler geçti; o öldü, ben büyüdüm. Bu şey hiç değişmedi. Ben hâlâ, bana atfolunan her nazarda, benimle temas eden her şeyde, annemin beni dizlerine aldığı zaman vücudunu sarsan raşeyi hissederim. Bana çevrilen her nazar, merak, korku, istihzayla doludur. Ben hiçbir gözde şefkat görmedim, hiçbir gözde… ne annemin, ne babamın, ne ağabeyimin gözünde!*" (Kara Kitap, s.107).

Lacan'ın belirttiği benlik oluşumunda çok önemli bir yeri olan ayna evresi yaşamın ilk yıllarında hem mecazi hem de gerçek anlamında aynaya ve aynalama vazifesini üstlenen öncelikle aile olmak üzere, sevgi ve ilgi kaynaklarına ihtiyaç duyar. Hasan'ın doğuştan getirdiği, ailenin diğer fertlerinde görülmeyen bir takım sakatlıklar onun kendilik yapılanmasında ciddi hasarlara yol açmıştır. 'Annem bile' diyerek belirttiği, bebeğin oidipal sürece girene kadar kendisini ondan ayıramadığı yegâne varlıktan onay görmemesi Hasan'ın fiziksel özelliklerine paralel sakat bir kişilik örüntüsü edinmesine yol açar. Ayna evresine benzer şekilde Klein'in paranoid-şizoid konumunda da birey iyi-kötü olarak öncelikle besin kaynağı olan memeyi ve anneyi

bölümlemeye gider. Anneden yeteri kadar ilgi görmemesi ya da ihtiyaçlarının zamanında karşılanmaması gibi durumların çocukta içsel bir nefrete yol açması bu bölümlenmenin esas sebebidir. Hasan, tüm ihtiyaçlar içinde en önemlisi olan sevgi ve aidiyet ihtiyacının karşılanmamasıyla hayatının bu evresinde takılı kalmış, yaşamını iyi-kötü eksenli bir bölümlemeyle sürdürmeye mahkûm olmuştur. *Öteki*'nin, özne oluşumunun temellerinin atıldığı ayna evresindeki etkin rolü, Hasan'ın durumunda büyük bir aynalanma eksikiğine neden olmuştur. Bu yüzden Hasan tüm hayatı boyunca *Öteki*'nin düşman olarak algılandığı bir ruhsal durum içinde bulunur. Kohut psikolojisinde de *kendiliğin* oluşumu için annenin çocuğa tuttuğu ayna çok önemlidir. Muhteşem *kendilik* algısının oluşmasını belirleyen anne tutumu, Hasan'ın kendiliğinde azami zedelenmeye yol açmış, onun anneyle ve *öteki* konumundaki diğer herkesle eşduyum ilişkisini bozmuştur. Kleinci ve Lacancı psikanalizin de birleştiği bu noktaya göre Hasan, güzel-çirkin/sevilen-nefret edilen gibi iki uç duygusal konum arasında gelgitler yaşayan biri olmuştur. Sevgisi daima nefrete dönüşmeye hazır bu karakter, güzel olan her şeyden kendi çirkinliğinin intikamını almaya ve onun güzelliğini yok etmeye meyilli tavırlar sergiler. Bu yüzden Şadan'ın hasta olması onu üzmez, aksine mutlu eder. Onun yuva kurup mutlu olmasındansa ölmesini tercih eder (K.K., s.111). Hasan'ın Şadan'a olan aşkını itiraf ettiği cümleler ondaki aynalama eksikliğinin, *öteki*nin onayına olan ihtiyacının açığa çıktığı kısımlardır:

"— Seni bedbaht eden nedir Hasan? Başını kaldırıyor, gözlerimin içine bakarak:

— Sensin, diyor, bırak artık söyleyeyim. Senden bir şey istemiyorum. Şadan, ben çirkinim, ben sakatım. Bana acı. Beni sev yahut benden nefret et, yalnız bana karşı lakayt kalma. Beni öldüren kardeş şefkatiyle bana ağabey deme. Seni kıskanıyorum Şadan. Seni her şeyden… kıskanıyorum" (Kara Kitap, s.119).

Hasan, *öteki*nden iyi ya da kötü bir şekilde onay almayı tepkisizliğe tercih etmekle, özne olarak en fazla eksikliğini duyduğu ihtiyacın altını çizmiş olur. Hasan iyi ya da kötü bir şekilde aynalanmak istemekte, 'ağabey' nitelendirmesinin ardında saklanan 'askıda kalma'/aynalanmama durumuna tahammül edememektedir. Onun güzel olan herkese karşı ama özellikle Şadan'a yönelik yoğun kıskançlığının temelinde de *kendilik* zedelenmesinin etkisi vardır. Kendiliğinin daha fazla yaralanmaması için

nefret ve düşmanlıkla kendini koruma altına alan Hasan, bu sayede etrafındaki bütün *öteki*lere bir duvar örmüştür. Kıskançlık ve sağlıksız sevgi itirafları ise bu savunma duvarının zaman zaman geçersiz kaldığı ender durumlardan olsalar da hiçbiri Hasan'da uzun süreli duygu değişiklikleri oluşturmaz. Yine de kendiliğindeki bu parçalanma Hasan'ı kendisiyle baş edemediği bir noktaya getirerek intihar etmesinin sebebi olur.

Kedi ve Ölüm, yakalandığı bir hastalık yüzünden üç aylık ömrü kalan resim öğretmeni Zahit'in, hastalığı öğrenmesinden ölümüne kadar giden süreci anlatır. Hastalığın kuvvetli etkisinin hissedilmediği ilk bölümler Zahit'in kişiliğinin de anahtarı olabilecek bilgiler içerir. Yoksul bir ailenin çocuğu olmasına rağmen, öğretmenlerinin destekleriyle Brüksel'e gidebilmesi onun kişiliğinin arka planını oluşturan bir malzemedir. Zahit, fakir bir aileden geldiği için onun gözünde kendisinden başka herkes değerli/sevilebilir konumdadır; üstelik fakirliğine ek olarak Zahit çirkindir. Bu yüzden Brüksel'de karşılaştığı güzel kızlar, yakışıklı erkekler, sanat çevresi onda kişiliğinin kırılma noktalarını oluşturur. Hayat karşısında güçsüz olduğunu düşünmesi, toplumsal yaşamın en alt kademelerinden çıkıp bambaşka ve daha müreffeh bir yaşamın içine kısa süreli de olsa girebilmesi, onun bu yaşamda kabul görmesini sağlayabilecek bir *ayna*ya ihtiyaç duymasına neden olur. Başlangıcı Brüksel'deki öğrenciliğine denk gelen güzel ve genç kız takıntısı da *aynalanma* ihtiyacının sonucudur. Çirkinliği ve fakirliğinin temellendirdiği parçalı *kendilik* algısını düzeltecek güzel kız arayışı, anılarda doğrudan aşkla bağlantılı olmadan ifade edilir. Brüksel'de böyle bir kız bulduğunu da sanır ki bu kıza –Matmazel Laurens-Akademideki herkes hayrandır. Ancak daha fazla yakınlık kurmayı umduğu bu kızdan hiç beklemediği bir cevap alır:

"*Bakışlarınızla beni sıkıyorsunuz. Sizde tuhaf, ağır, doğulu bir hava var. Soyut resimden söz ederken bile benim kadınlığımı düşünüyor, birtakım hesaplar yapıyor gibisiniz. Teşekkür ederim ama sizinle gelemeyeceğim*" (K.Ö., s.22).

Öteki'nin arzusunu arzulayarak kendiliğini yapılandırmaya çalışan Zahit için, herkesin hayran olduğu bu kızdan olumsuz cevap alması büyük bir meseledir. Bu aşılmaz meseleyi aşmanın yolunu, yüzünü bir bıçakla boydan boya yarmakta bulur. Yaptığı eylemin sıra dışılığını bilinci şu sözlerle haklı duruma getirmeye çalışır: "*Bir*

zamanlar, Van Gogh'a benzemek için, onun gibi bir delilik yapmak, kulağını ya da yanağını doğramak yeter sanmıştı" (Kedi ve Ölüm, s.27).

Yüzünü yaralamasının, Matmazel Laurens ile yaşadığı tartışmadan az zaman sonra olması, yapılan eylemin gerçekten Van Gogh'a benzeme isteğinin eseri olup olmadığı konusunda şüphelere yol açar. Zahit, kendisinin Matmazel Laurens'ten *aynalanmayı* arzu etmiş, ancak aldığı cevap zaten zedelenmiş olan benlik algısına zarar vermiştir. Bu zararı telafi için yöneldiği ikinci adres Van Gogh'tur. Kendisi gibi ressam olan bu ünlü isme öykünmek, aynı sanatla uğraştıkları için Zahit'i bu isteğe yöneltir. Van Gogh'un yaptığı eylemleri kendisinde uygulaması yüzey anlamda; onun gibi olmak, onun sahip olduğu üne, sevgi ve ilgiye sahip olmak manalarını taşır. Benliğini zedeleyen çirkinlik algısını, yüce bir isme benzemek sayesinde gölgeleyerek kendisini onunla yansıtmalı biçimde özdeşleştirir. Ancak hadisenin derin anlamında Zahit'in bu benzerliği hayatı boyunca sürdürmediği, ressamlığı Van Gogh gibi her koşulda yapmaya çalışmadığı görülür. Bu yüzden Zahit'in yüzünü yaralamak istemesinde, aldığı ret cevabı yüzünden parçalanan kendilik algısının bir yansımasını bulmak mümkündür. Lacan'ın *parçalanmış beden* (*corps morcelé*) dediği bir fantezinin ürünü olan bu eylem, herkesin sevdiği bir kızı kendine ayna olarak seçen Zahit'in, bu isteğinin geri çevrilmesi üzerine yaşadığı kendi kendisine yabancılaşma ve benlik algısındaki dağılma ve parçalanmanın ürünüdür. Yaşadığı içsel krizin dışa yansımasından meydana gelecek yeni bir parçalanmadan çekindiği için, eylemi Van Gogh perdesiyle örtme yoluna gider.

Zahit'in bu olaydan sonra yakınlaştığı kızlar da başkalarının dikkatini çeken, *öteki*lerin beğendiği isimlerdir. Türkiye'ye döndükten sonra hemen evlenen Zahit'in evlenirken dikkat ettiği tek şey eşinin güzel olmasıdır. Romanın başında bir rıhtımda gemilerden inen insanları seyrederken bulduğumuz Zahit'in –yaşı altmış olmasına rağmen- genç ve güzel kızları ilgiyle izlediği görülür:

"*[H]ele o değişik giyimli genç kızların canlı pembe yüzlerini, yanmış çıplak kollarını, açıklı koyulu, sarışın, kumral, kestane saçlarını, mavi, lacivert, yeşil, ela gözlerini, kıpkırmızı dudaklarını, bembeyaz dişlerini; bütün bu kargaşa içinde, birbirinden habersiz ama bir araya gelince ortaya çıkan; o acayip olduğu kadar güzel, şaşırtıcı renk armonisini, şiş gözlerinin bütün gücüyle görmek, içine sindirmek için*

dikkat kesilmiş, -adımlarının farkında olmadan- parlak renklerin sarhoşluğu içinde gelişigüzel yürüyordu" (Kedi ve Ölüm, s.18).

Fantezilerinde ve bilincinin kontrolünü kısmen yitirdiği zamanlarda bile genç, güzel kadına olan ilgisi ve gereksinmesi bitmemiş olan Zahit, Türkiye'ye döndüğünde bulduğu sosyal ve ekonomik ortamda resimle geçinmeye cesaret edemeyerek öğretmenliğe yönelir. Büyük bir eser oluşturmak istese de bu istek onun için, genç kızların dikkatini çekebilmek için bir araçtan ibarettir. Ailesinden fakir oldukları dışında bahsedilmeyen Zahit'in genç ve güzel kızlar tarafından tanınma ihtiyacı içinde olması da onun için bir anlamda ayna evresindeki bebeğin efendi-köle diyalektiğini akla getirir. Sembolik'teki eksiklik-arzu diyalektiği de örtük biçimde burada söz konusudur ancak, Zahit en temel olarak daha önce bilmediği bu topluluk içinde kabul edilme ihtiyacı içindedir. Brüksel'de Matmazel Laurens'le yaşanan onaylanmama/tanınmama durumu bu sebeple onun ve diğer herkesin kabul edebileceği sanatsal bir kılıfa büründürülmek istenir. Zahit'in bundan sonra genç kızlar tarafından tanınma ve onaylanma arzusu temel eksiklik hâlinde, onun tüm ikili ilişkilerinde, fantezilerinde yerini alır.

Tehlikeli Oyunlar da *Tutunamayanlar*'da olduğu gibi varoluş sancısı yaşayan, çevresiyle uyum sorunu olduğu için tüm dikkatini kendi benliğine yöneltmiş bir karakter etrafında şekillenmiştir. Gerçek'e gidişin romanı olan *Tehlikeli Oyunlar,* kurgu içinde yer alan her unsuruyla sembolik değerlere sahip bir metindir. Romandaki kişi adlarından sıklıkla tekrarlanan oyunlara, rüyalara kadar romandaki her şey anlatılanın kurmaca olduğunu okura hatırlatır. Bu sebeple anlatı gerçekliğin sağlamlığından mahrum olarak kaygan bir zemine oturtulmuştur.

Roman 'benolma' yolculuğuna çıkmış Hikmet Benol'un hikâyesidir. Kendiliğini yapılandırmaya çalışan Hikmet romanda sık sık hikâyeler anlatır, oyunlar kurgular, kendisini ve dinleyenleri başka bir zaman ve mekâna sürükleyerek metni rüyalaştırır. Gerçeği rüyalaştıran Hikmet'in rüyaları kurmacalaşmıştır:

"*(Yandaki odadan Asuman ile Naciye Hanımın sesleri duyulur.)*

HİKMET: Neden alçak sesle konuşuyorlar? (Düşünür.) Yatakta, bütün sesler insana boğuk gelir. Hayır, alçak sesle konuşmuyorlar; sesleri uzaktan geldiği için öyle sanıyorum. Allah kahretsin! […]Naciye Teyze! Ölmüş dayımın sağ kalmış karısı!

(Sesini alçaltır.) Öyle deme; onun ekmeğini yiyorsun. Anladık! Bilmem ki başka türlü nasıl bela olsam başınıza? Beni yiyip bitiren şu pireler gibi gerçekten kanınızı emsem. (Kaşınır.)

NACİYE HANIM: Artık dayanamıyorum.

HİKMET: Ölürsün inşallah! Kimsenin acımadığı bir ölü olursun. (Yorganı hırsla iki yanına sarar.)" (Tehlikeli Oyunlar, s.13-14).

Rüyanın herhangi bir tiyatro metni gibi düzenlendiği bu form, onu yapısöküme uğratan, aslından uzaklaştıran bir nitelik taşır. Rüyayı yabancılaştıran ve kurguya dönüştüren uygulama, Hikmet'in oyunlardan kurulu dünyasına giriş niteliği taşır. Hikmet'in diğer rüyalarında da burada olana benzer yabancılaştırıcı etki görülür:

"*Benim gibi korkakları, rüyalarında bile rahat bırakmıyorlar albayım. Bizim üniversitede bir hoca vardı; adı 'sosyal'le başlayan bir derse geliyordu. Rüyama girdi albayım. Fare olmuş ama, başı gene kendi başı. Masanın, yatağın altından, 'Bütün hesaplarını biliyorum,' diye sırıtıyor, benimle eğleniyordu. Çok hızlı hareket ediyordu. O yaşta bir farenin bu baş döndürücü koşuşmasını kıskanıyordum. […] Üniformalı bir adam yaklaştı. Oradan uzaklaşmak gerektiğini düşündüm; fakat bir otel kapıcısıydı bu adam*" (Tehlikeli Oyunlar, s.260-261).

Hikmet rüyayı anlatmayı yarıda bırakmıştır. Albayın bu yoldaki sorusuna; "*Belki de, hiç bir şeyin sonuna katlanamadığım gibi, bu rüyanın sonuna da katlanamadım ve seyretmedim sonunu*" (T.O., s.261) diyerek rüyayı da kurmacalaştırıp ötekileştirir. Rüyada hocaya uygulanan yabancılaştırıcı etkiyi rüyanın devamını anlattığında kendisine yönelik olarak kullanır:

"*Bana doğru geliyorlardı. […] Ben de onlara doğru yürüdüm ve yarı yolda beni dövmek istediklerini anladım. Kim bilir gene ne olmadık bir olay çıkarmıştım? Bu münasebetsiz böceğe haddini bildirmeğe geliyorlardı. O zaman anladım nasıl bir yaratık olduğumu, bütün çirkinliğimle gördüm kendimi; bana bakarken yüzlerini buruşturmalarından anladım bunları. Ve kendi çirkinliğime yüzümü buruşturarak uyandım*" (Tehlikeli Oyunlar, s.262).

Hikmet'in böcek olduğunu duyumsaması –böcek olduğunu ancak kendisine yöneltilen kötü bakışlar aracılığıyla anlar- Kafka'nın *Dönüşüm*'üne doğrudan yapılan

bir göndermedir. Oğuz Atay için yeni olmayan bu tarz açık ilişkilendirme –*Tutunamayanlar*'da Selim ve Turgut vasıtasıyla da benzer göndermeler yapılmıştı- *Dönüşüm*'ün Gregor Samsa'sıyla *Tehlikeli Oyunlar*'ın Hikmet Benol'unun belli açılardan benzer olduğunu okura anıştırır. Samsa, kendisinden kendi varlığına aykırı olarak sürekli bir şeyler bekleyen çevresi ve burjuva düzenindeki sıkışmışlığının, ufalanmış benliğinin yansımasını böceğe dönüşerek göstermiş fantastik bir kahramandır. Hikmet de 'benol'mak için taşındığı gecekonduda/gecekondularla çevrili ahşap evde –bu hususta romanda kesinlik yoktur- kendisini bulmaya çalışır. Ancak onun da varlığı başkalarının elindedir, bu yüzden hayatı oyun olarak algılar. Rüyalarını bile oyun olarak görür. Derinliği olmadığı –benliğini yapılandıramadığı- için Hikmet de bir oyun karakteridir yalnızca. Hikmet'in böceklerle ilişkisi roman boyunca başka rüyalarına da yansır. Başta kendisinin böcek olduğunu fark ederken sonra böceğe de yabancılaşır, herkesin iğrendiği böceğe kendisi de iğrenerek bakar:

"*Herkes kapıya baktı: Uzun bir hayvan sürünerek içeri girdi. Hortum gibi bir şeydi. Parmaklıklara birikenler onu tekmelediler; hayvan ters döndü: Karnının içinden kısa bacaklar çıkıyordu. Bütün iğrençliğiyle yerde kıvranıyordu. Herkes birden ayağını kaldırdı. Hikmet de kaldırdı. Hep birlikte hayvanın üzerine bastılar. […] Hikmet ne iğrençlik diye düşündü. Bunu görmek istemiyorum. Hangi Hikmet istemiyor? diye soruldu*" (Tehlikeli Oyunlar, s.312).

Samsa'nın öyküde bilincinin yerinde olması, zaman içinde böcek olduğunu fark etmesi ve nihayet bilinçten sıyrılarak benliğinin böcek formu içinde tamamen yok olması, rüyadaki böceğin diğer herkesten –Hikmet'in kendinden bile- ötekileştirilmesiyle yakından ilişkilidir. Birden fazla alt anlatıdan oluşan, bu yönüyle de kurmaca üstü bir kurmaca –üstkurmaca- olan romanda Hikmet kurguladığı öykülerde de hayvana dönüşür:

"*Bir panayırda, eski ve soluk bir çadırın içinde gösterilen, büyüklüğünden başka bir meziyeti olmayan garip bir deniz canavarıyım. Uzak ve soğuk denizlerde, her nasılsa yakalanarak bu fakir çadırın kötü havuzuna yerleştirilmişim. Panayıra gelenler, bütün hayvanlardan belli marifetler bekliyorlar. Benim bütün marifetim balık yemek. Pos bıyıklarımın arasına fırlatılan balıkları çiğ olarak yutmasını*

becerebiliyorum ancak. Bu nedenle çadıra giriş de ucuz aslında; kimsenin bütçesini sarsmayacak küçük bir ücret mukabilinde gösteriliyorum" (T.O., s.304).

Hikmet-hayvan özdeşliği Kafkaesk etkilerin yanında onun henüz yapılandıramadığı benliğinin bulunduğu konuma işaret eder. Bir oyun karakteri olan Hikmet 'benol'ma yolunda henüz başlardadır. Sonraki kısımlarda bu özdeşliğin yerini farklı bir *kendilik* algılaması alır: "'*Bütün güçlük, bir tane Hikmet olmasından doğdu. Dün gece rüyamda bu Hikmetler kalabalığını ilk defa açıkça gördüm. Sonra, bir ansiklopedi yazmayı düşündüm.' Albay, 'Ansiklopedi mi?' dedi, 'Ne Ansiklopedisi.' 'Bayağı ansiklopedi işte, Hikmet Ansiklopedisi.'*" (T.O., s.334).

Hikmet vücudunun tek bir varlığın ürünü olmadığını da iddia eder. Ona göre kafası "*cam kırıklarıyla dolu*" (T.O., s.335) olduğu için "*beyni[nin] her hareketinde düşünceleri acı[r]*" (T.O., s.335). Beyni bir bilim adamına aittir, bacakları 'dünya yüz metre şampiyonundan' alınırken lifler kopar, sol dizi dünya futbol karması soliçinden alınır ama "*bu sporcunun menüsküs olduğu zamana*" (T.O., s.336) rastlar; kolları zenci bir boksörden çalınmıştır ama o da dört yıl önce sporu bırakmış, morfine alışmıştır. Elleri yeni gömülmüş bir ölüye aittir, iç organlarının da –kalbi dışında- mezbahadan alındığı söylentileri dolaşır. Hikmet kendi varlığına yönelik bu farklı algılamayı da yorumlar: *"[B]u kadar çok parça içinde artık 'Ben' diye bir şey söz konusu olabilir mi? Peki o halde ben kimim? Hangi parçamın esiriyim*" (Tehlikeli Oyunlar, s.336).

Hikmet'in yukarıdaki sözleri onun benlik yapılanması için çok şey ifade eder. Tüm vücudunu parçalar hâlinde duyumsayan Hikmet'in durumu, ayna evresinden önce kendisini ve çevresini parçalı algılayan çocuğun durumuyla eşdeğerdir. Bu iki olgu arası benzerlik Hikmet'in, Lacan'ın *parçalanmış beden* (*corps morcéle*) dediği fantezide olduğu şekliyle kendi bedenini tanımlamaya çalıştığını gösterir. *Parçalanmış beden* algısı parçalı *kendiliğin* de bir sonucudur ki böylelikle Hikmet henüz *kendilik* yapılanmasında İmgesel'den öteye gidemediğine ya da *kendilik* parçalanması sonucu bu döneme gerilediğine gönderme yapar. Çünkü çocuk ancak 'ayna evresi' sonrasında, kendisini yansılayacak kişilerin yardımıyla parçalanmışlıktan kurtulur. Hikmet'e anlatı içinde bu yolda yardım eden iki temel kişi vardır. Bunlar romanın başından beri varlık gösteren üst komşu emekli Albay Hüsamettin Bey ile alt komşu dul kadın Nurhayat Hanım'dır. Hüsamettin Bey,

Hikmet'in hemen her sözünü akıl süzgecinden geçiren, "*saçmalama Hikmet*"[693]lerle Hikmet'in söylediği saçma sözlere itiraz eden bir adamdır. Hüsamettin Bey, Hikmet'in yaptığı ve söylediği her şeye yönelik bir kontrol mekanizmasıdır; ikili birlikte oyun yazar, oyunun aykırı taraflarına daima Hüsamettin Bey işaret eder, Hikmet işaret edilen bu tarafları çoğunlukla düzeltir. Onda Hüsamettin Bey'in şahsına yönelik güçlü bir saygı vardır. Romanda Hikmet'in davranışları ve sözlerine açık yüreklilikle 'hayır' diyebilen tek kişi Albay'dır. Oğlunun biri askerde olan, ilkokula giden küçük çocuğuyla Hikmet'in dairesinin alt katında oturan dul kadın Nurhayat Hanım ise, Hikmet'in söylediklerinden çoğunlukla bir şey çıkaramaz. Oğlu için yazılması lazım gelen mektubu Hikmet'e yazdırır, Hikmet'e veya Albay'a misafir geldiğinde evi derleyip toparlama, hizmet etme görevini sessizce üstlenir. Albay'la durmadan konuşmalarına rağmen dul kadın Nurhayat Hanım'la ilişkileri çoğunlukla susma, karşılıklı sigara içme üzerine kuruludur. Nurhayat Hanım'ın bu anlamda romandaki örtük vasfı, Hikmet'i gizil biçimde onaylamak, ona kendi kişisel yolculuğunda yardımcı olmaktır. Anlatıda pek çok şeyin sembolik ve alegorik anlamlar sakladığı – Hikmet'in soyadından başlayarak- hatırlandığında Hikmet'in hayatında ve benlik yapılanmasında önemli olan bu iki kişinin de sembolik anlamlara sahip olabileceği düşünülmelidir. Yıldız Ecevit, Albay ve dul kadın Nurhayat karakterlerinin taşıdıkları derin sembolik anlamı şöyle izah eder:

"*Hüsamettin Tambay mitik kutsal üçleme simgeselinin 'Tanrı'sıdır. Bilinçaltının kültürel boyutunda ise, Hikmet'in yüzyıllara dayanan geçmişidir, onun tarih bilincidir, Jung'un düşüncelerine yakın bir kolektif bilinçdışıdır. […] Dul kadın Nurhayat İyicel ise, kutsal üçlemenin, 'Meryem'idir. Dul oluşu, bozulmamış özverili kişiliği, isminin anlamındaki mistik renk, sacayağının üçüncü simgesinin çözümünü kolaylaştırır*"[694]

Hz. İsa göndermelerinin yapıldığı romanda bu iki karakterin kutsal üçlemeyle bağlantısı Hikmet karakterinin de doğrudan İsa'yla özdeşleşmesini gerektirir. Nitekim romandaki bir bölümün adı 'Son Yemek', yemeği düzenleyen de Hikmet'tir. Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar'*da bir tutunamayan olarak yorumladığı Selim Işık-İsa

[693] Roman boyunca Hüsamettin Albay, bu sözü Hikmet'e 28 kere kullanır.
[694] Yıldız Ecevit, *Oğuz Atay'da Aydın Olgusu*, s.40-41.

özdeşliği burada İncil'e yapılan; *"[ö]nce kelime vardı, biliyorsunuz. Bütün bu virgüller, ünlemler sonradan gelmedir*" (T.O., s.77) göndermesinin işaret ettiği gibi sözsel alanın özdeşliğidir. Romanda hiç kimse gerçek karakter gibi durmaz. Herkes sözlerden kurulu, kurmaca hayatlarının kelimelerden vücut bulmuş iki boyutlu kahramanlarıdır.

Romandaki bu isimlerin taşıdığı derin sembolik anlamın yanında Hikmet'in benlik gelişiminde bir başka şeyin daha göstereni olduğunu düşünmek mümkündür. Hikmet'in "*kendisinin de sebebini bilmediği bir hayranlığı*" (T.O., s.75) olduğu Albay, onun için 'Babanın-Adı Yasası/Babanın Hayır'ı *(nom du perè)*'nı oluşturan simgesel bir baba figürüdür. Kural koyuculuğu, Hikmet'i söylediklerini düşünmeye sevk etmesi bu ihtimali güçlendirir. Hikmet'in Sembolik'e geçişi için esas lazım olan bu baba figürü yanında dul kadın Nurhayat Hanım da simgesel anne rolünü üstlenir. Üçlünün oturdukları 'gecekondularla çevrili üç katlı ahşap ev' ise Hikmet'i İmgesel'den Sembolik'e götürecek simgesel oidipal çatışmanın vuku bulduğu alegorik bir mekândır. Çatışmanın, Hikmet'in 'ego'sunu 'özne'ye taşıyan gerekli bir kriz olduğu, yaşananların simgesel değerler taşıdığı roman sonuna doğru Albay ve Nurhayat Hanım için Hikmet'in sarfettiği sözlerden anlaşılır:

"*'Olmaz, albayım. Siz gerçek olamazsınız. Böyle bir emekli albay gerçek olamaz. Böyle bir gecekondu olamaz.'*

'Gecekondu değil,' dedi albay, zayıf bir sesle. 'Sesiniz de zayıfladı albayım. Gittikçe, Hikmet'in kafasının bir ürünü oluyorsunuz.' 'Sen gerçekten aklını kaçırıyorsun galiba Hikmet. Oğlum, kendine gel.'

'Şimdiye kadar nasıl oldu da sizin, daha önce kafamda yaşadığım olaylar gibi bir hayalden ibaret olduğunuzu düşünemedim? Oysa her şey ne kadar açıktı. Size ihtiyacım olduğu için yarattım emekli albayı. […] Dul kadın da, siz de karşı koymadınız. İnsana ancak hayallerinde karşı konulmaz, ancak rüyalarda olur böyle şeyler. Siz bir rüya kahramanısınız albayım. Beni çok ezdiler, çok horladılar albayım; onun için bir dul kadına, yani Nurhayat Hanıma ihtiyacım vardı. Ha-ha. Nerede görülmüş böyle dul bir kadın? Hem de adı Nurhayat. Oğlu askerde piyes yazıyor. Albay da tarihe meraklı; benim gibi karısından ayrılmış. İşte böyle bir Hüsamettin

Bey; yaşına, başına ve mevkiine geçmişine bakmadan beni anlıyor"" (Tehlikeli Oyunlar, s.353).

Hikmet'in Albay ve Nurhayat Hanım'ın kendi benliğindeki kurucu yönünü fark etmesi de onun gerçek anlamıyla 'özne'leştiğinin/herkes gibi olmaya başladığının göstergesidir. Romanın 'Düşüş' bölümündeki intihar sahnesi de bu bağlamda sembolik bir anlama kavuşur. Bölümün sonunda balkonda olduğu anlaşılan Hikmet, Albay'a seslense de kendisini duyuramaz:

"*Parmaklığa dayandım albayım. Belki de bu parmaklıklar zayıftır, ne dersiniz? İnsanın ağırlığına dayanmaz sonra. Bana bakmıyor. Sesimi duymuyor. Artık çok geç, geriye bakamam. Bütün hazırlıklar bozulur. Neden geriye dönemiyorum? Aşağı da bakamıyorum. Gözlerini kapa. Buraya takıldım kaldım. Beni duymuyor musunuz? Bir şey yapamaz mısınız? Düşünüyorum*" (T.O., s.463).

'Düşüyorum' olması gerekirken 'düşünüyorum' şeklinde kullanılan kelime, Hikmet'in gerçek değil, sembolik bir ölümün eşiğinde olduğuna gönderme yapar. Böylece İmgesel'in kapısından çıkıp giden Hikmet, 'düşünce'yle Sembolik'e giriş yapmış olacaktır. Bu alan bilinçdışının oluştuğu, sözle ifade edilmesi Yasa ile 'yasak'lanan duygu ve düşüncelerin bastırıldığı bir alana ev sahipliği yapar. Onun daha önce böyle bir alana sahip olmadığı Hikmet tarafından açıkça ifade edilmiştir: "*'Zaten bilinçaltımda pek bir şey kalmadı albayım, ne var ne yok hepsi tükendi.' […] Aslında dış yaşantılarım çok fakir olduğu için, herkesin büyük bir titizlikle sakladığı bilinçaltı zenginliklerimi açıkça ve utanmazca kullanarak bitirdim"*" (T.O., s.334). Düşüncenin başlattığı simgesel evren dolayısıyla Albay ve Nurhayat Hanım'la ilişkisi sonlanan Hikmet, 'herkesgibileşir.' Yalnızca kendisini görmeye ve tanımaya yönelik 'ego'su, 'özne'nin alanında yüzünü toplumsala, yasaya dönerek bu yeni biçimde eriyip yok olur. Bu yüzden kendisini tanımlarken ifade ettiği 'Hikmet'lerden biri olan bu son iki boyutlu 'imgesel Hikmet' –Hikmet de Nurhayat Hanım ve Albay gibi kelimelerle inşa edilmiş iki boyutlu gerçek dışı bir oluşumdur- ölürken, anlatının alanı dışında bir yerde 'Simgesel Hikmet'in vücut bulduğu 'düşünüyorum' göstereniyle ima edilmiş olur.

Peride Celal'in *Üç Yirmi Dört Saat*'indeki Fatma karakteri egonun özneye dönüşme sancısı içindeki kahramanlardandır. Lacan kadar Kohut'un da önemsediği bu

evrede çocukta *kendilik nesneleri* olan aile üyelerinin aşırı ya da yetersiz yüklenmesi sonucu narsistik kişilik/davranış bozukluğu baş gösterebilir veya bu yetersizlik *idealize kendilik nesnesi* arayışlarına yol açabilir.[695] *Üç Yirmi Dört Saat'*teki Fatma bir taraftan annesinin narsisistik ihtiyaçlarını gidermekle aşırı yüklenmiş, bir taraftan da narsisistik gereksinimlerini annesinde yeteri kadar karşılayamamış bir kadındır. Kendisi baskı altında büyümüş bir kadın olan Fatma'nın annesi, yine kendi narsisistik gereksinmesini karşılamak için Fatma'yı yetiştirme sürecinde otoriter anne tutumundan azami ölçüde kaçınır. Kızını hemen her tercihinde özgür bırakması, kızında kurguladığı kendi bilinçdışı yaşamının bir anlamda tekrarlanması demektir. Lacan'ın psikanalizin dört temel kavramından biri olarak işaret ettiği 'tekrar'[696] arkaik durumlara tekrar tekrar dönüp bilinçdışı bir yinelemeyle çözülemeyen sorunun çözülmesini amaçlar. Fatma'nın annesinin kızında bulduğu ikinci yaşamla elde ettiği özgürlük ise arkaik sorunun çözülmesinden çok yeni sorunların oluşmasına yol açar. Fatma'nın annesi (romanda adı geçmez) kızının tercihlerine müdahale etmeyerek ona geniş bir özgürlük alanı verdiğini düşünür ancak bu davranış, Fatma'nın aynı zamanda *aynalanma* eksikliği içine girmesine de neden olur. Fatma'nın "*tam bir özgürlük içinde çağının kadını olması için*" (Ü.Y.S., s.381) verilen sınırsız özgürlük, Fatma'ya göre annesi tarafından sevilmediği ve önemsenmediğinin göstergesidir:

"Bencil, duygusuz, dengesizin biriyim onun için ben! *Yüksekten bakardı sırasında. Söylemediği ne varsa bu bakışlarda toplanırdı.*

Kendini beğenmiş karı!

Her şeyi iyi yapan o!

Bilgili o!

Çalışkan o!

Gençliğimi, güzelliğimi kıskanıyor! Özgür, keyfimce yaşamam belki de işine gelmeyen?" (Üç Yirmi Dört Saat, s.62-63).

Fatma, kendisini annesinin gözlerinde görme ihtiyacı karşılanmadığı için bu eksikliği gidereceğini umduğu başka alanlara ve kişilere yönelir. İlk eşi Mehmet'le

---

[695] M. Merter, *Psikolojinin Üçüncü Boyutu Nefs Psikolojisi ve Rüyaların Dili*, s.164; H. Kohut, *Kendiliğin Yeniden Yapılanması*, s.213.
[696] J. Lacan, *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*, s. 29-71.

daha üniversite son sınıf öğrencisiyken okulunu bıraktıracak kadar hızlı gerçekleşen evliliğinin temelinde bu yüzden *aynalanma* gereksinimi vardır. Evliliğin çabuk gerçekleşmesi gibi çabucak sona ermesi de –bir sene olmadan- Fatma'nın temel eksikliğine işaret eder. Fatma evlilik süresinde istediği her şeyi elde edebileceği üst düzey bir yaşama kavuşmuştur. Üstelik zengin, yakışıklı ve kendisine bağlı bir eşi vardır. Tüm olumlu yanlarına rağmen Fatma'nın istemesiyle son bulan evlilik, Fatma'nın *idealize edilmiş kendilik nesnesi* arayışının Mehmet'le son bulmadığının ispatıdır. Bir daha hiçbir erkekle yakınlık kuramayacağını düşündüğü bir dönemde üniversitede asistan olan Ahmet'i tanıması da idealize kendilik arayışlarının sonucudur. Fatma'nın kısa sürede fazlasıyla yakınlaştığı Ahmet ise kapitalist düzenin temsilcilerinden biri olarak gösterilen Mehmet'in tam tersi yaşlı, çirkin, fakir ve başlarda Fatma'ya hiç de bağlı görünmeyen bir komünisttir. Fatma ise tüm olumsuz yanlarına rağmen zihnen kendisinden çok üstün bulduğu Ahmet'i bırakmak istemez.

Kohut'a göre bebek *yetersiz aynalanma* yüzünden kendi varlığını devam ettirmek için başka şeylere yönelir. Kendi erotojen bölgelerini tatmin ve haz kaynağı olarak algılaması, bebeğin kendilik algısındaki zafiyeti giderme çabasıdır.[697] İlişkinin başlarında ikili arasındaki yakınlığın temelinde cinsel birliktelik vardır. Fikrî yapısı Ahmet tarafından çoğunlukla yetersiz görülen Fatma için de cinsellik hem fiziksel hem bilinçdışı tatminin anahtarıdır. Dilber'in başında beklerken bile düşüncelerinin arasına sık sık Ahmet'le olan birliktelikleri karışır: "'*Seni doyurmak güç yavru! Sevişmek için yaratılmışsın tepeden tırnağa,' diye, alay ederdi Ahmet, kollarında yorgun düşüp uyukladığında*" (Ü.Y.S., s.62). Aralarındaki yakınlaşma Ahmet'in, içlerinde Sartre, Marx, Hegel gibi düşünürlerin kitaplarını Fatma'ya vermesiyle düşünsel alana da taşınır. Fatma için bu eserleri okumak oldukça zor ve sıkıcı olsa da *büyük Öteki* konumuna yerleştirdiği Ahmet'in arzusunu arzulaması dolayısıyla okuma faaliyeti zorunluluk hâlini alır:

"Kararlıydı, okuyacaktı. *Bir yılımı vereceğim: Üniversiteye, okumaya, bilinçlenip Ahmet'in istediği insan olmaya! Ona yaraşır bir kadın olmak?* Düşüncesi bile yüreğini oynatıyor, sevince salıyordu. *Başarabilecek miyim?*" (Ü.Y.S., s.88).

[697] M. Merter, *age.*, s.165

Fatma'nın, Ahmet'in arzuladığı kadın olma arzusu, hastanede ondan telefon beklediği sıralarda zaman zaman sorgulanır. Dilber'in odasının karşısında kalan bir hastanın kardeşi Adanalı zengin genç bu düşünce boşluklarındaki bir diğer *idealize edilmiş kendilik* adayıdır. Adı geçmeyen Adanalı'nın kendisiyle ilgilendiğini fark eden Fatma, Ahmet'in kendisini bırakıp gitmesi olasılığına karşı bir an Adanalı'yla yakınlaşmak ister. Ancak düşünsel anlamda kendisinden ve Adanalı'dan üstün bulduğu Ahmet bu bakımdan Fatma'nın *idealize edilmiş kendiliği* olmayı sürdürür. Ahmet'in üstünlüğü Fatma ile annesi arasında uzlaşma ortamı kurmayı denemesiyle de ortaya çıkar. Ancak anne kız arasında beklenen düzeyde uzlaşma sağlanamaz; ikilinin birbirlerine kısmen yakınlaşması önce annesinin kanser olduğunu düşünmesi, sonra Dilber'in ölüm haberini almasıyla gerçekleşir. Sonuç olarak Fatma'nın Mehmet, Ahmet ve hastanedeki Adanalı zengin arasında geçen duygusal arayışları, onun eksiklik-arzu diyalektiğine dayanırsa da buna esasında annesi tarafından yetersiz aynalanması sebep olmuştur. Annenin özgür bırakmak adına onay/red gibi *aynalama* yöntemlerini kullanmamış olması, Fatma'yı bu yüzden birbirleri arasında büyük zıtlıklar olan seçimlere götürmüştür. Bu sebeple Fatma'nın birbirleriyle alakasız tüm seçimlerinde anneyi kışkırtmak, onu olumlu ya da olumsuz bir *aynalamaya* sevk etmek ihtiyacı başroldedir.

Anadolulu Huvat Aktaş ve ailesinin birbirleri ve çevreyle ilişkilerine odaklanan bir roman olan *Sevgili Arsız Ölüm,* aynı zamanda narsisistik kişilik bozukluğu olan kahramanları mercek altına alır. Baba Huvat Aktaş'la başlayan narsisistik yapılanma anne Atiye'yle doruk noktasına çıkarken, ataerkil toplum yapısının gereği olarak erkek çocuklara da sirayet eder. Narsisistik anne-babaya sahip olmanın zorluğu ise en fazla evin küçük kızı Dirmit üzerinden okura aktarılır.

Baba Huvat Aktaş evliliğinden önce de köye sık sık herkesin şaşıracağı bir şey getirip onların ilgisini üzerine çekmeyi isteyen biridir. Örneğin daha romanın başında getirdiği otobüs yüzünden köylünün yaşadığı şaşkınlık ve korkudan büyük bir zevk duyar:

"*Huvat Aktaş otobüsün köylüler üzerinde yarattığı etkiden öyle çocuksu bir sevinç duydu ki, sonunda duman rengi elbisesinin, foter şapkasının fark edilmemesine içerlemeyi bir yana bıraktı*" (Sevgili Arsız Ölüm, s.7).

Şehirden getirdiği herhangi bir şey dolayısıyla köylünün ilgisini çekemediğinde ise tüm köye darılarak "*bir daha adımını atmayacağına dair*" (S.A.Ö., s.8) yeminler edip gider. Huvat Aktaş'ın köye getirdiği Atiye'nin kimseye benzemeyen görünüşü de buna benzer bir korku ve ilgiyle karşılanır. Köyde peşpeşe yaşanan olumsuz olaylardan dış görünüşünden dolayı sorumlu tutulan Atiye, bu yüzden aylarca ahıra kapatıldığında Huvat Aktaş'ın buna engel olmaması da, herkesin kendisiyle ilgilenmesinden dolayı yaşadığı sevinçle açıklanabilir.

Atiye'nin durumu da Huvat Aktaş'tan farklı değildir. Aylarca kapatıldığı ahırdan bir çocuk dünyaya getirmekle kurtulan Atiye, bir gözlemci gibi köylünün seveceği şeyleri tespit edip uygulamaya geçer:

"*Huvat'ın şehirden getirdiği kadın pek yaman çıktı. Az zamanda tandırda ekmek pişirmeyi, koyun kırkmayı, tezek yapmayı, kuzu emiştirmeyi, tavuk teleğiyle çocuk düşürmeyi öğrendi. Bir erişte döküyordu, inci gibi. Halı kerkmekte köyün gelinlerini, kızlarını yaya bıraktı. Derken ağzı da çevrildi. Aynı köylüler gibi konuşmaya başladı*" (Sevgili Arsız Ölüm, s.11).

Atiye çevresine uyum sağladıktan sonra herkesin aradığı biri hâline dönüşürken ev içinde de sözünü en fazla dinleten kişi yine o olur. İkisi de yalnız kendi narsisistik ihtiyaçlarını önceleyen karıkoca arasındaki bilinçdışı mücadele en fazla Atiye'nin rüyasında Hz. Hızır'ı gördüğünü söylemesiyle fark edilir:

"*Atiye okuyup üfleyerek Huvat'ın yanına koştu. Sesleyip uyandırdı. Hızır'ın gelip kendisini yokladığını, sırtını sıvazladığını anlattı. Bunun bir işaret olduğunu, yakında Hızır'ın gelip kendisini götüreceğini müjdeledi. Huvat onca okuyup üflemesine rağmen Hızır'ın fal bakan, niyete yatan karısının gözüne görünmesine bir anlam veremedi*" (Sevgili Arsız Ölüm, s.101-102).

Huvat ve Atiye ikilisinin kendi ilgi ve sevgi ihtiyaçlarını öncelemeleri, ailede en fazla kız çocukları Dirmit'in *kendilik yapılanmasına* zarar verir. Dirmit kendisinden önce bir kız, iki erkek çocuğa sahip anne babasının dördüncü çocuğu olmasına rağmen, oğlan olmadığı için çok dövünülen (S.A.Ö., s.14) bir kız olarak dünyaya gelir. Anne-babasından yeteri kadar yansılanmayan Dirmit'in çocukluğundan itibaren yaşamında bu sebeple çeşitli sevgi nesneleri olur. Dirmit *kendilik yapılanması*ndaki aynalanma

eksikliğini, açık mekânın Alacüvek köyü olduğu ilk bölümde çoğunlukla insan dışındaki canlılar ve nesnelerle gidermeye çalışır. Bu nesnelerden ilki ailenin şehre taşınmasına kadar bir tulumbadır. Bu kısımlar romanın doğaüstü bölümlerini oluşturmakla birlikte Dirmit'in ihtiyacı olan aynalanmayı dolaylı olarak yine kendinden sağladığının da göstergeleridir:

"*[B]ir gün, helheli oynarken tulumba, 'Geceleri yanıma gelirsen, ben de sana sabaha açılacak gül tomurcuklarının yerini söylerim.' dedi. Geceleri gizlice tulumbanın başına iniyor, sabahları kimseye görünmeden su yollarından geçip, tomurcukların başına varıyordu.*

'Uyuyamıyorum, yediveren gül.'

'Neden?'

'Seni, tomucuklarını düşünmekten.'

O gül zamanı Dirmit, 'Ya uyur da, uyanamazsam. Ya ben uyurken güller solar, dallar kurursa,' diye öyle çok korktu ki, o gül zamanından bir dahaki gül zamanına kadar gözünü hiç kırpmadı" (Sevgili Arsız Ölüm, s.29-31).

Tulumba ve gül tomurcuklarından yansılanarak sağlıklı özne gelişimi için çabalayan Dirmit'in bu evrede başka 'ayna'ları da olur. Köy öğretmeni bunlardan biridir. Ne var ki, Dirmit'ten başka hiçbir kız çocuğunun okula gitmemesi üzerine köylüleri sürekli jandarmaya ihbar eden öğretmen, 'komünist' damgasıyla köyden uzaklaştırılır. Dirmit uzun süre öğretmeninin geri döneceği umudunu taşır:

"*'Tulumba, tulumba.*

Bana gonca güller bildiren,

Ayı haftına indiren tulumba.

Kır atlı öğretmen nerde?'

'Kuyum gibi karanlık yerde.

Suyum gibi soğuk yerde" (Sevgili Arsız Ölüm, s.47).

Dirmit'in köyde kendisinden yaşça oldukça büyük Elmas gelinle arkadaşlığı da onun *mükemmel kendiliğini* yansıtabilmesi için bir başka araçtır. Öğretmenin gidişinden sonra vaktinin çoğunu beraber geçirdiği Elmas gelinle olan yakınlığı narsisist anne Atiye tarafından kıskanılır:

"*Sonunda Dirmit'in eve değil, ele düşkün olduğu, annesini kardeşlerini değil, eli sevdiği düşüncesine kapıldı. Dirmit'i sınamak için onu uykudayken usul usul sesleyip, kendisini mi Elmas'ı mı daha çok sevdiğini sordu. Dirmit uykulardan ağlaya ağlaya uyandı. Sıçrayıp Atiye'nin boynuna sarıldı. Atiye, 'Hadi kancık, sen bizi sevmiyorsun ki!' diye kızı tutup tutup itekledi*" (S.A.Ö., s.56).

Elmas gelinden annesi yüzünden uzaklaşmak zorunda kalan Dirmit, kaybolduğunu düşündüğü öğretmenini bulmak için köylülere cinleri musallat edince daha da yalnızlaşır. Çevresindeki tüm insanlardan soyutlanmak Dirmit'i taşlarla konuşma noktasına getirir. Ancak annesinin yasaklamaları onu taşlardan da uzaklaştırıp başka cansız sevgi nesnelerine yöneltir. Ne var ki her nesne Atiye engeline takılıp birer birer yasaklanır. Şehre taşındıklarında da durum değişmez. İstemeye istemeye gittiği okulda sarışın bir kızla hemen arkadaş olup kızdan, "*kopya çekmeyi, deste kâğıtlara çıplak kadın resimleri yapıp oğlanlara göstermeyi, oğlanlarla öpüşmenin ayıp olmadığını*" (S.A.Ö., s.79) öğrenir. Atiye bir süre sonra Dirmit'in bu kızla okuldan sonra konuşmasını yasaklar. Canlılarla arkadaşlığı yasaklanınca Dirmit, şehirde de cansızların arkadaşlığına sığınır. Köyünde tanıyıp şehirde görebildiği tek bitki olan kuşkuş otuyla arkadaş olarak onunla dertleşmeye başlar:

"*Dirmit kuşkuş otuna okuldaki kitaplıktan söz etti. Ama utandığı için gidip diğer çocuklar gibi, orada kitap okuyamadığından yakındı. Kuşkuş otu Dirmit'i karşısına aldı. Ona utanırsa hep çok az şey bileceğini anlattı. Utanmaması için onu tembihledi*" (Sevgili Arsız Ölüm, s.95).

Dirmit okuldan tanıdığı kimi arkadaşlarına, diğerlerinde olduğu gibi bağlanır. Arkadaşının tüm huylarını almaya varan bu bağımlı ilişki daima Atiye tarafından sonlandırıldığından Dirmit, sevgi nesnelerini yeniden radyo, boyalı çamurla oynama, deftere şiir yazma gibi uğraşılarla cansızlar dünyasından seçmek zorunda kalır. Ne var ki tüm sevgi nesneleri olaylı bir şekilde Atiye ve diğer aile üyeleri tarafından yasaklanır, üstelik bu nesneler yüzünden daima dayak yer. Dirmit'in yaşadığı yoğun baskılar onu, gözünü kapadığında beliren siyah noktaların peşine takıldığı hayalî bir oyuna sevk eder ki, bu oyun sonunda hiç kimseyi umursamaz olur. Sokaklar da –onu da yasaklamalarına rağmen- tüm yalnızlık zamanlarında Dirmit'e başka bir sevgi nesnesi olarak sahip çıkar.

Dirmit'in sürekli değişmek zorunda kalan sevgi nesnesi, onun aynalanma ihtiyacını gidermek üzere hayatına eklemlemeye çalıştığı kendilik nesneleridir. Lacan'ın İmgesel için ifade ettiği tanıma-onaylanmaya dayalı efendi-köle diyalektiğinin dışına çıkmak için girişilen bu mücadeleler, sonu her seferinde kötü bittiği için onun benlik gelişiminde olumsuz izler bırakır. Baskılar dolayısıyla kendilik nesneleri arasında bir tutarlılığın oluşmasına dahi izin verilmediği için tüm nesneler, arzu nesnesine dönüşemeden Dirmit'in hayatından çıkar. Tüm nesneler içinde eniştesinin hediye ettiği defter ise, Dirmit'in sürekli baskılanan sevgi nesnesi arayışının geçici bir süre için tatmin edildiği bir araçtır. İmgesel'deki çocuk Yasa'yla karşılaştıktan ve ona boyun eğmek zorunda kaldıktan sonra yasaklar yüzünden tatmin edemediği arzularını dolaylı yoldan tatmin edebilmek için dili kullanmaya başlar. Dirmit'in de eniştesinin verdiği deftere o sırada yegane sevgi nesnesi olarak yaklaşması, onun daima yasaklanan arzularını dilin sahasında tatmin etme çabasının ve onun zaten boyun eğmek zorunda kaldığı Yasa'yla dil sayesinde uzlaşmak istemesinin gösterenidir. Ne var ki defter de olaylı bir şekilde elinden alındığı için Dirmit'in Sembolik'te tutunabileceği neredeyse hiçbir şey kalmamıştır.

Narsisist anne babasının elinde kişiliği daima baskılanan Dirmit bu yüzden sığınabileceği tek alan olan bilinçdışısına yönelerek hayalî arkadaşlarıyla oynadığı oyunlar geliştirir. Romanın gerçeküstü yanının da bu yüzden Dirmit'in sürekli baskılanan iletişim kurma isteğinin bir tezahürü olduğunu düşünmek gerekir. Kimseyle konuşup arkadaş olamadığı için güneşle, ayla, bulutla, yıldızlarla arkadaş olan Dirmit, annesinin ölüp mezara konduğu gece onun zebanilere karşı koyduğunu öğrenir:

"*Dirmit, annesinin zebaniler karşısında diklendiğini, bir öfkeyle açıp içini gösterdiğini, annesinin öldüğü günün akşamı küçük kara nokta oynarken öğrendi. Annesinin boyun eğmemesine sevindi. Sevincini yenemedi. Annesinin öte dünyanın altını üstüne getirdiğini evdekilere söyledi. Söyler söylemez Dirmit'e küçük kara nokta oynamak yasaklandı. Huvat onun annesinin ruhunun ardından aklını uçuracağına dair bir yeminle parmağını ıslatıp duvara çaldı. Dirmit dişlerini sıkıp hırsla duvardaki ıslaklığa baktı. Baktığı yerde kıpkırmızı bir karanfil açtı. Dirmit bir şüpheyle gözlerini kırptı. Yavaşça yerinden kalktı, kırmızı karanfili duvardan alıp göğsüne taktı*" (Sevgili Arsız Ölüm, s.240).

Dirmit'in olağandışı tüm davranışları, Sembolik'te tutunmaya çabalaması ancak bunu başarmasına izin verilmediği için İmgesel'in imgelerle dolu dünyasına sıkışıp kalmasının sonuçlarıdır. Ona eksiklik-arzu diyalektiğini başlatması yolunda izin vermeyen narsisistik anne-babası, Dirmit'i 'şey'leştirerek, onun iletişimin alanına girmesine izin vermezler. Tüm nesneler, onu gerçeklikten ve aile içindeki narsisistik ortamdan koruyan bir sığınak olmasına rağmen bu sığınak daima yıkılır. Dirmit ise her yıkılan sığınağın yerine yenisini oluşturur. Anne Atiye ve baba Huvat'ın yalnız kendilerini önemseyen, zaman zaman birbirlerini bile baskılayan kişilik yapıları, evde kızlara nefes alma alanı bırakmaz. Erkek çocukların istediklerine daha kolay erişebildikleri bu aile yapısı aynı zamanda kadına yaşam alanı bırakmayan geleneksel Türk aile yapısının sosyolojik eleştirisidir.

Pinhan'ın yan karakterlerinden Nevres, İmgesel'e takılıp kalmış, bu yüzden sağlıklı bir özne gelişimi gerçekleştirememiş karakterlerdendir. Annesini küçük yaşta kaybetmiş, alkolik babası da yakın zamanda ölmüş, sol bacağı sağ bacağından kısa olduğu için de yürürken zorlanan bir kız çocuğu olan Nevres, kendisini yansılayacak bir aynanın eksikliğini yaşar. Çocukluğunda topallaması yüzünden kendisine yöneltilen merhamet ve acıma dolu sevgi gösterileri de, herkesten farklı olduğunu Nevres'e daima hatırlatır. Kimsesi olmadığı için ortada kalması yüzünden halasının yanına taşındığında da –hala Nevres'i zorunda kaldığı için yanına almıştır- aynı acıma ve zoraki sevgi gösterilerini defalarca yaşar. *Kendilik* yapılanması için gerekli olan sevgi ve ilginin yerine, *öteki*den acıma ve hoşnutsuzluğun yansıması Nevres'i genç kızlığında hasis ve sevgisiz bir karaktere dönüştürür. Önce yuvasından çıkan siyah karıncılara –beyaz karıncadan farklı oldukları için- işkence yapan Nevres'in ikinci kurbanı, yıllar önce ölmüş annesi hakkında ileri geri konuşan Pakize'dir:

"*Nevres delikten bakarak Pakize'nin vücudunda rasgele bir noktayı yakalamaya çalıştı. Başardı da. Sonunda gözlerini, aklı fikri hep fesada işleyen bu sevimsiz kadının sağ kulağından sallanan altın yapraklı küpeye mıhlamayı başardı. […] Bunu yapabilmek için öylesine müthiş bir çaba sarfediyordu ki tüm vücudu kasılmış, kemiklerine ağrılar saplanmıştı. Nevres ne hissettiğini gayet iyi biliyordu. Bunun adı öfke idi. Tepeden tırnağa öfke! Katıksız bir öfke!*

[…] Düşükçene Pakize'nin sağ kulağındaki altın yapraklı küpe isabet alıp, önce yavaş yavaş sonra hızla sallanmaya başladı. Hiçbir şeyin farkında olmayan Pakize hâlâ çocuğun anasını çekiştirmeye devam ediyordu. […] Düşükçene Pakize süfli bir hayat yaşayan bir siyah karıncaydı; onu beyaza boyamalıydı. Çamurdan bir bebekle oynar gibi, evire çevire, mıncıklaya mıncıklaya, eze eze oynamalıydı onunla. Sonunda oldu! Sağ kulaktaki altın yapraklı küpe birdenbire korkunç bir hızla kendini aşağıya attı. Düşerken Pakize'nin kulak memesini boydan boya yırttı. Kadın korkunç bir çığlık atarak elini kulağına götürdü" (Pinhan, s.105-106).

Nazar olgusunu akıllara getiren Nevres'in tehlikeli bakışı, Klein'in belirttiği *haset*ten kaynaklanıyor gibi görünse de yaşananlara sebep, çocuğun çevresinden daima olumsuz şekilde yansılanmasıdır. Ancak halanın güzeller güzeli kızı Safinaz'la yaşananlarda iyiliği/güzel olanı yok etme anlayışının izleri bulunabilir. Safinaz'ın gülüşünü, güzelliğini kıskanan Nevres, ona çeşit çeşit çeyizlikler hazırlanmasına karşın kendisine bir şey yapılmamasına öfkelenir. Safinaz'dan olumsuz bir yansılama almamasına rağmen tüm mahallenin ilgi odağı olan bu kızı, *öteki*nin tüm sevgisine sahip olduğu için kıskanır. Özellikle Ramazan Bayramı'nda ona görücü gelecek olması Nevres'i çileden çıkararak Nakş-ı Nigar'ın intikama susamış hayaletiyle işbirliği yapmaya sevk eder. Onun Safinaz'a karşı bu tutumu, iyi olan her şeyi yok edip çirkinleştirme fantezileriyle gerçekleştiği için *haset*e yakın bir davranıştır. Nevres'in Nakş-ı Nigar'la yaptığı iş birliğini, onun kötülüğü sonuna kadar yaşatıp herkesten intikam almasını sağlayan *gölge* yanının serbest bırakılması olarak değerlendirmek gerekir. *Gölge*nin bilince hâkim olması, Nevres'in küpe olayında herkesten kendisini gizleyerek pasif biçimde eylemde bulunmasını tersine çevirir, Nevres *gölge*nin hâkimiyetiyle eylemlerinin sorumluğunu alarak ön plana çıkar. Mahallenin tüm sokaklarında kılık değiştirmiş Kopaz isimli cini arayıp bulur, kolundaki çuvaldızı çıkarıp onu tüm kötülüklerini özgürce gerçekleştirmesi için serbest bırakır. Tüm mahalle türlü kötülüklerle savaşmak zorunda kalırken Nevres, kendisini yıllardır olumsuz yansılamalarla yaralayan bütün *öteki*lerden intikamını almış olur.

Mine Söğüt'ün *Beş Sevim Apartmanı Rüya Tabirli Cinperi Yalanları* isimli romanı, Beş Sevim Hayriye Hanım dışındaki tüm karakterlerin *kendilik*

yapılanmalarında parçalanmalar olan, ayna evresinde yaşadıkları eksikliklerin bedelini ödemiş ve ödetmiş isimlerdir. Romanın başkişisi Psikiyatrist Samimi'den başlamak üzere görülen bu eksikliklerin kaynağı bazen yalnızca anne ya da baba, çoğunlukla da her ikisidir. Samimi, babasını küçük yaşta kaybedince annesi tarafından zengin halasına bırakılmış biridir. Annesi ise Amerika'ya gitmiş, orada bir yabancıyla evlenip iki güzel kız çocuğu dünyaya getirmiş, hiç Türkçe öğretmediği bu çocuklarla senede bir kere Türkiye'ye gelerek birkaç saatliğine Samimi'yi görmeye devam etmiştir. Ancak bu görüşmeler anne-oğul arasındaki mesafeyi azaltacağına daha da arttırır:

"*Annesi. Onun annesi. Hayır başkalarının annesi. Amerika'da doğan ve hiç Türkçe bilmeyen ve yüzünde tek bir çil bile bulunmayan, o ince uzun iki barbi bebek kızın annesi… Gül olan ismini Amerika'da Rosa'ya çeviren ve Türkiye'ye geldiğinde de kendisine Rosa denmesini isteyen annesi… Dara ve Nora'nın, Rosa annesi.*

Onun ismi hiçbir zaman annesininkiyle kafiyeli olmamıştı zaten. Ne eskiden ne de şimdi. Samimi ve Rosa ya da Gül kelimeleri birbirinden ne kadar uzaksa, onlar da anne ve oğul olarak birbirlerinden o kadar uzaktılar… Ne yazık ki, çok uzaktılar" (B.S.A., s.12).

Samimi'nin annesinden alamadığı sevgiyi halasından da alamaması, savunma mekanizmalarından yön değiştirme ve yüceltmeyle karşılanarak onun tüm ilgisini derslerine vermesiyle sonuçlanır. Ancak çok başarılı olmasına rağmen okulda hocalarından da ilgi göremez. Bu yüzden *kendiliğ*inin aldığı ağır darbeleri bilinçdışında oluşturduğu cinler ve perilerden oluşan hayalî arkadaşların sevgisiyle telafi etmeye çalışır. Birini sevmek ve onun tarafından sevilmek isteği ise üniversitedeki kütüphane memuresi Gülizar'la tanışmasından sonra onda bir *arzu nesnesi*ne dönüşür:

"*Gülizar.*
Kütüphane memuresi çilli Gülizar.
Annesi gibi gül isimli Gülizar.
Kendisi gibi çil süslü Gülizar" (B.S.A., s.14).

Gülizar'ın seçilmesinde pek çok bilinçdışı sebep etkili olmuştur. Öncelikle isim benzerliğinden kaynaklanan bir anıştırma anne Gül ile sevgili Gülizar'ın yan yana gelmesini sağlar. İkinci olarak kendisi gibi çilli olan bu kadın Samimi'nin onunla

özdeşleşmesini kolaylaştırır. Üçüncü sebep kadının yaşıdır ki Samimi otuz yaşındayken kırk yaşında olan bu kadın, yaşı dolayısıyla da anne-sevgili benzerliğini kuvvetlendirir. Romanda böylece genç erkek-yaşlı kadın birlikteliğiyle bilinçdışı olarak oidipal anne-oğul ilişkisne gönderme yapılır. Gülizar-Samimi birlikteliği görünürde iki kişinin sevgi ihtiyacını giderecekleri bir birliktelik olacakken bilinçdışında anneden alamadığı yeterli yansılanmanın giderilmesini de sağlayacaktır. Ancak aynı zamanda oidipal tabunun yıkılması anlamına da gelecek böylesi bir ilişki Holland'ın da bahsettiği gibi cezasız kalmaz.[698] Burada ilişkinin iması bile cezaya tabi tutulmuştur. Alt benliğinden hatta romanın sonu düşünüldüğünde *gölge* karakterinden kaynaklanan cinler ve periler yüzünden hem kendisinin hem apartmandaki diğer hastaların yanarak ölmelerine neden olmasındaki sebeplerden birinin, Samimi'nin oidipal tabuyu (ensest yasağı) dolaylı yoldan çiğneme arzusu olduğu düşünülebilir. Ancak diğer sebep *öteki*nde, -özellikle bu *öteki* anne-baba gibi *ego idealine* dönüştürülmek istenen *büyük Öteki'*yi temsil ediyorsa- yeterli şekilde yansılanmadığını/karşılık bulamadığını gören Samimi'nin son umudu olarak yöneldiği Gülizar'da da aynı karşılıksız/sevgisiz bırakılma durumunun tekrar edeceği kaygısıdır. Samimi annesinden çok farklı olsa da onun oğlu olması sebebiyle yine de anneyle bağlantı içindedir. Ne var ki, bu bağlantı anneden yeterince aynalanmasına müsaade etmez. Anne-oğul arasındaki ilişkinin bir benzeri olan Gülizar-Samimi olası ilişkisi, bilinçdışı olarak Samimi'nin zihninde anne-oğul ilişkisinin nihai sonucuyla eşleştirilir. Aynı sonucu alacak olmanın kaygısı onu Gülizar'dan ve diğer her şeyden uzaklaştırır. Önce işinden kovulur, sonra tüm duygularını baskılamanın suçlusu olarak gördüğü cinler ve perilere savaş açar.

Freud'un, egonun ide uyguladığı şiddetli baskı olarak yorumladığı, Lacan'ın, *ben-öteki* ilişkisinin sağlıklı şekilde kurulamadığı durumlarda özneyi Sembolik'te tutacak Babanın Adı yasasının geçerlilik kazanmaması nedeniyle oluştuğunu söylediği psikoz[699], Samimi'nin yaşadığı ruhsal krize açıklama getirir. Babası küçük yaşta ölen, annesinin de çok geçmeden halasına terk ettiği, halasının herhangi bir ev eşyasından farksız davrandığı Samimi'de simgesel baba işlevi hiç gelişmemiştir. Bu yüzden

[698] N. Normand Holland, *The Dynamics of Literary Response*, s.11.
[699] Seda Arıkan, *Lacancı Psikanalitik Yöntem Işığında Iris Murdoch'un Romanları*, s.265; Malcolm Bowie, *Lacan*, s.107.

Gülizar'la hiçbir şekilde sözlü iletişim kurulamayışının sebebinin de Sembolik'e geçişin tam olarak sağlanamaması olduğu söylenebilir. Samimi, Sembolik'te oluşması gereken *büyük Öteki'*nin, Gerçek'in dünyasında var olması yüzünden Gerçek'in alanından kaynaklanan baskıcı *Öteki'*yle baş etmek zorunda kalır. Ancak sürekli karşılaştığı bu *Öteki*, ona yabancı kaldığı bir *Öteki*'dir. Samimi'nin baskılarından kurtulmaya çalıştığı cinler ve periler de Gerçek'in dünyasındaki baskıcı *büyük Öteki*'lerdir. Samimi, insanlarla konuşmayı tamamen kesip cinlerin aslında olmadığını ispat etmeye giriştiği bütün çabalarında, bir yandan da cin-peri kılığında Gerçek'ten gelen *Öteki*'lerle boğuşmaktadır. Psikoz, gerçeklik algısının tümden yıkılması demek olduğu için nevrozda olduğu gibi telafisi ve tedavisi mümkün olan ruhsal hastalıklardan değildir. Samimi de sonunda kendi döngüsünü kırmayı başaramadığı için *parçalı kendiliği*nin meydana getirdiği acıdan kendisini ve herkesi yakarak kurtulur. Samimi'nin yaşadığı psikoz apartmana yerleştirdiği tüm hastaların ortak sorunudur. Hepsi annesinden, babasından ya da her ikisinden de eksik yansılanan bu bireyler, Gerçek'in dünyasından gelen, sonuna kadar itaat ettikleri başka bir *Öteki*'nin –cinperiler- boyunduruğuna girmiş, bu doğrultuda annelerini, babalarını, yakınlarını öldürmüş kimselerdir. Samimi'den tek farkları, hepsinin baskıcı cinler ve perilerle iyi anlaşmasıyken Samimi'nin onlardan kurtulmak için çabalamasıdır. Bu ayrımın nedeni ise Samimi'nin Gülizar'a duyduğu yakınlıkta gizlidir. Bu yakınlık onun sevgi ve *aynalanma* ihtiyacını dolaylı yoldan giderip, onu belki de Sembolik'e yerleştirecek önemde bir yakınlıktır. Bu yüzden onun tüm isyanı ve karşı koyuşunu, Sembolik'e, dilin ve iletişimin alanına geçmeye çırpınan egonun umutsuz mücadelesi olarak değerlendirmek gerekir.

3.2.2. İmgeselin Yansıma Aracı Olarak Ayna ve Eşbenlik

Ayna, Lacan için öznenin oluşumundaki yabancılaştırıcı etkisi dolayısıyla ayrıca önemli bir aracın ve evrenin adıdır. Çocuğun kendi bedenini ilk kez bütünlüklü olarak algılamasını sağlayan bu araç, sonraki yıllarda da bireyin benlik oluşumuyla ilgili önemli ipuçları barındırır. Lacan dışındaki psikanalist ve araştırmacıların da önemsediği ayna özellikle Otto Rank tarafından geliştirilen 'eşbenlik (the double)' bağlamında ele alınarak kişiliğin karanlık taraflarının anlaşılmasında kullanılır. Freud'un *tekinsiz* kavramıyla birlikte ele alınabilen *eş benlik*, kahramanın çoğunlukla bir aynada kendi *eşbenliği*yle yüzleşmesi sonucu oluşur. Ancak *eşbenlik* yansımadan çok kahramanın bastırılmış alt benliğini/*gölge*sini temsil eden, bilince ve *persona*ya çoğunlukla düşman hükmündedir. Kahramanın tam aksi tutum içinde, onu çeşitli felaketlere sürükleyen *eşbenlik*ten/ikizden kurtulmak ise yalnız kahramanın intiharıyla/ölümüyle mümkün olabilir.

Türk romanında karşılaşılan *eşbenlik* teması, ilk dönem romanlarından *Aşk-ı Memnu*'da açıkça görülür. Romanın başkahramanı Bihter, Adnan'la evliliğinin birinci yılı dolmuşken tüm ailenin katıldığı bir pikniğe katılır. Bu piknikte Behlül türlü güzel söz ve davranışlarla Peyker'i elde etmeye, onu öpmeye çalışmaktadır. Peyker'in sinirlenerek Behlül'den kaçtığı bu olay Bihter'de bilinçdışı mekanizmasının devreye girmesine, bu sebeple pek çok duygu ve düşüncenin harekete geçmesine neden olur. Yaşlı kocası Adnan ve genç âşık Behlül arasında arzu-statü/iffet mücadelesini içsel olarak yaşayan Bihter eve geldiğinde odasına sığınır. Kapıyı kilitleyen Bihter'in içsel çatışması aynanın odadaki varlığıyla farklı bir boyuta taşınır. Karanlıkta ayna karşısında tamamen soyunarak uzun süre kendisini seyreden Bihter'in yaşadıkları Rank'in *eşbenlik* temasını hatırlatır. Uyumadan önce aynanın önünde uzun süre vakit geçiren Bihter aynadaki yansımasını kendisinden ayrı bir varlık olarak deneyimler:

"*Aynanın içinde bu beyaz resim, ince, gayet bellisiz, havaya benzer bir mavi çizgiyle zemininden ayrılmış gibiydi ve böyle etrafında açılan ince mavi halenin arasında kabarıyor, bir cismaniyet kesp ediyor, levhasından ayrılarak Bihter'e, diğer Bihter'e yaklaşıyor; orada iki Bihter, bütün zapt olunmuş aşkları inkişaf ettirecek ciğerleri yakan bir busenin lerzişleri içinde, mahv ve harap eden bir kucaklaşma ile birbirinin kollarına atılmaya müheyya iki vücut peyda oluyordu. […] Bihter şimdi*

kendisinden başka bir vücut hükmüyle seyrettiği bu hayali ufak bir hareketiyle kaçırmaktan ihtiraz ederek hareket etmeden duruyor, onu tutmak, ona sarılmak için ellerini, dudaklarını uzatacak olursa ikisi birden orada ölüverecekler, delice bir busenin hummaları arasında can verecekler zannediyordu" (A. M., s.213-215).

Bihter'in aynadaki yansımasını kendisinden ayrı bir varlık olarak deneyimlemesi romanda *tekinsiz* bir öğe oluşturur. Yansıma *eşbenlik*te çoğunlukla görünenin aksine Bihter'e düşman değildir. Ancak uyanıkken yukarıda sözü edildiği gibi kollarına atılmaya can attığı bir varlık olarak gördüğü yansıma, rüyada Bihter'in karşı koymaya çalıştığı ama başarılı olamadığı başka bir Bihter olur:

"*[…][B]ütün hayal izdihamı içinde nihayet karşıdan aynanın içinden, Bihter, o diğer Bihter dudaklarını, kollarını uzatıyor, bu Bihter'i, mukavemet edilemeyen bir cazibe ile çekiyor, çekiyor, dudakları, kolları kilitleniyor, takatını kıran, ciğerlerini söken bir deraguş içinde ikisi beraber tavanda fenerden akan yeşil, sarı, mavi, kırmızı dalgalarla, bütün eşyasıyla oda, bütün ağaçlarıyla Göksu, hep beraber, azim bir kıyamet tufanı içinde bitmez tükenmez bir boşluğa yuvarlanıyorlardı…*" (Aşk-ı Memnu, s.220).

Bihter'in aynadaki yansımasıyla olan ilişkisindeki tekinsiz yan onun daha önce uzlaşmasının mümkün olmadığı düşünce ve duyguları kucakladığının sembolik bir ifadesidir. Bastırılmış duyguların temsilcisi *eşbenlik* karşı koymalara rağmen benliği ele geçirir. Daha önce incelediğimiz Bihter'in rüyası ise bastırılmış duyguların kuvvetle ortaya çıktığını gösteren bir temsil olmakla birlikte Bihter'deki kişilik bölünmesinin de sergilendiği bir alandır. *Eşbenliğin* tekinsiz tarafının yanında kendi yansımasını kişileştiren Bihter bu yanılsamayla kendisinde iki ayrı Bihter duyumsadığını da bildirmiş olur. Biri annesi Firdevs Hanım gibi olmamak için mücadele eden Adnan'ın karısı Bihter, aynanın diğer tarafındaki ise –kilitlediği odada çırılçıplak soyunup kendisini aynada seyrettiği için- çıplaklığın temsilcisi, sevmek ve sevilmek açlığındaki her an aldatmaya hazır Bihter'dir. *Eşbenliğin/gölgenin* bilinçle bütünleştiği ayna sahnesi Bihter'in hayatındaki büyük değişimin başlangıcını oluşturur. Kocasına sadık bir eş, babası gibi iffetli olma isteğindeki evli Bihter ile yalnız kendi arzu ve isteklerini önceleyen, bunun için yasak bir ilişkiye başlamaktan çekinmeyen âşık Bihter arasındaki bilinçdışı ikizleşme bu noktadan sonra âşık

Bihter'in lehine olacak şekilde çözümlenir. *Eşbenlik* temasının yer aldığı romanlarda açıkça görülen ikizleşme, *Aşk-ı Memnu*'da bilinçdışı düzeyde yaşanır. Artık içi boşaltılmış bir *persona*ya dönüştürülen 'evli Bihter' ise, tüm yalanların açığa çıktığı ana kadar varlığını sürdürür. Ancak Bihter'in *gölge* ikizi tarafından tamamen ele geçirildiği anlaşıldığında, tüm *eşbenlik* temalarında yaşanan intiharla ikizden kurtulma hadisesi yeniden vuku bulur.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün Hayri İrdal'ı ile onun yarı yarıya kâbus şeklinde geçen hayatını her isteğinin gerçek olduğu bir rüyaya çeviren Halit Ayarcı arasında, Otto Rank'ın *eşbenlik* kavramını hatırlatacak benzerlikler vardır. Hayri İrdal öncelikle kararlarını daima başkalarının verdiği biri olarak aynalanma ihtiyacını her seferinde duyumsayan bir karakterdir. Bu eksik aynalanma onun İmgesel'in iki boyutluluğundan hiçbir zaman kurtulamamasına neden olur. Her davranışı muhakkak ya iyi ya kötü olarak algılanan Hayri İrdal'ın hayatının ilk evresindeki kâbus hâlinden kaçış mekânı Doktor Ramiz sayesinde tanıdığı kahvehanedir. Burada kimse gerçekte olduğu gibi değildir ve kimse bir diğerini dışarıdaki algılayışla yargılamaz, değerlendirmez. Hayri İrdal'ın olduğu kimlikten sıyrılmasını sağlayan bu mekân, bu yüzden sık sık geldiği bir uğrak yeri olur. Hayatını tamamen değiştiren adam Halit Ayarcı'yla bu kahvehanede tanışması ise ayrıca önemlidir. Çünkü az önce de bahsedildiği gibi burası herkesin olduğundan daha iyi ve mutlu olarak algılandığı bir yerdir. Herkesi olduğu kalıpların dışına çıkaran kahvehane, üstlendiği vasıflarla Lacanı *fantazi sahnesi*dir. Herkes burada daha huzurlu ve müreffeh zamanlar yaşar. Hayri'yi Hayri İrdal yapan Halit Ayarcı da bu *fantazi sahnesi*nde karşısına çıkmış, onu tüm sıkıntılarından kurtarmıştır.

Halit Ayarcı, Hayri'nin tam aksine herkesten saygı gören, zengin, tahsilli ve sevilen biridir. O, tüm sefilliği, pısırıklığı, yaşamının idaresini başkalarının ellerine teslim etmişliğiyle kendisinin tam zıttı olan Hayri'yi roman boyunca adeta himayesi altına alır. Ancak bunu Hayri İrdal'ın saat ve zamanla ilgili düşüncelerini kullanıp kendisine mal etmekle değil, Hayri İrdal'ı işin merkezine çekmek suretiyle gerçekleştirir. Halit Ayarcı'nın, Enstitü'nün kurulmasından sonraki ilk icraatları tamamen Hayri İrdal'ın çevresiyle olan ilişkilerini iyileştirme ve biçimlendirmeye odaklıdır. Onu önce ailesinin, sonra tüm Türkiye'nin önünde saygın bir konuma çıkarana kadar uğraşır. Enstitü'ye çalışan almak için ikisi de kendi insiyatiflerini

kullanırsa da Hayri İrdal onun işe aldığı isimleri yakından tanır. Hayri'nin tüm hayatını gerçek olamayacak kadar güzelleştiren Halit Ayarcı, tüm bu girişimleri yalan ve sahteliği merkeze alarak yapar. Hayri İrdal ise hayatının ilk yarısında olduğu gibi kendi dışında gelişen bir düzenin içinde savrulmakta olduğunu bilir, bundan rahatsız olduğu için Halit Ayarcı'ya da düşüncelerini söyler. Ancak yine de topluluk içinde bu yalanı ortaya çıkarmaya cesaret etmez. Birbirlerinin zıtlıkta birleşen bir yansıma *eşbenlik* olduklarına, Hayri İrdal'ın halasının evinde verilen büyük eğlencede Hayri İrdal ve Halit Ayarcı'nın konuşmalarıyla işaret edilir:

"-Amma, dönemezsiniz. Demin hesap ettiniz. Bir an içinizden geçeni okudum. 'Halamla barıştım, işlerim de çok iyi' dediniz… 'Birkaç yıl için hiç olmazsa her şey yolunda gidebilir. Niçin şu anda her şeyi bitirmeli?' Öyle düşünmediniz mi? Amma sonra vazgeçtiniz… İlerisinden korktunuz!

[…]

- Bu âlemde hiçbir hesap, hiçbir bağlanma bedava değildir. Hepsi aynı fedakârlıkları ister. Ve en iyiden en kötüye bir adımda geçilebilir. Razı mısınız, vazgeçiyor musunuz?

Bir müddet düşündüm.

[…] – Hayır, dedim, siz kendinize hesap vermiyorsunuz! Bende bir şeyleri daha yıkmak istiyorsunuz. Hem taş taş yıkıyorsunuz! Amma niçin?

- Söyleyeyim: Aynı yollardan geçtiğim için. Sizi çok seviyorum ve aynı zamanda size düşmanım. Bana kendimi çok hatırlatıyorsunuz… Yo, beyhude böbürlenmeyin! Hiçbir zaman sizin gibi olmadım. Hiçbir zaman şaşırmadım ve ezilmedim… Fakat bir tarafınız var ki…

[…] – Siz bana hayatı sevdirdiniz! dedi. Şehzadebaşı'nda o kahvedeki hâliniz, o gülünç meyusiyetiniz, biçare kederleriniz, silkinip altından bir türlü çıkamadığınız yükler… […] Evet, bana hayatı sevdirdiniz. Siz benim en güzel aynamsınız!" (Saatleri Ayarlama Enstitüsü, s.361-363).

İkilinin burada yaptığı konuşma tam bir hesaplaşmadır. Uzlaşma bir yana birbirlerinden uzaklaşmaya başladıklarını hisseden Hayri İrdal'a, Halit Ayarcı'nın söylediği son sözler de onun, Hayri İrdal'ın *eşbenliği* olduğu iddiasını güçlendirir:

"- İstediğiniz gibi olsun… dedi. Zaten sizi tam değiştirmek niyetinde değilim! O zaman ikimizden biri lüzumsuz olur. Yalnız ufak tefek bazı tadilât lazım. Hiç olmazsa yaşayanlara karışmayın!" (S.A.E., s.363).

Eşbenliğin ele alındığı eserlerde benliklerden biri ölmeye mahkûmdur. Çünkü diğerinin yaşamına devam edebilmesi asılın ya da kopyanın ölümüne bağlıdır. Kurmacada, genellikle şeytani yönün temsilcisi olduğunu gördüğümüz *eşbenlik,* her şekilde kahramanın zıttıdır. Başkişi şeytani özelliklerini öne çıkararak baskın bir tavır sergiliyorsa *eşbenliği,* onu bu yoldan vazgeçirmek için uğraşan bir iyilik timsali olur ki bu da onun baskıladığı iyi yönlerini temsil eden *gölge*sidir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde hayatı boyunca kendisini dinletememiş, herkesin boyunduruğunda bir hayat sürmüş Hayri İrdal'ın zıttı, kendisini daima kabul ettiren ve çok iyi bir yaşam süren Halit Ayarcı'dır. Onların, birbirlerinin *eşbenliği* oldukları romanda Hayri İrdal'ın Enstitü için yapılacak bina çizimlerini tamamlamasından sonra aralarında geçen konuşmadan da anlaşılır:

"-Azizim! dedi, nafile yere yaptığınız işi küçültmeğe çalışmayın. Harikulâde bir iş yaptınız. Asıl büyük müşkülü de halletmişsiniz. Şu ortadaki hol iki aydır beni de meşgul ediyordu. Burada bulduğunuz hâl çaresi en iyisi!

- Fakat ben size bundan bahsetmemiştim.

- Düşüncelerimizi birbirimize söylemeğe ihtiyaç olmadığını, konuşmadan anlaştığımızı artık anlamanız lâzım! diye cevap verdi" (S.A.E., s.383).

Romanın sonu da tüm düşünceleri haklı çıkartacak şekilde bir ölümle, Halit Ayarcı'nın ölümüyle sonlanır. Enstitü çalışanları için yapmak istedikleri 'Saat Evleri'nin çizimini Hayri İrdal'a yaptırmak isteyen Halit Ayarcı, ilk defa tüm çalışanların ve arkadaşlarının itirazlarıyla karşılaşır. Hayatı boyunca ilk defa karşılaştığı bu durum, Halit Ayarcı'nın hem kendi hayatında hem de Hayri İrdal'ın hayatında işlevsizleştiğinin göstergesidir. Bu reddediliş onu aynı zamanda Hayri İrdal'ın hayatının ilk dönemindeki hâliyle benzer kılar. Bu yüzden Halit Ayarcı'nın, "*Zaten sizi tam değiştirmek niyetinde değilim! O zaman ikimizden biri lüzumsuz olur"* (S.A.E., s.363) dediği gibi Hayri İrdal'ın bir benzerine dönüştüğü için lüzumsuzlaştığından ölmesi kaçınılmaz olur. Bu ölüm ve rüyadan uyanış şeklinde biçimlendirilmiş son, aynı zamanda Hayri İrdal'ı takılıp kaldığı İmgesel'in kapısından

Sembolik'e getiren bir kapı gibidir. Hayri İrdal'ın, efendi-köle diyalektiği temelinde, tanınma-onaylanma çabası içinde sürdürdüğü hayatının sonu da eserdeki sarsıcı uyanış ve sonla sağlanmış olur. Hayri, kabul edilme/onaylanma aşamalarından nihayet geçmiş, *eşbenliğin* zorlayıcı yönlendirmesinden kurtulmuştur. Bunun Hayri İrdal için bir kurtuluş mu, daha büyük sorunların başlangıcı mı olduğu bilinmez. Ancak rüyalarında defalarca gördüğü, kendi yüzünü aynalarda göremeyen Hayri İrdal'ın İmgesel'e sıkışmışlığı, Halit Ayarcı'nın müdahaleleriyle onu eksiklik-arzu diyalektiğine yönelterek Sembolik'e sevk eder. Bundan sonra Hayri İrdal'in önünde açılan yollar, onun müreffeh bir yaşamı sürdürmek isteyip istememesi, yalandan sıyrılması ya da ona devam etmesi seçeneklerinden birini yönelmesiyle kendi tercihleri doğrultusunda belirlenecek, iki boyutlu –İmgesel- olmaktan çıkmış eleştirel –Sembolik- bir hayatın yollarıdır.

Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale* romanı, *eşbenlik* teması üzerine kurulmuş romanlardan biridir. Romanın başından sonuna kadar etkili olan *eşbenlik* teması aynı zamanda metne *tekinsizlik* getirdiğinden belli belirsiz bir gerilimin nedeni olur. *Beyaz Kale*'nin *eşbenlikleri*, romanın anlatıcısı da olan İtalyan köle ve kölenin Hoca diye anılan Türk efendisidir. İkili arasındaki benzerliğin ilk karşılaşmadan itibaren vurgulanmasına karşılık Hoca, bu benzerliği adeta görmezden gelerek yaşamına devam eder. Ancak Köle'nin daha sonra Hoca'ya hediye edilmesiyle birlikte metinde benzerliğin altı sık sık çizilir. Benzerliğin tehlikeli boyutlara vardığı noktaya kadar *eşbenlik* yalnız Köle'nin dikkatini çeken bir unsurmuş gibi işlev görür. Ne var ki, İstanbul'u etkisi altına alan veba salgını sırasında Hoca kendisine de hastalığın bulaştığını sandığında, benzerliğin Köle açısından *tekinsiz* yönü ortaya çıkar. Hoca'nın ayna karşısında yarıçıplak vaziyette vücudundaki çıbanı seyretmesi, ardından Köle'yi de yanına getirtip üstünü çıkartmaya zorlaması Köle için korkulu bir tedirginliğin başlangıcı olur:

"*Görüntümden utandığım için bir adım attım, çerçevenin dışına çıktım. Bu sefer, aynada benim gövdeme başını yaklaştıran Hoca'nın yüzünü yandan görüyordum; benimkine benzediğini herkesin söylediği o kocaman kafa gövdeme doğru eğilmişti. Ruhumu zehirlemek için, diye düşündüm birden; oysa tam tersini yapıyorum, ben ona öğretiyorum diye, yıllardır gururlanıyordum ben. Aklıma gelmesi*

bile gülünçtü, ama lambanın ışığında arsızlaşan o sakallı kafanın kanımı emmek üzere olduğunu düşündüm bir an!" (Beyaz Kale, s.90).

Hoca'nın olası hastalığı, ayna karşısında Köle'ye karşı davranışları Köle'yi tedirgin edici boyuttadır. Efendisine karşı gelmekle gelmemek arasında gidip geldiği bu olayda Köle, yaşananlar dolayısıyla korkutucu bir *tekinsizliğin* içine girer:

"*Hâlâ yarı çıplaktık ve ayna karşısından çekilmemiştik. O benim yerime geçecekmiş, ben de onun, kıyafetlerimizi değiştirmemiz ve o sakalını keserken benim koyvermem yeterliymiş bunun için. Bu düşünce, aynadaki benzerliğimizi daha da korkunç yaptı, sinirlerim iyice gerildi, dinledim: O zaman, ben onu azat edecekmişim: Benim yerime geçen onun, ülkeme dönünce yapacaklarını keyifle anlattı. Çocukluğum ve gençliğim konusunda ona anlattıklarımın hepsini, en küçük ayrıntısına kadar aklında tuttuğunu, o ayrıntılardan, kendine göre, tuhaf ve gerçekdışı bir düşsel ülke kurduğunu görerek şaştım. Hayatım kendi denetimimden çıkmış da, onun elinde başka yerlere sürükleniyor, benim de, başıma gelenleri rüya görür gibi uzaktan seyretmekten başka, elimden bir iş gelmiyordu sanki. […] Yerime geçince benim başıma gelecekleri o söyleyecekmiş! Önce çıbanın veba hıyarcığı olduğunu söyledi; ölecekmişim. Sonra, ölümden önce nasıl acılar içinde kıvranacağımı anlattı*" (Beyaz Kale, s.93).

Hoca'nın hastalıktan yaşadığı korkuyla bilinçdışında saklı yer değiştirme fantezisinin açığa çıktığı bu satırlar, korkutucu *eşbenliğin* tüm dünya edebiyatındaki yansımalarına benzer şekilde biçimlenir. Köle'nin, içinden bir türlü çıkamadığı tedirgin edici yalnızlık ve asla kurtulamadığı yakın takip bu olayla doruk noktasına varır. Hoca da Köle'yi tedirgin etmek için söylediği sözlerle şeytani bir takibin örneğini sunar. Köle'yi kendi yaşamı üzerindeki denetimini yitirecek duruma getiren bu konuşma, Hoca'nın (kötü ikiz) narsisistik karakterini de ön plana çıkarır. Ölmeyi bir tür ceza olarak algılayan Hoca, kendisine yakıştıramadığı hastalık/ölüm cezasını kendi bedeninden ikizine 'ayna karşısı fantezisi'yle aktardığını sanır. Böylece kendi kusursuzluğuna zarar gelmemiş olacaktır. Hastalığın gerçek olmaması ise söylenen her şeyin yalnız fanteziden ibaret kalmasını sağlar.

Eşbenlik temasının, Hoca'nın kötülük ve ölümü kölesine aktarma aracı olarak kullanılmadığı örnekler de vardır. Vebanın şehri terk etmesi için gerekli önlemleri alma ve geleceğe ilişkin doğru tahminlerde bulunma başarısı –tüm fikirlerde Köle'nin

çok büyük payı vardır- Hoca'yı, Padişah'ın ve diğer herkesin gözünde önemli birine dönüştürür. *Eşbenlik,* Köle için de anlam ifade eder; ancak o *eşbenliği*, Hoca'nın elde ettiği zafer ve mutluluğu sahiplenme noktasında devreye sokar. Çünkü Köle'ye göre o Hoca'nın kendisidir (B.K., s.109). Ancak Hoca'nın narsisistik karakteri başarının paylaşılmasına ve bu yüzden *kendiliğinin* itibar kaybetmesine müsaade etmez.

Yazar dünya edebiyatının başarılı *eşbenlik* örnekleriyle de metin içinde benzerlik ilişkisi kurar. Köle'nin itibar kazanıp Sultan'ın ziyafetlerine tek başına katıldığı bu satırlar, *Dorian Gray'in Portresi*'nde olduğu gibi amaçsız ve narsisist eğlencelere dönüşür. Nitekim Köle aynı Dorian'ın yaptığı gibi kendisindeki değişimi yaptırdığı portesine baktığında keşfeder:

"*[G]özüm, ressamdan o sabah alıp eve getirerek, bir duvara dayadığım portreme takılmıştı; değişmiştim: Ziyafetlerde tıkınmaktan şişmanlamış, gıdım sarkmış, etlerim gevşemiş, hareketlerim ağırlaşmıştı; daha da kötüsü yüzüm de bambaşkaydı; o âlemlerde içip öpüşmekten dudaklarımın kenarına bir arsızlık bulaşmış, yerli yersiz uyku çekmekten, sızıp kalmaktan gözlerim mahmurlaşmış, […] bakışıma bayağı bir huzur sinmişti*" (Beyaz Kale, s.109).

Beyaz Kale'deki *eşbenlik* teması, Hegel'in efendi-köle diyalektiğinden de beslenir. Romanın sonunda Orhan Pamuk'un esere yönelik tanıtıcı yazısında işaret ettiği (B.K., s.187) efendi-köle diyalektiğini Lacan da *ego-öteki* ilişkisini açıklamak için kullanır. Buna göre ego konumundaki köle, *öteki*yi efendi olarak kabul ettiğinde, onun tarafından onaylanmak da ister. Kendisine ait arzusu olmayan ego/özneyi yönlendiren efendisi *öteki*nin arzularıdır. Köle'nin Hoca'ya beslediği gizli sevgide, onun takdirini kazanmak için sunduğu fikirlerde görülen bu tarz efendi-köle/*öteki-özne* ilişkisi en fazla romanın sonunda hissedilir. Okuyucu için tekinsizlik demek olan yer değiştirmeyle *eşbenliklerden* birinin İtalya'ya kaçması durumu, geride kalanın bilinmemesine yol açar. Ancak bu aynı zamanda ikisinin de birbirine dönüştüğünün göstergesi olarak *öteki-özne* arasındaki başarılı öykünme ilişkisinin sonucudur. Hoca, İtalya'daki özgür yaşamına imrendiği Köle'sini efendileştirip/*Öteki*'leştirip ona benzediği bir *özne* yapılandırmış, Köle de aynı şeyi Efendi'sine benzemekle gerçekleştirmiştir. Romanın efendi-köle diyalektiğinden kaynaklanan baskılayan-baskılanan taraflarını, bilinç ve bilinçdışının metaforu olarak düşünmek mümkündür.

İkisinin de aynı anda gün ışığında olamadığı *eşbenliklerden* biri mutlaka arka plana çekilmek zorundadır. Hoca karanlık ve narsisist taraflarıyla metaforun id ve bilinçdışı temsilciliğini üstlenirken, Köle gerçekteki durumunun aksine ego ve bilincin dolaylı bir görünümüdür. Ancak metin içinde bu görünümler sık sık değişir. *Eşbenliklerin* romanın sonunda yer değiştirmek zorunda kaldığı metin, bu anlamda tekinsizliğini devam ettirir. Değişikliğe rağmen geride kimin kaldığı, anlatıcının kimliğiyle ilgili soru işaretleri okur için *eşbenlik* teması üzerinden oluşturulmuş tekinsizlik unsurlarıdır.

Gölgesizler çift temasının diğer romanlardan farklı olarak kullanıldığı bir eserdir. Yazarın bu konuda metin içindeki en büyük yardımcısı ikinci katmanda bir çeşit geçiş mekânı olarak tasarlanmış olan berber dükkânı ve dükkândaki aynadır. Romanın derin katmanı –rüyalar âlemi- olan köye geçiş de berber dükkânı sayesinde olur. Bu geçiş, dükkândaki birinin yansımasının/gölgesinin köye vurması şeklinde de algılanabilir ki metin içindeki kimi mecaz kullanımları *gölge-karakter* ilişkisinin altını ısrarla çizmektedir. *Gölge* vurgusu romanda aynı zamanda ayna-yansıma ikilisini çağrıştıracak biçimde kullanılır: "*İnsan cama uzun süre bakınca hep böyle olur, mutlaka bir yüz görür. Daha doğrusu herkesin, asla göremeyeceği hâlde görmek istediği kayıp bir yüzü vardır*" (Gölgesizler, s.106).

İnsanın kayıp bir yüzünün olduğu, bu yüzün 'bilinçli' olarak görülmesinin imkânsızlığı fikri berber dükkânındaki ayna sayesinde *eşbenlik* temasını besler. Ancak *Gölgesizler*'in bu temayı kullanan diğer romanlardan farkı, çiftlerin birbirlerinden bilinç düzeyinde haberli olmayışlarıdır. Bu önemli fark, alıntıda ifade edildiği gibi 'görmek istense de asla görülemeyecek kayıp bir yüz' benzetmesiyle romanın satır aralarında belirtilir.

Romanın ilk kısmı berber dükkânında geçmekte ve Berber ile yazar-anlatıcı arasında roman yazıp yazmadığı hususunda bir konuşma geçmektedir:

"*Hâlâ roman yazıyor musun sözgelimi, onu anlat.*

Yazıyorum, dedim kuru bir sesle. Hemen ardından, gözlerimi aynanın üstüne kaldırarak onun yaptığı resme baktım. Karakalemle yapılmış iri bir güvercin resmiydi bu […]

Adı ne?

Aynada göz göze gelmiştik.

Romanın mı, dedim uzak bir sesle, şimdilik bilmiyorum.

[…] Berber, elindeki fırçayı bırakıp gözlerinde büyüyen cellat gözüyle caddeye baktı. Şehrin bütün caddelerini aşmıştı sanki, çok uzaklarda, dağların ardında bir yeri görüyordu. […] [S]öz gelimi bir köyde, yine böyle bir dükkânda berber kılığında oturuyor ve arada bir başını çevirip buraya bakıyordu" (G., s.8-9).

Aynanın tetikleyici unsur olduğu bu ilk sahne, *eşbenlik* temasının başlangıcını oluşturur. Berber'in aynada yazar-anlatıcıyı fark etmesi, onu başka bir yerde sürüp giden hayatın özlemini çekmeye sevk eder. Nitekim birinci bölümün sonunda geçen bu konuşmanın ardından gelen ikinci bölümün ilk cümlesi, berberin ikizine –kendi kendisine- "*Sonra, gözlerini köy meydanından geçen muhtara çevirdi; uzaktan uzağa el sallayarak selamlaştılar. İçinden, artık sen de bu köylü sayılırsın, dedi muhtar*" (G., s.10) sözleriyle gönderme yapmaktadır. Berberin köye gitmesinden çok önce ise köyün berberi Cıngıl Nuri, 'kayıp bir yüz' olarak berber dükkânındaki müşteriler arasında yerini alır. Kim olduğu sonradan anlaşılan Nuri'de de ayna aşılması güç, çağrışımı yüksek bir engeldir: "*Kendini aynada görmekten korkuyormuş gibi gözlerini kapatmış, öylece oturuyordu"* (G., s.22). Nuri'nin kaybolmasından sonra ilk önce berber dükkânında ortaya çıkmış olması *eşbenlik* temasını besleyen ayrıntılardandır. Çünkü Nuri de köyünde kaybolmadan önce dükkânı olan bir berberdir. Bu yüzden onun varlığı berber için 'kaybolan yüzü' bulduğu fikriyle denktir ki Nuri'nin tıraştan sonra dükkândan çıkıp gitmesi berberi üzer, onun gidişiyle kendisini eksilmiş hisseder (G., s.23). Nitekim Nuri, berber dükkânında başına gelenleri bu düşünceleri destekleyen cümlelerle anlatır:

"*[B]erber onu zindan karası tespih çeken adamdan önce çağırmış tıraşa. Nuri, aynaların içine kurulup oturmuş hemen. […] Aslında o da yorulmuş şıkırtıları dinleye dinleye ve bakmış olacağı yok, koltuktan ansızın kalkıp aynadan çıkmış*" (Gölgesizler, s.61).

Hem bir geçiş nesnesi hem sığınak olarak kullanılan ayna, Berber-Nuri ikilisi arasındaki *eşbenliğin* gösterenidir. Sonrasında Berber'in kaybolan çırağını bulmak için köye gitmesi ve Nuri'nin köyde yeniden ortaya çıkmasıyla ikilinin mekânları yeniden kesişir. Mekânsal kesişme aynı zamanda Berber ve Nuri arasındaki maddî bir

kesişmeyi de okura gösterir. Berber'in adı romanda hiçbir zaman geçmez ama berberdir. Nuri ise döndükten sonra berberlik yapmayı unutmuştur. Birinin ismi ve dükkânı –Nuri'nin dükkânını köyde Berber'e verirler- diğerinin mesleğiyle birleşerek yine tek ve mükemmel bir vücut oluşturur. Öyle ki köydeki dükkâna gelenler zaman zaman kimin Berber kimin Nuri olduğunu ayırt edemezler:

"*Daha dün görmüştüm Nuri'yi, dedi otururken.*

Berber çekmeceden çıkardığı beyaz önlüğü boynuna dolamış, iğneyle tutturmaya çalışıyordu.

Nerde gördün?

İşte şurada, senin dikildiğin yerde. Kuşluk vakti Rıza'yı tıraş ediyordu.

O bendim, dedi berber" (Gölgesizler, s.99).

Nuri ve Berber arasında diğer romanlarda olduğu gibi açıkça fark edilmeyen başka bir ortaklık daha vardır. O da, *eşbenliğin* hâkim olduğu diğer eserlerde olduğu gibi ikizlerden birinin diğerini sindirmesi ya da kontrol altında tutması durumudur. *Gölgesizler*'de Berber'in Nuri'ye yönelik açıkça böyle bir tutumu olmaz. Ancak Nuri döndükten kısa bir zaman sonra bu sefer göz önünde olmasına rağmen herkesin zihninde silinmeye/önemsizleşmeye başlar. Muhtar'ın berber dükkânını şehirden gelen Berber'e vermesi ise Berber'in varlığını öne alırken Nuri'ninkini gizleyen en önemli sebep olur.

Rüyanın gerçekliği işgal ettiği bir zaman ve mekânın sahibi olarak kurgulanan romanın ikinci katmanı şehirdeki berber dükkânında da *eşbenliği* andıran karışıklıklar görülür. Tıraş olacağı sırada yüzü sabunlanmasına rağmen uyuyakalan ve sonradan köye postacı olarak giden bir müşteri, yazar-anlatıcının Berber olduğunu iddia ederek *eşbenlik* teması üzerinde kargaşanın oluşmasına neden olur. Köydeki kahramanlardan Rıza'nın söyledikleri de Berber ve yazar-anlatıcı arasındaki örtük *eşbenliği* destekler niteliktedir:

"*Bense hâlâ kapının önünde, bir omzumu pervaza dayamış, öylece dikiliyordum. Artık orada beklemenin anlamsız olduğunu düşünerek usulca içeri girdim sonra; […] daha bir yığın ıvır zıvırın arasından geçerek tezgâha doğru yürüdüm.*

Bak berber geliyor, dedi Rıza oğluna, kalk bir çay söyle!" (G., s.134).

Postacı ve Rıza'nın meydana getirdiği bu kargaşa, yazar-anlatıcının tüm karakterlerde kendisini yeniden var etmesine işaret eden üst kurmacaya üstü örtük bir göndermedir. Kendisini kendi romanının karakteri yapan yazar-anlatıcıya yönelik bu göndermeler, romanın son kısmında –aynı zamanda tüm kurgunun tepe noktası- açıkça ortaya çıkış kaynağına yönlendirildiği için[700] okurun zihnindeki tüm soru işaretleri giderilmiş olur.

İhsan Oktay Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası*'nda ayna, rüyanın kurguya etki ettiği diğer anlatılarda olduğu gibi önemli bir nesnedir. Rüyada karşılaşılan bu nesne, *Gölgesizler*'de olduğu gibi bir geçiş nesnesi olarak algılanabilir. Uzun İhsan Efendi Rendekâr'ın ZAGON ÜZERİNE ÖTTÜRME diye çevrilen eserini okuduktan sonra varlık ve yokluk üzerine derin düşüncelere dalar. Rüyasında "*bir kum tepesinin eteğinde küçük bir gölcük*" (P.K.A., s.45) fark ederse de aslında bu, yerde bulunan büyük bir aynadır. Aynaya eğildiğinde "*kendi aksi yerine oğlu Bünyamin'in yüzünü gör[ür]*" (P.K.A., s.45). Uyandıktan sonra ilk işi ayna karşısına geçip burnunun kıllarını düzeltmek olan Uzun İhsan Efendi'nin bu esnada yaşadıkları, aynanın roman kişileri üzerindeki başka bir etkisinin ortaya çıkmasını sağlar:

"*Derin düşüncelere garkolan Uzun İhsan Efendi ayna karşısında burnunun kıllarını da keserken makası kazara etine batırdı. Bir hayli kan akıyordu. Ama hiç acı duymadı. Bu durum düşüncelerini daha da derinleştirdi. Bünyamin'in ezandan önce yaktığı mangala ilerledi. İçin için yanan korlara baktı. İçlerinden birini maşayla alıp inceledi. Sonunda fındık büyüklüğündeki koru çıplak avucuna aldı. Derisi hemen su toplamış, hayat çizgisi ortadan ikiye bölünmüştü. Koru mangala attı. Hiç acı duymuyordu*" (Puslu Kıtalar Atlası, s.46).

Felsefi bir sorgulayışın ürünü olan bu satırlar, aynı zamanda Uzun İhsan Efendi-Bünyamin özdeşliğinin ilk ima edildiği kısımlardır. Uzun İhsan Efendi, bu kısmın sonunda yıllardır üzerinde çalıştığı 'puslu kıtalar atlası'nı bitirdiği, hemen ardından gelen kısımda Bünyamin'in macerası başladığı için, maceranın aslında Uzun İhsan Efendi'nin rüyasından ibaret olduğu iması da eserin alt metninde yer alır. Ancak

[700] Yazar yüzünü sabunlamış tıraş olmak üzereyken yeni tıraş bıçağı alması gerektiğini fark edip –berber dükkânında postacının sabunlanmış yüzüyle kalakalması- oğlunu markete gönderir –çırağın kaybolması-. Oğlu istenenleri getirip gazetedeki 'bir kızın ayı tarafından kaçırıldığı' haberini evdekilere aktarır ki bu da Güvercin'in kaybolması ve doğumdan sonra herkesin neden şaşırdığının açıklamasıdır.

bununla birlikte ayna metaforunun bir geçiş nesnesi olarak algılanmasıyla birlikte eser, Bünyamin-Uzun İhsan Efendi ikizliğinin de göstergesine dönüşür. Bünyamin'in macerasının başlarında kulakları, burnu kesilip gözleri oyularak tamamen etkisiz hâle getirilen Uzun İhsan Efendi, *eşbenliklerden* birinin baskı/kontrol altında tutulmasına benzer bir durumun içindedir. Oğlu tarafından bulununcaya kadar dilencilerin elinde tutulan Uzun İhsan Efendi'nin kendisini gösterebildiği tek imkân noktası oğluna verdiği dünya atlasıdır. Bünyamin bu atlastan rastgele sayfalar açtığında duruma uygun cümlelere, yönlendirici sözlere denk gelir. Tüm macera sona erdiğinde, atlasın sonunda Bünyamin'e yazılmış bir mektup yer alır. "*Senin için gerçek bir baba olmayı, saçlarını okşamayı, seni öpmeyi çok istedir. Ama düşlere dokunmak mümkün olabilir mi? Sana bu yüzden hem çok yakın, hem de çok uzağım*" (P.K.A., s.237) diyerek sonlanan bu mektup, Bünyamin'in varlığına getirilen bir açıklama ve onun varlığının bir sonu mahiyetindedir. Atlası bitirip koynuna sokan Bünyamin'in burada uyuyakalmış bekçiyi uyandırmasıyla yaşananlar onun varlığının sona erdiğini ispat eder:

"*Sanki yüzyıllık bir uykudan uyanan bekçi, yerinden doğrulup çevresine bakınca kendisini uyandıran kişiyi göremedi. Çünkü her taraf karanlıktı. Zaten görülen ve görülmeyen bütün düşler, bu karanlığın ta kendisi değil miydi?*" (P.K.A., s.238) sözleriyle sona eren eser, Uzun İhsan Efendi-yazar İhsan Oktay-Bünyamin dönüşümlerine işaret ederek üstkurmacaya, Uzun İhsan Efendi'nin yaşayamadığı her şeyi oğlu aracılığıyla yaşamasıyla da *eşbenliğe* gönderme yapar. Tüm maceranın, Uzun İhsan Efendi'nin rüyası olduğu düşünüldüğünde eser, onun İmgesel'den çıkışının macerası olarak da görülebilir. Tanınma-onaylanma diyalektiğinden oluşan bu kısım, Uzun İhsan'ın başkaları tarafından kabul görebileceği bir kılıkta – Bünyamin- tanındığı, böylece onaylandığı örneklerle doludur. Onu, Sembolik'e girmekten meneden bu diyalektikten çıktığında, artık bir eksiklik-arzu diyalektiğine, Sembolik'e yönelebilecek, burada aynadaki imgesi Bünyamin'e gerek kalmayacaktır.

3.3. LACANCI SEMBOLİK'TE VAR OLAN/OLMAYA ÇALIŞAN KARAKTERLER

3.3.1. Roman Karakterlerinde İdeal ego/Ego İdeali ve Süperego

Ego ideali ve *ideal ego* kavramları, Lacan'ın Freud okumaları sonucunda oluşturduğu kavramlardır. Birbirlerinden küçük farklarla ayrılan bu üç kavramdan *ideal ego* Lacan'a göre, kişinin kendisini başkalarının gözünde görme şeklinin idealize edilmiş biçimini temsil eder. Lacan'ın İmgesel'ine denk gelen *ideal ego,* egonun, *küçük öteki* diye çağrılan idealize edilmiş ayna-imgesidir. *Ego ideali*, kişinin ego imgesiyle, onu elinden gelenin en iyisini yapması için yönlendiren, yöneten, kişinin izlemeye ve onu kendisinde gerçekleştirmeye çalıştığı bir ideal, bir *büyük Öteki'*dir. Lacan'ın Sembolik'ine denk gelen *ego ideali*, kişinin kendi kendisini *büyük Öteki'*nin bakışıyla yargılayıp değerlendirmesini sağlayan sembolik bir kimliktir. *Süperego* ise *ego ideali*yle aynı iradenin ürünü olsa da onun kişi üzerindeki sadistik yansımasıdır. *Süperego* Lacan'a göre *jouissance* kavramıyla da ilişkilendirilebilir. Zizek bu ilişkilendirmenin temel sebebini, *süperego*daki acımasız ve sadistik ahlak anlayışının, özneyi imkânsız isteklerin ortasında bırakması ve özne bunu –doğal olarak- gerçekleştiremediğinde öznenin başarısızlığa uğramasını neşe içinde seyretmesi olarak açıklar. Bu yüzden *süperego*nun, kişiyi imkânsız isteklere yönelten sadistik yanı onu Lacancı Gerçek'le de eşdeğer yapar.[701]

İmgesel'in *ego*sunu simgesel düzenin *özne*sine çeviren en önemli unsur *büyük Öteki*'dir. Kurallarına koşulsuz itaat bekleyen *büyük Öteki, özne* için kusursuz bir oluşum olarak yüce bir konumda yer alır. *Özne* üzerinde kuvvetle etkili olmasından dolayı o, neyin bilinçdışına bastırılacağı neyin bilince çıkarılacağı hususunda da söz sahibidir. Bu yüzden bilinçdışının, *büyük Öteki*'nin fantezileri, arzuları ve fikirleriyle dolu olduğu söylenebilir.

*Büyük Öteki'*nin roman karakterleri üzerindeki etkisinin hissedildiği romanlardan biri Nezihe Meriç'in *Korsan Çıkmazı*'dır. Romanın başkarakterleri Berni

[701] Slavoj Zizek, *How to Read Lacan,* W.W. Norton&Company, New York, 2007, s.79-80.

ve Meli'de içselleştirdikleri *ego ideallerinin* sonucu olarak ortaya çıkan *büyük Öteki* etkisi, kızların tüm hayatlarını, yaşama bakışlarını biçimlendirecek kuvvettedir. İkisi de uzak bir Doğu ilinde çok çocuklu ailelerde başladıkları hayatlarına, önce liseyi okumak için yanına geldikleri Neyyire Hala'nın Orta Anadolu'nun büyük bir ilindeki evinde, sonra da İstanbul'da devam ederler. İki aileyi de tanıyan Neyyire Hala ve kocası Mahir Amca'nın dönüştürücü etkisi, kızlar kendileri için oldukça yabancı olan bu eve gelir gelmez başlar. Önce kızların dış görünüşlerini, giyim kuşamlarını elden geçiren Neyyire Hala, kızlarda da kendilerini derleyip toparlama hevesi uyandırır. Kızlar kısa zamanda Neyyire Hala'nın yeni düzenine uyum sağlarlar: "*Neyyire halayı çok seviyoruz. Artık faydalı insan olmayı öğrendik. Berni de, ben de, artık zamanımızı hep faydalı şeylerle dolduruyoruz. Hiç programsız iş yapmıyoruz*" (Korsan Çıkmazı, s.85).

Mahir Amca da kızların müzik zevkini biçimlendirir; onlara Almanya'da yaşadığı zamanlara ait anılarını anlatır, Alman müzisyenlerin eserlerini dinletir. Kızların ailelerinden öğrendikleri Müslüman-Hristiyan ayrımı da Neyyire Hala'nın cevaplarıyla ortadan kaldırılır; verilen cevaplar özellikle Meli'nin dine bakışını derinden etkiler:

"— Ama, Müslümanların namaz kılması gerekli. Siz namaz kılmıyorsunuz, oruç tutmuyorsunuz.

Neyyire hala, çeşmenin taşına oturur, ağır ağır sigarasını sarmaya başlar. İnanlı, ama biraz tutuk bir sesle anlatır:

— Dağdaki çobanlar da aptes alıp namaz kılmazlar ama, ne saftırlar onlar, ne temizdirler. Onlar Tanrıyı bizden çok daha iyi bilirler, severler. […]

— İş namazda değil kızım, iş insan olmakta. Burada namaz kılıp, burada dedikodu yapan nicelerini tanıyorum ben.

— Peki, dedikodu yapmazsa?

— O başka. Namaz, Hazreti Peygamberimiz zamanında konmuş. Arapların yağlı vücutları büsbütün yağ bağlamasın diye. Efendi babam, derin hocaydı. Bize hep anlatırdı bunları" (Korsan Çıkmazı, s.101).

Meli yıllar sonra bir lisede öğretmenlik yaparken kendisine Tanrı'ya inanıp inanmadığı soran öğrencisine, bilinçdışında o güne dair kalan izlerin tesiriyle cevap verir:

"— Evet çocuklar, der. Ne olursa olsun, yaşadığımız sürece, Tanrıya, yani insanlığa, uygarlığa, arkadaşlığa, dostluğa inanmamız gerekli. Ancak böyle mutlu olabiliriz. Çevremizdeki kötülükleri düzeltebildiğimiz, düzenlemeye uğraştığımız, birbirimizi sevdiğimiz sürece…" (Korsan Çıkmazı, s.102).

Sonra yaşadıklarıyla dine karşı bakışı '*öteki*ler'den –Neyyire Hala'nın söylediği hem namaz kılıp hem dedikodu yapanlardan- kuvvetle ayrılarak bir nevi inançsızlığa sapar. *Büyük Öteki* Neyyire Hala ve Mahir Amca'nın etkileri, kızları İstanbul'a tek başlarına üniversite okumaya gittiklerinde de bırakmaz. Kiminle arkadaşlık edecekleri, birikmiş paralarıyla ne yapmaları gerektiği, odalarına arkadaş çağırıp çağıramayacakları gibi basit soruların cevapları için bile hemen mektup yazılıp ona göre hareket eder hâle gelirler. Öyle ki Meli'ye babasının gelip verdiği bir miktar paranın ne olacağı bile Neyyire Hala'ya sorulur:

"*Neyyire halacığım, şimdi biz bu parayı ne yapalım? Çok kafamız karıştı. En iyisi biz onu size gönderelim, sizde dursun. Yazın siz bize elbise falan yaparsınız*" (Korsan Çıkmazı, s.142).

Bir süre sonra kendi kararlarını alabilme konusunda *büyük Öteki*'ler Neyyire Hala ve Mahir Amca'dan onay alırlarsa da kızların bundan sonraki tüm kararları, bundan önceki içselleştirilmiş bilgilerin yol göstericiliğinde verilir. Kızlar tüm hayatlarını bu bilinçdışı bilgilerle şekillendirip toplumu da buna göre ayırmaya başlarlar. *Büyük Öteki*'ye benzeyen hayat biçimlerini yaşayan kişiler doğru ve güzelken bunun dışında kalanlar özellikle Meli tarafından dışlanır; açıktan ve gizli olarak şiddetle eleştirilir, eleştiri malzemesi olarak kullanılır. Meli yıllar sonra ailesinin evine gittiğinde bu ötekileştirme/dışlama açıkça görülür:

"*Geçen yıl İzmir'e gitmiştim. Annem beni zayıf buldu. Akşam güneşinde, bahçede güllerin arasında oturuyorduk. Annem, 'İyi iyi' dedi. 'Su biraz büyüsün, öyle çocuk yaparsın. Biz korunmayı bilemedik. Doğumdur kadını asıl yıpratan. Bak…' sonunu dinlemedim. Karşımda kuru bir kadın oturuyordu. Çorap yamıyordu. Rahatça*

bana babamla yattığını anlatıyordu. Ona baktıkça, aramızdaki boşluk beni boğuyordu. […] Bu kızlar, bu delikanlılar. Yok canım! Bunlar değil benim kardeşlerim. Bunların bir sinemaya gidişleri, bir alaturka şarkılara bayılışları, bir enstitüde dikiş dikişleri var ki! Nasıl ayrı dünyalarımız" (K. Ç., s.118-119).

*Büyük Öteki'*ye uygun bir yaşayışları olmayan tüm aile fertleri Meli için yabancıdan farksızdır. Özellikle kendisiyle ilgili yanlış anlaşılmadan sonra bu bakış, topluma yönelik bir nefrete dönüşür. Toplumu adam etmek –*büyük Öteki*'ye göre eğitmek- isteyen Meli bunu başaramadıkça daha da öfkelenir:

"*Bir şey yapamamanın öfkesi bu Meli'deki. İnsanları şöyle omuzlarından tutup bağıra bağıra silkeleyememenin, haykıramamanın öfkesi: 'Heeeeeeyyy! Uyanın be, biraz toparlanın be! Biraz düşünün be! Düşünmek var ya, düşünmek, işte o. Biraz be! En azına razıyım. Biraz yahu!*" (Korsan Çıkmazı, s.119).

Berni de aynı durumdadır. Evde hemen her sözünü ve hareketlerini taklit edip kullandığı Neyyire Hala, kocasıyla arasında bir duvar gibi engelleyici konumdadır. Neyyire Hala'dan kalan eşyalar –örneğin Prenses Rozaliya adını verdikleri gaz lambası- onun Berni'nin bilinçdışısıyla birlikte evini de somut olarak da işgal ettiğini gösterir. Kocası Turan, Neyyire Hala'dan bu kadar bahsetmesinden ve kendi varlığını silecek kadar onu örnek almasından rahatsız olduğu için ikili sürekli tartışmaya hazır konumda evliliklerini sürdürmeye çalışır. Turan'ın bu konudaki sözleri Neyyire Hala'nın, evlerinde *büyük Öteki* olarak algılanışının göstergesidir:

"— Yahu Berni, kaldır şu Meryem ana kandilini ayak altından. Ya da en iyisi, sen şöyle yap. Duvara Neyyire halanın resmini asalım. Bir de raf yapayım ben ona, bu kandili de orada yak, ha?" (Korsan Çıkmazı, s.94).

Davranışları ve söylemleriyle ilgili hiçbir zaman haklı olup olmadıkları tartışılmayan Neyyire Hala ve Mahir Amca ikilisinin oluşturduğu *büyük Öteki/ego ideali* algısı, kızların içlerinde yaşadıkları topluma yabancılaşmalarının, kendilerini hep daha üst bir seviyede ve ayrı olarak duyumsamalarının, büyük şehirdeki yalnızlıklarının ana sebebidir. Kızlar için *ego ideali* olan Neyyire Hala ve Mahir Amca ikilisi *ideal ego* hâline de dönüşmüştür. Berni'nin konservatuar okuması müzikle ilgilenen Mahir Amca'nın idealize edilmesiyken, Meli'nin edebiyat fakültesini bitirip

öğretmen olması Neyyire Hala'nın öğretici vasfının idealize edildiği bir kendilik yapılanmasının sonucudur.

*Ego*nun *özne*ye dönüşümü esnasında içselleştirdiği ya da öykündüğü *öteki*lerin yansımalarına, psikanalitik açıdan zengin bir roman olan *Karanlığın Günü*'ndeki Asiye karakterinde açıkça işaret edilmektedir. Travmatik rüyalarının daha önce ele alındığı Asiye, doğumundan itibaren özel birisi olacağını hissettirir. Anlatıcı yazar Nesli'nin onun hayatını şiir biçiminde aktarması sayesinde özellikle Asiye'nin yaşamının ilk yılları destansı bir biçimde okura aktarılmış olur. Doğumuyla ilgili kısım şöyledir:

"*sımsıkı yapışmıştı rahme*
bir eliyle örtmüştü apışarasını
ötekiyle geçirmişti su torbasına tırnaklarını
[…] Ya Allah bismillah deyip
anasının memesine saldılar
yavru geçirdi dişlerini memeye
ve otuz iki dişiyle başladı emmeye
[…] ve vaki oldu ki yavruyu memeden alamadılar
ölmüş memeyi saatlerce çekti
emdi ve çiğnedi yavru
ve kadınlar onu koparark aldılar" (Karanlığın Günü, 97;99).

Herkes üzerinde psikolojik etkiler bırakan Asiye'nin yaşamını özellikle önemseyen yazar-anlatıcı Nesli, mübalağalı bir giriş olmasına rağmen bu manzum kısımda Asiye'nin sonraki kişilik örüntüsüne ilişkin önemli tespitlerde bulunur. Buna göre Asiye'nin doğum hikâyesi, ondaki yaşam ve ölüm içgüdülerinin hayatının en erken döneminden itibaren başlayan etkilerini yansıtan göstergesel bir metindir. Bu iki zıt duygunun etkisiyle oluşan paranoid kaygılar, bebeğin yıkıcı etkilerle anne/memeye yönelmesine neden olur. Kleinci kuramda bebeğin ilk üç ayında nesneleri iyi-kötü olarak bölümlemesinin neticesi olan bu durumda bebek, bazen iyi olarak bölümlediklerine de saldırgan duygular yansıtılır. Bebeğin oral-sadistik fantezilerinin etkisiyle iyi memenin hepsini boşaltmak ve kurutmak gibi sadistik isteklerle memeye yöneldiği görülür. Klein'in açgözlülük olarak nitelendirdiği bu yıkıcı yansıtma,

Asiye'nin annesinin memesine hırsla saldırmasını açıklar. Etrafındaki kadınların zorla memeden koparabilmeleri ise onun hayat boyu içinde olacağı haset ve açgözlülüğün temellerini oluşturur. Asiye'nin çocukluk ve gençlik yıllarında yaşadığı sıkıntılardan sonra ailesiyle İstanbul'a göç etmesi de yine aynı destansı üslupla anlatılır:

"*göçmüştü İstanbul'a aile*
ve Asiye kendini, bu inanılmaz yerde, ancak
kentte görmesiyle işte bu nefret ettiği adamın
bir Allah olduğunu anlamıştı.
Anlamıştı bu babanın yaptığı her türlü yolsuzluğun,
hırsızlığın, mübah olduğunu o vakit…
[…]İstanbul'da bu baba mucizelere mucizeler
katıyor, yeni bir dükkân, yeni bir han, yeni
bir mağaza açıyordu. […]
Çerçi-jandarma çocuklarına çok gerçekçi bir
şeyi; kimseye karşılıksız bir şey
verilmeyeceğini, en ufak fırsatlardan bile
çıkar sağlamayı ve her şeyi; evlat sevgisini,
karıyı, ana babayı gene çıkar için
kullanmayı, feda etmeyi iyice ama iyice
öğretmişti" (Karanlığın Günü, s.109).

Asiye'nin benlik yapılanmasının temelinde yer alan baba imgesi, yaşamının ilk yıllarındaki zorluklar ve travmatik ilksel sahneye şahit olması yüzünden onda nefret uyandırır.[702] Ancak özellikle İstanbul'a göçle değişen çevre, baba algısının değişmesini sağlar. Asiye'yi korkutan bu çevrede çok başarılı bir şekilde hayatta kalmayı başaran baba, Asiye için *büyük Öteki*'ye dönüşmüştür. Asiye'nin *ego ideali* olarak içselleştirdiği babanın etkileri üniversite yıllarından itibaren açıkça görülmeye başlar:

"*Yazmaya da başlamıştı artık; ne*
beğeniliyorsa hemen onu yutuyor bir

[702] İkinci bölümde ele alınan bu travmatik ilksel sahne, Asiye'nin, babası ve teyzesinin birlikte olma anlarına şahit olduğu çocuksu anıya telmihtir.

benzerini çıkarıyordu ortaya, önündeki her şeyi geçmeye, kapmaya ve sahibinden koparmaya kendinde hak görüyor böyle yaptıkça da babasının aferinini gözlerinden anlıyordu" (Karanlığın Günü, s.110).

Şehir hayatında kabul görmeği, başarılı olmayı sağlayan baba, aynı zamanda Asiye'nin *ideal egosu* hâline de gelerek, onun dönüşmek istediği idealize imgesi olur. Asiye'nin *ideal egosuyla ego idealinin* kesiştiği bu nokta, *büyük Öteki* babasından aldığı aferinlerle onun hayat boyu biçimleneceği yolu çizer. Şehirde babası gibi tutunmayı sağlayacak şey, herkes için önemli olan 'çağdaş kadın' imgesidir. Olmayı istediği 'çağdaş kadını' ona getirecek şey ise yazarlıktır. Ancak bu uğraşıyı da biçimlendiren babasının şehre geldiğinden beri yaptığı gibi, yine herkesin beğenisini kazanma tutkusu ve hırsı olacaktır. Asiye, başkalarının kendisini görmeleri gereken noktayı da daima kontrol altında tutarak bu noktayı kendisi biçimlendirir. Bu yüzden işçi romanı yazmak istiyorsa işçi ailelerin arasına karışıp onlara yardımlar yapar. Herkesi kendi çıkarları yolunda bir meta olarak gören narsisistik kişiliğinin izin vermediği –karşılıksız yardımda bulunan biri gibi görünmek- bu duruma ise güçlükle katlanır (K.G., s.148). Sembolik'te tutunmayı böylece Sembolik'in kurallarını manipüle ederek gerçekleştiren Asiye, bunun için entelektüellerden oluşan bir arkadaş çevresi bile edinir. Bir anlamda *persona* edinmiş olan Asiye'nin bilinçdışısında güçlükle saklayabildiği *gölgesi* ise zaman zaman açığa çıkar. Ölmek üzere olan babasının tedavisi için geldiği Zürih'te üzgün olması beklenirken aksine moda dergileri arasına gömüldüğü sırada arkadaşı Mümin'e yakalanması onun, herkesi kandırdığı *ideal ego* yapılanmasında hasara yol açıp narsisistik kimliğini açığa çıkaran bir ayrıntıdır. Yine de Asiye çabuk toparlanarak bu durumdan kurtulur: "*Mümin çekip çekip aldığı kataloglara baktı, işaretli resimlere baktı, okudu ve güldü… Bunun üzerine Asiye ağlayarak babasının yerine kendisinin ölmek istediğini, ne yaptığını bilmediğini, aklının başında olmadığını söyledi"* (Karanlığın Günü, s.147).

Asiye'nin kendisine yönelik düşüncelerini kısmen de olsa kontrol edemediği tek kişi anlatıcı yazar Nesli'dir. Onun hayranlığını artırmak için Nesli adına giriştiği bir öç alma hadisesinde, Nesli tarafından azarlanması, Asiye'nin o ana kadar üstünde

durulmayan başka bir tarafını ortaya çıkarır. *Öteki*lerin düşüncelerini önemsediğinden, topluluk içinde herkese olduğu gibi Nesli'ye de şirin gözükme çabasında olan Asiye, söyleyemediklerini bakışlarıyla ifade eder. Onun bakışlarından rahatsız olan başka bir isim olan Gülgül ise Nesli'yi uyarır:

"*—Yok anam gördüğün gibi değil o! Aydaşık ışşşş! dedi yeniden. Anası lohusayken başka bir lohusa gelmiş üstüne kırkı karışmış! […] Kız, sana bir gün gel de muska yazdırayım, seni bağlıyor, kız, bu!..*" (Karanlığın Günü, s.162).

Gülgül'ün işaret ettiği, Nesli'nin de "*[c]ehennemin esfeli safilinden çıkıp gelen bu yaratık*" (K.G., s.160) diye nitelendirdiği Asiye, bomba korkusuyla hapis kaldıkları evde tekinsiz tarafını daha da ortaya çıkarır. Uzun süre süzdüğü salondaki kahve fincanları, bağa kaşıklar "*sanki eşyaya has bir depremle garip çıtırtılar çıkararak çatlayıp un-ufak*" (K.G., s.328) olur. Yıldız'ın evindeki bu arkadaş toplantısının ilk dakikalarında da fincanların kırılması hadisesine benzer bir olay yaşanır:

"'*Aaa! Nesliciğim öyle söyleme, tabii boş veriyoruz gene de ama şekerim çocukların okulu var?' dedi. Kumlanmıştı sesi: 'Bak gelecek ay şu halıyı satamazsam Hasan'a ne gönderiririz?...' İncecik çiçek bordürlü halıyı gösterdi. […] Asiye birden depreme tutulmuş gibi sallanıp yere düştü. […] Asiye Yıldız'ın satacağını söylediği Gördes halısının üzerinde kırık bacaklı bir sandalyede oturuyordu. Yerden kalkarken sol eline dayandı. 'Bir şey olmadı, olmadı' dedi gülerek… […] Asiye sol elini oturduğu sandalyenin altına doğru sakladı. Yere baktım, halıda bir avuçluk bir kellik kalmıştı. Celil de yeri araştırıyordu, halının yolunmuş, kopmuş tüylerini ve aradan sırıtan parkeyi gördü; gördüğüne inanamadı"* (Karanlığın Günü, s.61).

Klein'in üzerinde ayrıntılı olarak durduğu haset duygusu, paranoid-şizoid dönemde ilk kez ortaya çıktıktan sonra hayatın her döneminde şekil değiştirerek görülebilir. Ancak ona göre, iyi ve güzel olanı tahrip etme, yok etme isteği hasette başından beri değişmeden duran esas duygudur. Başkalarının memnuniyetlerinden rahatsızlık duyan hasetli kişi, "*hiçbir zaman tatmin olamaz, çünkü haseti kendi içinden kaynaklanmakta ve böylece her zaman yönelecek bir nesne bulmaktadır*".[703] Asiye'nin

[703] Melanie Klein, *Haset ve Şükran*, s.24.

kasıtlı olarak düştüğü halının tüylerini koparmasının ardında hasetten başka bir sebep yoktur. İyi olan her şeyi çirkinleştirme fantezileri yüzünden sürekli baktığı fincan ve kaşıklar kırılır, halı bile romanın sonunda herkesin gözü önünde "*bin yıllık bir maymun gibi çirkinleşip buruş[ur]*" (K.G., s.328). Nesneler dışında kişilerde de bu bakışın meydana getirdiği tahrip ediciliğin izleri görülür: Nesli'ye yönelttiği rahatsızlık veren bakışları onun mutfağa giderek dayanamayıp ağlamasına neden olur. Asiye'deki tahrip ediciliğe tekinsiz yorumlar getiren Gülgül "*mutfakta şak diye yığılıp kal[ır]*" (Karanlığın Günü, s.328).

Asiye, bilinçdışı *gölge*sinden kaynaklanan, doğumundan itibaren kişiliği üzerine damga vurmuş hasetçi kişiliğini babasını idealize edip içselleştirerek baskı altında tumayı başarmıştır. Sembolik'te tutunmanın toplum kurallarına/Yasa'ya uymakla mümkün olduğunu anladığı için giriştiği bu mücadele sayesinde Asiye, herkesçe kabul gören bir *persona*yla yaşamını sürdürür. Ne var ki apartmanın önüne bırakılan bomba gibi münferit olağandışı bir olay yüzünden baskılanan *gölge* serbest kalıp açığa çıkmış, Asiye'den kaynaklanan olumsuz duygular eşyaların kırılıp zarar görmesine, insanların ölmesi noktasına kadar varmıştır.

Bilge Karasu'nun *Kılavuz*'unda karakterler üzerinde *ego idealini* çağrıştıran yansımalar söz konusudur. Romanın yazar-anlatıcısı Uğur aile ilişkilerinden birkaç münferit örnek dışında neredeyse hiç bahsetmeyen birisidir. Bu az sayıdaki bahsetmelerde ise baba hiç yer almaz. Annesinin adı birden fazla geçerken dayı, amca, dede gibi diğer aile üyelerinden bir kere söz edilir ve biter. Uğur, izlemesi için bırakılan kasette bir tekrarını gördüğünü düşündüğü ilk rüyasında da kendisini annesiyle bir odaya kilitlediğini görmüştür. Aile yaşantısı hakkında başka bilginin verilmediği romanda son olarak Uğur'un anne uzantısı olarak düşünülebilecek dayının yanında çalıştığı bilgisi de verilir. Uğur'un Ankara'da oturduğu daire de dayısınınkinin iki kat üstüdür. Evinden ayrılıp İhsan'ın yanına gitme fikri ortaya atıldığında Uğur'un; "*[d]ayım biraz kaygılanır, hattâ gücenir ama karşı çıkmaz. Bir iş daha bulmama da sevinir herhalde*" (K., s.76) sözlerinden dayının anne yerine geçeni *ego ideali* olarak kabul edildiği sonucu çıkarılabilir. Uğur'un, dayısının muhtemel üzüntüsü, gücenmişliği üzerinde durması, anne imgesinin *ego ideali* olduğuna işaret eder. Çünkü ego ideali olan nesnenin beklentilerine uygun davranmamış olmanın ortaya çıkardığı duygu mahcubiyet duygusudur. Uğur'un

hayatında baba figürünün olmayışı, ondan ölmüş olsa da hiçbir şekilde bahsedilmemesi bu imgenin Uğur'da doğru bir karşılığının oluşmadığı sonucuna götürebilir. Anne karşısında rakip bir babanın olmaması Uğur'un anneden kopamayışının sebebidir. Bu sebeple Uğur'da anneyle özdeşleşme onu içselleştirme, bilinçdışında anneyi ilk eşcinsel sevgi nesnesi biçiminde kabul etme durumu ortaya çıkmıştır. Bu şekilde anneyle özdeşleşmenin Uğur'un cinsel yönelimini etkilediğine ilişkin romanda değiniler vardır. Uğur'un neredeyse yeni yaşamına başladığı anda hayatına İhsan'ın girmesi, onunla yaşadıkları romanda eşcinsel ilişkiyi altmetin olarak okura duyurur. İhsan'ın ilk kez tanıştığı Uğur'la birlikte sahibinin olmadığı bir eve girmesi, bu evde ilk istediği şeylerden birinin 'su dökünmek' olması ve sonrasında yaşananlar hayli ilginçtir:

"*Duşun altında çırılçıplak bekliyordu. Musluk, eşini ancak bir arkadaşımın evinde gördüğüm, tuhaf bir şeydi. Bildiğimi uyguladım ama hızla gelen su beni de tepeden tırnağa ıslattı. […] İhsan kahkahalar atıyordu. Gülüşü sevimliydi; kaç saattir ilk kez koyveriyordu kendini. Ama beni şaşırtan, çıplaklığı, daha doğrusu, çıplaklığına ilişkin davranışıydı. Çıplaklığından sıkılmıyordu, çıplaklığını sergilemiyordu. […] 'Sen de gel diyeceğim ama burası pek dar,' dedi suyun altından. […] Kurulanırken ben girdim suyun altına. Yavaş yavaş giyindi. Havluyu uzattı. Bekledi. Kurulandım. Odamda giyindim"* (Kılavuz, s.29).

Banyo sahnesinin ikili üzerinde hiçbir çekinceye yol açmamasının ilginçliği, arada utanç olmadan devam edilen tensel yakınlaşmaların sayısını arttırır. Ağaçlık bir yerde uyuyakalan Uğur'u uyandırırken İhsan'la yeniden bir yakınlaşmanın açığa çıkması, Uğur'a sonradan; "*[o] an birbirimize ne kadar yakındık! Küçük evdeki gibi… Üstelik yolun başında değil, çok, çok ötelerde.."* (K., s.63) sözünü söyletir. Ancak 'çok ötelerde' olduğu söylenen bu yakınlaşmadan neyin kastedildiği daha sonra anlaşılacaktır:

"*Yatar yatmaz uyumuş olacağız. Kuşların cıvıltısıyla uyandım. Saatim 6:20'de kıpışıyordu. Elimi İhsan'ın alnında gezdirdim. Gözünü açtı, pancurlara baktı. Saati sordu. 'İki saatimiz var daha,' dedi. Yüzünü yüzüme yaklaştırdı"* (Kılavuz, s.70).

Eşcinsel ilişkinin en somut delili olan bu aynı yatakta yatma ve sonrası, Uğur'un kendisini özdeşleştirdiği anne imgesinin yerine koyduğu, dolayısıyla İhsan'ın da baba/erkek rolünde olduğu bilinçdışı temelli bir cinsel ilişkidir. İhsan'ın baskın karakteriyle uyuşan bu bilinçdışı eşleşme, Uğur'un Ankara'da kendi evine taşınmasını istemesinde de görülür. Beraber Ankara'ya dönen ikilinin araba sohbetleri de eşcinsel ilişkinin izlerini taşır:

"*İhsan fısıldadı: 'Kemerini yokla. Gevşek gibi duruyor.'*

Yokladım. 'Tamam.'

'İnsan bulmuşken yitirmek istemez.'

'Kendi kemerin?'

'Çok dikkat ederim.'

Biraz sonra, 'Asıl mutluluk bu olsa gerek,' dedi, 'ulaşmağa can attığımızın biraz öncesi… '" (Kılavuz, s.105).

Eşcinsel ilişkinin kaynağının Uğur'un *ego idealiyle* özdeşleşmesi olduğunun başka bir göstergesi araba kazasının ardından İhsan'ın ağır şekilde yaralanması olayıdır. Aldığı ağır yaraların sonucu olarak yüzü gözü sargılar içinde kalan İhsan, Uğur tarafından şefkatle bakılır (K., s.108). Uğur annesiyle bütünleşmesinin sonucu olarak öncesinde edilgen/sevilen rollerinde bir bilinçdışı canlandırma içindeyken kazadan sonra şefkatli anne/kadın rolünü üstlenerek İhsan'ın bakımını üstlenir.

Orhan Pamuk'un çağrışımlarla dolu *Kara Kitap*'ı birbirlerinde eriyen karakterlerle dolu bir romandır. Roman kişilerinin tamamına yakını *öteki*nin yerine geçmek ister ki bu da bu kişiler üzerinde *ego ideali* ve *süperego* yansımaları olduğunu düşündürür. Ancak Galip karakterinde *öteki* yerine geçmek daha farklı bir şekilde görülür. Galip'te *öteki*ne dönüşmenin başlangıcı Rüya'nın evi terk etmesidir. Onu bulmaya çalışırken Rüya'nın üvey kardeşi Celâl'in de ortada olmadığını öğrenmesi, bir zaman sonra araştırmalarının Celâl üzerinde yoğunlaşmasıyla sonuçlanır. Galip'i dönüştüren Celâl üzerine yaptığı araştırmalardır. Ancak amca çocukları olduğu için Galip'te bu dönüşümün izleri çok daha eskiye dayanır. Akrabaları Celâl'le Galip'in seslerini telefonda birbirlerine karıştırırlar (K.K., s.62). Galip, Celâl'in gazetedeki arkadaşlarından; yazılarında şifreli/sembolik bir dil kullandığını, böylece hemen anlaşılmasını istemediği gerçeklerin üstünü örttüğünü öğrendikten sonra tüm

yazılarını baştan itibaren yeniden okumaya başlar. İpucu peşinde bir dedektif titizliğiyle yapılan bu okuma faaliyeti, Galip için bilinçdışına dönüş anlamına da gelir. Çünkü Celâl'in yazılarının malzemesi büyük çoğunlukla çocukluğu, akrabaları, eskiden yaşadıkları Şehrikalp Apartmanı ve buradaki dükkândır. Bir yandan ortak geçmişin etkisi, diğer yandan Celâl'in şifreli yazılarını çözme telaşı, Galip'in kendisini 'onun gibi düşünmeye' zorlamasına neden olur. İstanbul sokaklarında gördüğü her şeyde Celâl'in bıraktığı ipucunu arayan Galip için bu ilk zamanlar, "*[d]aha o sırada, kendimi Celâl olduğuma bütünüyle inandıramamıştım!*" (K.K., s.221) dediği zamanlardır. İzlerin Galip'i Şehrikalp Apartmanı'ndaki çatı katına götürmesi ise Galip-Celâl ikizliğinin doruğa çıkmasını sağlar. Celâl'in çocukluğundan kalma bu daireye giren Galip'in yaptığı ilk şey ısrarla çalan telefonu açmaktır:

"'*Alo?'*

'Demek sonunda geldiniz!' dedi hiç tanımadığı bir ses.

'Evet.'

'Celâl Bey, kaç gündür sizi arıyorum. Gecenin bu saatinde rahatsız ettiğim için özür dilerim. Sizi bir an önce görmem gerek'" (Kara Kitap, s.232).

Uzunca süren bu telefon konuşmasında Galip, kendini karşı tarafa Celâl olarak tanıtır. Konuşma bitip evin neredeyse yirmi beş sene önce bırakıldığı gibi durduğunu anladığında, geçmişin gözleri önüne gelmesinden irkilir. Sonunda geceyi burada geçirmeye karar veren Galip, Celâl'in pijamalarını giyip onun yatağına yatar ama uyuyamaz (K.K., s.241). Hemen arkadan gelen bölümün Celâl'e ait, 'Uyuyamıyor musunuz?' başlıklı bir yazı olması, Galip'in zihninde Celâl'in yazılarının daimî olarak varlık gösterdiğinin işaretidir. Celâl gibi düşünmeye, yaşamaya başladığı bu yeni hayatta çalan telefonlara onun adıyla cevap vermeye devam edip onun yazılarına daha da gömülür. Celâl'in okuduğu her yazısından sonra bu yazıda görünen ve görünmeyen anlamlara kafa yorarken öyle bir hâle gelir ki kendisinin Celâl tarafından görüldüğü zannına kapılmaya başlar. Kendini Celâl'de tamamen kaybettiğini anladığı noktada ise Celâl'in daktilosunun başına geçip yazılar yazmaya başlar:

"*İlk yazıya, 'Aynaya baktım ve yüzümü okudum,' sözleriyle başladı. İkinciye 'Rüyamda en sonunda yıllardır olmak istediğim kişi olduğumu gördüm,' diyerek üçüncüye eski Beyoğlu hikâyelerinden söz açarak. Bu yazıları ilkinden de kolayca ve*

daha da derin bir acı ve umutla yazdı. Yazıların Celâl'in köşesine tam istediği ve beklediği gibi yerleşeceğinden emindi. Ortaokul ve lise yıllarında okul defterlerinin son sayfalarında binlerce kere taklit ettiği Celâl'in imzasıyla üç yazıyı imzaladı" (Kara Kitap, s.316).

Yazıları gazeteye götürüp herkesi bunların Celâl'e ait olduğuna ikna ettikten sonra geri dönen Galip, Celâl'in köşesinde yazı hayatına başlayarak kendi kimliğini onda eritmiş, kendisi için *büyük Öteki* Celâl'e dönüşmüş olur. Romanda bundan sonraki yazılar kendini Celâl'de yok etmiş Galip'in yazılarıdır. Rüya ve Celâl'in öldürüldüğünü öğrenmesinden sonra da oymuş gibi yazı yazmaya devam eden Galip, kendi olmaktan o kadar uzaklaştığı (K.K., s.438) yeni hayatında, Celâl'in evinde Celâl olarak, kendi evinde "*hasta yatağında yatan Rüya, [kendisini] evde bekliyormuş gibi*" (K.K., s.439) kendi varlığından uzak bir ömür sürmeye başlar.

Galip, *ego ideali* olarak çocukluğundan bu yana benimsediği Celâl'i, Rüya'nın kaybı nedeniyle daha iyi tanıdıkça tüm benlik yapılanmasını bu sevgi nesnesine yatırarak onun varlığında yok olur. Ondan başka bir şey düşünemediği, onun gibi davranmaktan geri duramadığı bu yok oluşta Galip kendi *özne*sini *büyük Öteki*de eritmiş, Lacancı '*öteki*nin arzusunu arzulamak' düsturunu tam olarak gerçekleştirmiştir.

Romanda Galip'in yanında *ego idealini* içselleştirerek yok oluşu seçen diğer isim Celâl'dir. Celâl'in kendi *büyük Öteki'*sinde eriyişi, Galip'in yaptığı çalışmalarla anlaşılır. Çalışmalarına Celâl'in evinde devam eden Galip'in fark ettiği şey, Celâl'in de başka bir *öteki*nin yerine geçmek isteme çabasıdır:

"*Celâl, Mevlâna'dan kendinden sözeder gibi sözediyor, kelimeler, cümleler arasında ilk bakışta göze çarpmayan sihirli bir yer değiştirmeden yararlanarak, kendini Mevlâna'nın yerine koyuyordu. Galip, Celâl'in kendinden sözettiği bazı yazılarda ve Mevlâna'dan sözettiği 'tarihi' yazılarında aynı cümleleri, paragrafları, bunlardan öte, kederle ördüğü aynı üslûbu kullandığını bir kere daha görünce, bu yer değiştirmeden emin oldu. Bu tuhaf oyunu korkutucu yapan şey, Celâl'in özel defterlerinde, yayımlanmamış yazı müsveddelerinde, tarih sohbetlerinde, Şeyh Galip üzerine yazdığı denemelerinde, rüya yorumlarında, İstanbul hatıralarında ve birçok köşe yazısında kaleme aldıklarıyla desteklenmesiydi"* (Kara Kitap, s.252).

Hz. Mevlâna'yı kendine *ego ideali* olarak benimsemek noktasında oldukça ileri giden Celâl, telefon rehberine ismini 'Celâleddin Rumi' diye kaydettirir, imzalarından biri 'Mevlâna Celâl' şeklindedir. Onun *öteki* olmak yolundaki isteği ise Hz. Mevlâna'nın şeyhliği dolayısıyla değil; "*hayatının bazı dönemlerinde bazı erkeklerle kurduğu 'cinsel ve mistik' yakınlıklarla bunların hikâyelerine de yansıyan esrarı ve sonuçları*" (K.K., s.249) sebebiyledir. Babasının ikinci eşinin ve üvey kardeşi Rüya'nın güzelliğine hayran kaldığı[704] belirtilen Celâl'in kendisini, -romanda varsayılan- bu türden yasak ilişkiler dolayısıyla Mevlâna'ya yakın bulmuş olabileceği düşünülebilir.

Çok katmanlı bir roman olan *Kara Kitap*'ın ilk düzlemi için bunlar söylenebilirken, eserin *Hüsn ü Aşk* ve *Mesnevi*'yle kurduğu biçimsel ilişki hatırlandığında hem Galip-Celâl hem de Celâl-Mevlâna dönüşümünün daha derin anlamlara sahip olduğu fark edilecektir. Buna göre, Galip'in Şeyh Galip ve Hüsn'ü temsil etmesi, Celâl'in de Sühan ve Mevlâna'yı temsil eden bir gösterge olması onlardaki *büyük Öteki*'ye dönüşümün ilk örnekte Şeyh Galip'in Hz. Mevlâna'ya dönüşme tutkusu olarak yorumlanabilir. Nitekim *Hüsn ü Aşk*'ında Şeyh Galip; "*Feyz erdi Cenab-ı Mevlevîden/Aldım nice ders Mesnevîden*" (H.A., s.388) ve "*Esrârını Mesnevîden aldım/Çaldımsa da mîrî malı çaldım*" (H.A., s.384) diyerek bu gerçeğe ışık tutar. Şeyh Galip'in aynı zamanda Galata Mevlevihânesi şeyhliğiyle vazifelendirilmesi dolayısıyla, onun *Mesnevî'*ye yönelişi yalnız bu eşsiz eserin anlatım kabiliyetiyle sınırlı değildir. O, *Mesnevî*'ye sanat eseri olarak yönelirken Hz. Mevlâna'ya da piri ve mürşidi olarak yönelmiş, onu kendi *özne*si için *büyük Öteki* olarak kabul edip ona benzeme yolunda çalışmıştır. Bu yüzden romandaki Galip'in Şeyh Galip'i temsil etmesi dolayısıyla Mevlana'yı temsil eden Celâl'e yönelişi, hem alt metinde hem kurmaca düzleminde mürid-mürşid çerçevesinde olur. Soyut temsillerin ötesinde Galip karakteri, 'hüner dolu' şifreli yazılar yazmayı mürşidi olan amcasının oğlu Celâl Sâlik sayesinde öğrenmiştir. İkinci örnekte Hüsn-Sühan dönüşümü de *Hüsn ü Aşk*'tan çıkan sonuçlardan biridir. Mesnevisinin sonunda Şeyh Galip Sühan'ın ağzından şu sözlerin dökülmesini sağlar:

[704] Nitekim nereye gittiğini kocasına söylemeyen Rüya üvey ağabeyi Celâl'in yanındayken vurulmuştur.

"*1993 Ben gayret ederek sana kuyudan çıkış yolunu bildiren Sühan'ım. 1994 Cadıyı mahveden ve bu yolları açan bendim. 1995 O bülbül de, o konuşan papağan da, o güzel sülün de hep bendim. 1996 O güzel huylu ihtiyar tabib de bendim. Sana yol gösterdim. 1997-1998 İşte şimdi seni de vuslata davet için geldim. Bu durumun mânâsını anla. Bu bahislerin ortaya çıkmasına bir yanlış bakış sebep olmuştu. 1999 Gerçekte Aşk Hüsn'dür, Hüsn de Aşk'tır. […] 2000 Hâlbuki birlikte dedikodular yoktur. Olması lâzım gelen o şeyde, imkânsızlık yoktur"* (Hüsn ü Aşk, s.379-380).

Sühan'a söyletilen 'ikiliğin yanlış bakışın sonucu' olduğu ana fikri Sühan'ın da olmadığı sonucuna varılmasını mümkün kılar. Buna göre Hüsn'ün hem Aşk hem Sühan hem de eserde karakter olarak arz edilen her varlık yerine geçen tek bir varlık olduğu bilgisi mesnevinin temelini oluşturur. Galip'in Aşk'ı –Rüya'yı- aradığı kendi hayatının mesnevisi olan *Kara Kitap*'ta ulaştığı tek şey, kendisinin bile kendisi olmadığı hakikatidir. Hüsn ve Sühan isimlerinin sözlük anlamlarıyla ele alınmasıyla da, güzelliğin söze dönüştüğü, sözde eridiği şeklinde farklı bir çağrışım ağı yakalanabilir. Bu ise eserin sonunda Celâl gibi yazılar yayımlamaya devam eden Galip'in vardığı son noktadır.

Fatma Barbarosoğlu'nun *Hiçbiryer* isimli romanı, arafta kalmış kahramanların romanıdır. Ne şehirli olabilmiş ne de içinden çıktıkları köy tarafından tekrar kabul görmüş bu insanların ortak meselesi *kendilik yapılanmaları*nda yaşadıkları bocalamadır. Romanın başkişisi Şahin'in 'trenlere küsen adam' olarak bilinen babası Halil Ağa'yla hiç kuramadığı baba-oğul ilişkisini, üniversitedeki hocası İhsan Hoca'yla gerçekleştirmesi, İhsan Hoca'nın bir baba ikamesi biçiminde Şahin'in *ego ideali* olarak kabul edildiğini gösterir. Nitekim bu ilişki sıradan danışman hoca-öğrenci ilişkisinden çok başkadır. Şahin'in hocasının evine defalarca yemeğe gitmesi, onunla günün büyük bölümünü geçirmesi, ortaokuldan bu yana dışarıda okuyan, köyüne en son yirmi yıl önce gitmiş olan Şahin için bir tür baba-oğul ilişkisidir. Bu ilişkinin biçimi en çok İhsan Hoca'nın ölümünden sonra anlaşılır:

"*Okudukları Şahin'e hiçbir şey anlatmıyor. İhsan Hoca yoksa bütün malzeme beyhude. Lüzumsuz. Elinde kandil, bir yol gösterici. Ben yaptım oldu diyecek gücü hiç olmadı. 'Şahin'in çalışması fevkalade' diyen bir yol gösterici. Yol gösterirken som gösteren. Şahin'in ışıksızlığına daima bir avuç ışık katan*" (H., s.58).

Annesini küçükken kaybeden Şahin'in, hiç konuşmayan babasından yeterince aynalanamaması bu eksikliğin bir yerine geçenle telafi edilmesine neden olur ki bu yerine geçen de İhsan Hoca'dır. *Büyük Öteki* yerine konulan İhsan Hoca'nın onayı olmadan yolunu bulamayacak kadar kendini kaybetmiş olan Şahin'in bocalaması, bir kendilik krizidir. Çünkü küçücük bir çocukken çıktığı köyüne yaz tatillerinde bile dönmesini istemeyen babasının ilgisinden mahrum olan Şahin'in tek sığınağı okuldaki öğretmenleri ve özellikle İhsan Hoca'dır. Öyle ki, Müjgan'la evlenme kararı alıp kız istemeye gitmesi gerektiğinde, köyden babasını getirtmek yerine hocası ve hocasının hanımıyla gitmeyi tercih eder. Bu kayboluşun Müjgan'ın yaralanıp onunla görüşmek istememesi yüzünden artan acısı Şahin'i depresyona sürükleyecek kuvvettedir. Şahin, kendisini her şeyden soyutladığı, acılarını köyünde dindirmek istediği zamanlarda ise köylünün ve babasının onu yabancı olarak algılayışları yüzünden 'hiçbiryere ait olmama' duygusuna kapılır. Hiçbiryer'den onu gerçekliğe döndüren en önemli kişi Muhsin olur. Öyle ki, Şahin onu da *ego ideali* olarak almaya, bu sayede düştüğü kuyudan ona tutunarak çıkmaya razıdır:

"*Muhsin'in ayak izlerine basa basa yürümek istiyordu Şahin. Kör ebe olmaya bile razıydı. O iki kere iki dört filan değil. İki kere iki her zaman sadece iki deseydi bile, ilk inananı olmaya razıydı. Yeter ki yürünecek yol göstersin. Yeter ki yürünecek yolda başkalarının ayak izi olsun*" (Hiçbiryer, s.230).

Romanın sonunda baba Halil Ağa'nın ölümünden sonra, Şahin'in babası ve doktora tez konusu olan 'Cumhuriyet döneminin tenezzüh mekânı olarak istasyonlar' arasında kurduğu bağlantıyla bazı gerçeklerin kavranması sağlanır. Evinde tahta bavulu dışında her şeyini herkesle paylaştığı için adı 'trenlere küsen adam'a çıkan, kimseyle konuşmayan Halil Ağa, aslında bilinçdışı bir etkiyle Şahin'in tez konusunun seçiminde etkili olmuştur. Ömür boyu babasıyla ilişki kuramamış olan Şahin, böylece babasının 'trenlere' ve herkese küsmesindeki temel sebebi kavramış olacak, ikili arasında hiç kurulmamış olan iletişim köprüsü böylelikle kurulmuş olacaktır. Şahin'in aslında babasını aramasının, ona kavuşmak istemesinin bir çeşit ifade biçimi olan bu tez bir türlü bitmez, çünkü babayı kavrama ancak babanın ölümünden sonra gerçekleşir. Trenin aslında aynı şartlara sahip olmalarına rağmen okul arkadaşı Ziya'nın şehre gitmesine verilen iznin Halil Ağa'ya verilmemesinin göstergesi olduğu,

bu anlamda kaçırılmış bir hayatın suçunu üstlenen bir gösteren olarak Halil Ağa'da yaşadığının anlaşılması ise Şahin'in babasıyla ilgili yaşadığı son aydınlanmadır. Böylece *ego idealine* dönüştüremediği babasının aslında tüm kaderiyle birlikte –çünkü Şahin de başkasına verilip kendisinden esirgenen fırsatlardan mustariptir- kendinde yaşadığını fark etmek Şahin'in babasıyla özdeşleşmesini sağlar. Hâlbuki Şahin'in yetiştirilmesinde baba Halil Ağa açısından ilgisizlik söz konusu değildir. Aksine Halil Ağa ve köylülerin tamamına yakını, kendi içlerinden çıkmış ve çok zengin olmuş fabrikatör Ziya Bey'e gizli veya açık öykündükleri için çocuklarını ona benzer biçimde yetiştirme derdindedirler. Köyün üniversite mezunu gençlerinden çoğunun iktisat ve işletme mezunu olması, kasaba doktorunun da "*[d]esene köylülerin bilinçaltında hâlâ fabrikatör Ziya Bey olmak var ha!*" (Hiçbiryer, s.107) diyerek bu ayrıntıya dikkat çekmesine neden olur. Halil Ağa için bu istek, kendi sahip olamadıklarını dolaylı yoldan tatmin etmesini sağlayacak bir *arzu nesnesine* dönüşmüştür. Bu yüzden oğlundan uzak kalmayı göze alır ve birgün Profesör Şahin Yörükoğlu'nun babası olarak anılmayı her şeyden fazla arzular:

"*Babası, köyden okuyup da adam çıkmış fabrikatör Ziya Beyin ayak izlerine Şahin'in hayat izleri karışsın istiyordu. Ziya Beyin adını anmadan, gözü Ziya Beyin hayatına takılı kalmış olarak durmadan aynı şeyi tekrarlıyordu. 'Dersinden geri kalma. Dersinden geri kalma. Köyün en birinci çocuğu benim çocuğum olmalı*" (Hiçbiryer, s.90).

Baba Halil Ağa'nın yansıtmalı özdeşleşmeyle kendi eksiğini oğlunun hayatında telafi etme tutkusu, aynı zamanda Ziya Bey'in Halil Ağa için idealize edilmiş bir ego olarak benimsenen bir *büyük Öteki* olduğunun göstergesidir. Halil Ağa, gerçekte nasıl bir hayat sürdüğünü bilmediği Ziya Bey'in dış görünüşünü taklit ederek, oğlunun Ziya Bey gibi olmasını arzu eder. Onun okuduğu bölümü çocuğuna seçme şansı tanıtmadan okutur ki bu, "*iktisadın kendisini hiç sevememiş*" (H., s.242) Şahin'in aslında okumak istemediği bir bölümdür. Ne var ki Halil Ağa'nın, "*Şahin'in Ziya Bey'in çocukları kadar okuması, [i]lle de üniversite hocası olması. İlle de iktisat okuması*" (H., s.242) takıntısı, Şahin'in karşı koyabileceği bir şey değildir. Bu tutumuyla Halil Ağa'nın oğlunda yeniden var olduğu, onu kendi kaybettiği yaşamına sahip çıkacak bir *fallus* olarak gördüğüne de işaret eder. Bu yüzden Şahin'in köye

dönmesini hazmedemez. Şehre gidip başarısızlıkla dönenlerin artık ne şehirli ne köylü kabul edildiklerini, *olamamışlığın* acısıyla arafta ömür sürdüklerini bilen baba Halil Ağa, oğlunun aynı sona uğramasını ve onu yıllarca arzuladığı *fallus*undan etmesini kabullenemez, çok geçmeden de ölür.

Kişilik gelişiminde anne ve babanın rolü, yetişkinliğin ileri safhalarında bile görülebilecek izler bırakmış olması bakımından oldukça önemlidir. Mehmet Eroğlu'nun düşsel romanı *Belleğin Kış Uykusu* da bu önemli faktörün roman kişisi Sadık'a yansıma şekillerini ele alan bir romandır. Kendisine, çevresine dair hiçbir şey bilmeden uyandığı rüyasında uzun bir tren yolculuğuna çıkan M. –sonradan Sadık'a dönüşür- kişisel tarihinin iz bırakan parçalarını trendeki vagonlar, kompartımanlar arasında çeşitli suretlerde görür:

"*'Onlar,' dedi M., Palyaço'ya dönerek. 'Anne ve iki çocuk; biraz önce buradaydılar. Tam oturduğunuz yerde.' Sözlerine ara verip, yüzü boyalı adama yaklaştı. 'Siz de görmüştünüz, hatırlamıyor musunuz? Çocuk keman çalıyordu?'*" (Belleğin Kış Uykusu, s.31).

M.'nin anıları bir tiyatro sahnesi gibi tren içinde sahnelenmeye başladıktan sonra, annesinin ve hiç tanımadığı babasının onun üzerinde bıraktıkları etkiler de ortaya çıkar. Genç yaşında kaybettiği müzik öğretmeni kocasını oğlu M.'de yaşatmak isteyen anne, küçük yaşından itibaren çocuğuna keman çaldırır. Çocukların isteklerinin önemli olmadığı bu yetiştirme biçiminden isyan ederek kopan ilk birey, M.'nin ismiyle hatırladığı ilk insan olan kardeşi Ahmet olur. Annenin tüm arzusuna karşı koyan bir isyancı olduğu çocuk evresinden, sivil mücadelede ön safta yer alan bir vatandaş hâline gelen Ahmet, sonunda askerler tarafından işkenceyle öldürülür ki bu da trende sahnelenen dehşet verici görüntüler sebebiyle hatırlanan bir anı parçasıdır. M. ise isyan etmek yerine annesinin isteklerini içselleştiren biridir. *Ego ideali* olan annenin tüm isteklerini sorgusuz sualsiz içselleştiren M.'nin lisedeki müzik öğretmeni Lerzan'a olan ilgisi, onu saksafona yönlendirerek annesinin isteği kemandan bir süreliğine uzaklaştırır. Ancak müzik aletindeki değişiklikte bile *ego idealinin* izleri görülür:

"'*Ona yakın olabilmek için annemin itirazlarına kulak asmadan o yıl okul bandosunda, sonra da lisenin müzik grubunda saksafon çaldım. Grubun öteki üyeleri*

müziğin m'sinden habersizdiler. Ama ona yakın olmak başımı döndürüyordu. Sonra…' […] M.'nin sözlerini, şimdi bile hissettiği o derin, bıçaksı utanç böldü. Nasıl cesaret edebilmişti?" (Belleğin Kış Uykusu, s.50).

İçselleştirilen ve *özne* için *büyük Öteki*'ye dönüşen *ego ideali,* beklenenin aksine bir davranış sergilendiğinde öznede utanç duygusunun açığa çıkmasına neden olur. M.'nin *öteki*nin –Lerzan- arzusunu arzuladığı için müzik aletinde değişiklik yapması ise onun *ideal egosuyla* ilgili bir meseledir. Çok geçmeden kemana geri dönen M.*, büyük Öteki* annesinin kendisinden istediği gibi davranmaya devam eder. Ancak annenin esas meselesi M.'yi arzu ettiği gibi yetiştirmek değil, onda –ve aslında diğer oğlu Ahmet'te de- ölen kocasını yeniden diriltmektir. Ahmet'in isyanı ve müzik dışında bambaşka bir yol izlemesiyle kırılan bu arzu zinciri, annenin yaşadığı bunalımlar içinde hapsolmasına neden olur. M. konservatuardayken annesi, *"[e]linde yalnız gecelerinin günahkâr şahidi kemanı tutarak duşa girer gibi çırılçıplak soyunup, sonra da kendini tavandaki halkaya asa[r]*" (B.K.U., s.202). Onun ölümünden sonra da M. hayatını farkında olmadan annesinin istediği şekilde devam ettirir. Daha tanışalı bir hafta olmamışken Suzan'la –Suzan'ın isteğiyle- birlikte olması, bu birliktelik yüzünden hamile kalan Suzan'la tam da tüm müzik kariyerini şekillendirecek sınavının olduğu gün buluşmak zorunda olması, bilinçdışından gelen bir yinelemeyle annesi ve babası arasındaki ilişkinin tekrarına neden olur. Suzan'ın ikizleri dünyaya getirdikten hemen sonra geçirdiği sinir krizi, onunla annesi arasındaki benzerliği arttırır:

"*Beynindeki -kaçıncı olduğunu unuttuğu- perdelerden birisi daha aralanıyordu. 17 Nisan Perşembe, akşamüstü, saat beş… Hamile olduğunu haber veren Suzan'a evlenelim dediği güne, yere geri dönmüştü… M. otuz beş yıl önce onu masada otururken gördüğünde ne düşünmüşse yine utançsız bir şaşkınlıkla onu düşündü: Annemi andırıyor; aslında bir yanılgı da olabilirdi bu: Çünkü acı çekenler birbirlerine benzerlerdi…"* (Belleğin Kış Uykusu, s.266).

Anne gibi edebiyat öğretmeni olan Suzan, babası gibi müzik öğretmeni olan M. –Sadık- yeni bir yaşamda tekrar etmiştir. Müzik kariyerinde bir daha ele geçmeyecek büyük bir fırsatı kaçırmasına neden olduğu için Suzan'a daima mesafeli ve soğuk davranan Sadık, çocuklarını hiçbir zaman gereği gibi sevmeyen bir anne olan

Suzan, ilk yaşamın metaforik ifadeleridir. Babasının ölmesine rağmen kendisi yaşayan Sadık, aslında kendi hayatının kontrolünü yitirmiş ve ölüden farksız birine dönüşmüştür. Annesini Suzan'da tekrar eden M.'nin evlilik yaşamı, çocuklarıyla onlar ölene kadar süren ilişkisi de annenin iki oğluyla olan ilişkisinden farksızdır. Çocukların ölümünden sonra akıl hastanesinde kaldığı o uzun senelerde, M.'nin onu hastaneden çıkarıp eve getirmesinde ise anne-Suzan benzerliğinin bu sefer bir kez daha kendini göstereceği korkusu yatar. M. hastanede başka bir kadının kendini asarak intihar ettiğini duyduğu, bunu Suzan'ın da yapıp aynı annesi gibi yaşamına son vereceğini düşündüğü için her şeye rağmen Suzan'ı eve geri getirmiştir. Böylece aslında Suzan-Sadık ilişkisinde anne-M. ilişkisinin yeniden ortaya çıkması gibi bir durum söz konusu olur ki bu da, Sadık'ın rüya sonunda yine acı dolu hayatını tercih etmesinin ardındaki kısır döngüye işaret eder. Oidipus efsanesinde Oidipus'un kendisiyle ilgili kehanetten kaçamaması gibi, Sadık da içselleştirdiği annesinin yaşamını kendisine eşsiz bir fırsat sunulmasına rağmen karısıyla yaşadıklarında tekrar etmeye mahkumdur.

İdeal ego yansıması Murathan Mungan'ın *Şairin Romanı*'nda farklı bir biçimde sergilenir. Romanın önemli kahramanlarından Agabu, Yeşilalaylar komutanı Settu'nun oğludur. Küçüklüğü acımasız ordunun içinde geçen Agabu'nun isminin anlamı bile 'baba' demektir. Agabu küçük yaşlardan itibaren babasının isteği doğrultusunda askerî eğitim alır. Ancak çok güçlü ve acımasız bir komutan olan babasının işinde başarılı olmayı, özellikle onun gölgesi altında ezilirken mümkün görmediğinden kendine başka varoluş alanları açmaya çalışır. Agabu'nun yetişme dönemlerinden itibaren yöneldiği alan söz sanatları ve şiirdir. Şiir yazmaya başlayan Agabu aynı zamanda orduda asker olduğu için kan, şiddet ve vahşeti yücelttiği şiirler yazar. Kan ve ölüm üzerine kurulu bu şiirlerin ordu içinde beğenilmesi ve bunların babasının kulağına gitmesinden Agabu oldukça hoşnuttur. Babasının ilgisi ve herkesçe beğenilmek Agabu'da şiirin zirvesine çıkma tutkusunu ortaya çıkarır. Genç yaşta ölen kendisi gibi orduda asker olan Novagan, ilk dönemin en güçlü rakibi olsa da Agabu için asıl güçlü rakip Serhenas'tır. Onun başta parlak olmayan şiirlerinde zaman içinde açıkça görülen iyileşme Agabu'yu kıskandırır. Agabu, Serhenas'la önce yazdığı şiirlerle mücadele etmeyi denerse de çok geçmeden onu yenmenin mümkün olmadığını kavrar. Agabu Serhenas'ı engellemenin tek yolunun onun ölümünden

geçtiğini fark etmiştir. Ancak öncelikle Serhenas'ın şiirlerinin 'demlenmesi gerektiği' gibi bir bahaneyle onun kendisinden başka kimseye şiir okumamasını sağlar, böylece şiirlerin asıl değeri ortaya çıkmamış olacaktır. Serhenas ise her yeni şiirde şiirin zirvesine doğru kararlı adımlarla tırmanmaktadır. Agabu'nun daha önceki konuşmalarında anlattığı anı kırıntılarından esinlenerek yazmış olduğu 'Kagemusha' şiiri ise tüm duygunun tırmandığı tepe noktasıdır. Agabu, kendi anısını kendisinden daha iyi duyumsamış olan Serhenas'ı çok kıskanır ve onu Novagan'ın ölümünden ilham alarak aynı şekilde öldürtür. Serhenas'ı öldürttüğü adamını ise kendi elleriyle öldürüp yüzünü tanınmaz hâle getirerek, arkadaşının intikamını alan kahramana dönüştüğü için herkesten takdir görür. Agabu bundan sonra ise Serhenas'tan çaldığı şiirlerle *ideal ego*sunu biçimlendirmeye başlar:

"*Gücüne fazla güvenen bütün hükümdarların tedbirsizliğiyle ya da neye olduğunu bilmediği bir sadakat duygusuyla o defterleri ortadan kaldırmak yerine, saklamak istedi. […] Bir süre sonra 'Kagemusha' adlı şiir kendi imzasıyla Samarakad Surları'nın duvarlarında dalgalandığında Agabu adı bütün Anakara'da fırtına gibi esti. Bir tek günde asker şairlerin en büyüğü olarak anılmaya başlamıştı"* (Şairin Romanı, s.264).

Serhenas gibi görünmek isteyerek onu öldüren Agabu, *ideal ego*sunu ondan çaldığı şiir defterleriyle oluşturur. Herkesin beğendiği ve saygı duyduğu bir şaire dönüşmesi, bu çalıntı şiirleri belli zaman aralıklarıyla ortaya çıkarması sayesinde gerçekleşir:

"*Başlangıçtaki düşüncesi bir yandan Serhenas'ın şiirlerini kendi şiirleriymiş gibi tek tek ortaya çıkarırken, öte yandan şiir yazmayı sürdürmek, kendi şairliğinin önünü açmaktı. Oysa çok geçmeden kabul etmek zorunda kaldığı gerçek şuydu ki ne yaparsa yapsın yazdıkları Serhenas'ınkilerin yanında solgun birer gölge gibi kalıyor, onların görkemli derinliği karşısında cılızlıkları kendini büsbütün ele veriyordu. […] Serhenas'tan kalan defterlerdeki şiirleri son derece tutumlu bir biçimde zamana yayarak ilerlemenin, herkesin önünde bir macerayı katediyor görünmenin daha akıllıca olduğuna karar vermiş, kalemini gömerek şiirlerinden ve şairliğinden tamamen vazgeçmişti"* (Şairin Romanı, s.270-271).

Çaldığı defterlerle kendine çalıntı bir *ideal ego* inşa eden Agabu, yıllarca herkesin takdir ettiği biri olarak yaşamını sürer. Herkesin hayran olduğu Zeheyra'yla evlenmeyi başarması bile ortaya çıkardığı birbirinden güzel şiirler sayesinde olur. Şiir filozofu olarak anılan Moottah'ın övgüsünü de elde ettikten sonra artık şiirin yaşayan üstadı olarak anılmaya başlar. Ancak yıllarca sakladığı gerçekler Zeheyra tarafından öğrenildiğinde Agabu'nun karanlık yüzü bir kez daha ortaya çıkar: Bu sırrı öğrenen karısını öldürüp Moottah'ı, hiçbir şeyden haberi olmayan dokuz yaşındaki Zeey'i vahşice öldürterek ölüm ve kanla kazandığı *ideal ego*suna sahip çıkar.

Romanda başka bir *ideal ego* örneği büyük şair Bendag karakterinde görülür. Onun ömrünün ilk elli yılında ünü tüm Anakara'ya yayılacak kadar meşhur bir şair hâline gelmesi, aynı zamanda Bendag'ın sıradan bir insan olarak yaşamının sonu demektir. Bu sebeple herkesin onu beklediği büyük bir şenliğe gitmek yerine kimseye haber vermeden bir gemiye binerek ülkesini terk eder. Bu elli yıllık gönüllü sürgünlük sırasında Bendag daima başka kimlikler altında yaşamını sürdürür. Ancak artık yüz yaşını aşmış olduğu için kendi ülkesinde ölmek isteğiyle Anakara'ya geri döner. Ne var ki aradan geçen elli yıla rağmen kimse onu unutmamış, aksine adı daha da ölümsüzleşmiştir. Bu elli yıllık sürede hiç şiir yazmayan Bendag, gemi yolculuğu sırasında 'Son Şiirler' adıyla uzun süre sonra ilk kez şiir yazmaya girişir. Ancak bunun için görünmez mürekkep tercih ederek bu şiirlerini herkesin gözünden gizlemiş olur. Anakara'nın çeşitli kentlerinde gezmeye başlayan Bendag, çaldığı bir kimlikteki Remzganan ismini kullanır ve son şiirlerinden birini bir topluluğa bu ismin koruyuculuğu altında okur:

"*Okuduğu şiirler bittiği halde sessizlik gereğinden fazla uzamış, zaman havada asılı kalmıştı. Bendag ne düşünmesi gerektiğini tam olarak bilemedi. Çekingen birkaç elin tek tük başlattığı alkışların sayısı giderek arttı, daha sonra büyüsüne kapıldıkları rüyadan çıkanların katılımıyla zincirinden boşalmış gibi patlayan alkış yağmurunda Bendag dizlerinin bağının çözüldüğünü; ellerinin, çenesinin, kirpiklerinin tükenene kadar hüngür hüngür ağlayacağını hissetti. Bendag içindeki şairin ölmemiş olduğunu başkalarının yıllar sonra üstüne yağmur gibi yağan alkışlarıyla kendine, yalnızca kendine belgelemiş oldu*" (Ş. R., s.397).

Ömrünün ilk elli yılında yazdığı şiirlerle adı efsaneleşen Bendag'ın şöhretin tadını çıkarmak yerine ülkesini gizlice terk etmesi, Jung'un *persona* kavramını akla getirir. Bendag'ın, isminin *persona* hâlini almasından, zaman içinde ünlü şair Bendag *persona*sının kabuklaşıp içindeki insan Bendag'ı yok edeceği korkusundan dolayı elli yıl boyunca gönüllü sürgün hayatı yaşamış olduğu düşünülebilir. Bu sürgün kendi *persona*sından korkan birine işaret ederken *ideal egonun* başka bir boyutuna da gönderme yapmaktadır. Bendag'ın ülkeyi terk edişinde, şiir alanında daha fazla söz söylemeyeceğini hissettiği için *personasının/ideal egosunun* zarar görmesi endişesini de taşımaktadır. Nitekim sürgün yıllarında uzun süre gördüğü rüya *persona*sını kaybedeceği endişesinin göstergeleriyle doludur:

"*[N]ihayet Şairin Kuyusu'nun başına varmayı başardığımda bu kez de sesim çıkmıyor. Ağzımı her açışımda sözcükler güneşte kalmış kâğıtlar gibi ağarıp, uğursuz kuşlar gibi ürküyle kanatlanıp benden uzağa uçuyorlar, onların bir daha hiç dönmeyeceklerini, beni sonsuza dek terk ettiklerini bilmenin kederiyle arkalarından bakakalıyorum. […] Yatağımda doğrulur doğrulmaz, bir hummaya tutulmuş gibi öne arkaya salınarak adımı sayıklıyorum yüksek sesle. Bakıyorum, hiçbir yere gitmemişim, orada, öylece duruyorum. Adım, tutuyor beni*" (Ş. R., s.228-229).

Tüm sözcüklerin ağarıp kaybolması, kaybolan her şeyin imgesiyle beraber yok olması, nihayet kendi isminin de kendi imgesiyle birlikte kaybolacağı korkusundan dolayı uyanıp kendi adını sayıklaması, sembolik anlamda yok olma endişesinin sonuçlarıdır. Bendag'ın şiiri bırakması da artık kendini takdir eden halkın övgü ve sevgisini elde edememekten başka bir şey değildir. Bendag'ın korkuları, kabuklaşmış *persona*nın zarar görmesinden kaynaklandığı için elli yıl boyunca şiir yazmaz, ancak ülkesine geri dönmeye karar verdikten sonra şiire başlar. Persona onu başkalarının gözünde nasıl görüneceğini belirleyen bir biçim olduğundan doğrudan *ideal egoya* gönderme yapar. Yıllar sonra ilk kez şiir okuyacağı sırada kendi ismi yerine çalıntı bir adı kullanması da büyük şair kimliğine zarar gelmesi endişesinin sonucudur. Nitekim Remzganan sığınağı altında yergi yerine övgü bulan Bendag, kendi *persona*sına olan güvenini perçinlemiş olur. Tüm Anakara'nın büyük ilgi gösterdiği On Üç Dolunaylı Yıl Şenlikleri'nde kimliğini herkese açıklar.

Dünya Ağrısı, süperegonun yıkıcı/yok edici gücünün çarpıcı biçimde görüldüğü romanlardandır. Kendi hâlinde insanların topluluk içinde biçim değiştirerek vahşileştiğini gösteren roman iki temel örnekle bu değişimi okura sunar. Bunlardan ilki Mürşit'in çocukken karıştığı, hamalın haksız yere linç edilip öldürüldüğü olaydır:

"*Öndeki birkaç kişi sefil bir evin, ev denemeyecek, harap bir barınağın kapısına yüklendi. Bağrışmalar, hakaretler, küfürler artmıştı. Yıldızlar gecenin karanlığına inat irileşmişti, gökyüzü lanetle dolmuştu.*

Yaban Mahallesi'nde yaşayanlar ilk şaşkınlıktan sonra kalabalığa katıldılar. Ayakta kalmalarının yolu buydu, belirsiz bir suçun karşısında en hızlı ve kestirme yol, kendilerinden olanı kurbana teslim etmek, ceza verenlerden biri olmaktı. […]

Herkes vahşetin hazzından çıldırmıştı. Mürşit bu hazla birlikte zafer gibi bir şey de hissediyordu. Cumhur'dan kopmuştu, artık onun varlığına ihtiyacı yoktu, kalabalığın ortak cinnetine katılmıştı. […]

O anda gördü dehşetle açılmış gözün ona baktığını.

Taşı hamalın gözüne sapladı" (Dünya Ağrısı, s.308-309).

Hamalın ölümüyle sonuçlanan bu olay Mürşit'in benliğine silinmez izler bırakmıştır. Aynı toplumsal cinnet hâli, katil olduğu anlaşılan Peynirci'nin mahallede yakalanmasında da görülür. Ancak Pehlivan'ın beklenmedik anda attığı tokat, öfkeden deliye dönmüş topluluğu dizginler:

"*Peynircinin suçuyla alakası olmadığı halde dine, imana, bölünmez bütünlüğe dair sloganlar attılar. Toplandılar, bağırdılar, bağırmaktan yoruldular. […] Kalabalık yeterince tatmin olmadan dağıldı. Zevkten başlarını döndüren yok etme arzuları kursaklarında kaldı. Hiçbir şey olmamış gibi sessizleşti sokak*" (Dünya Ağrısı, s.95).

Yaşanan iki örneğe ek olarak tüm metnin söylemini ele geçiren kitlesel cinnet hâllerinin yakın dönemde yaşanan en büyüğü Maraş katliamıdır. Madenci'nin çocukluk travmasıyla ilişkili olan katliam, gazeteye gece yarısı bir anda yağmaya başlayan korkunç fotoğraflar ve haberlerle anlatılır, özellikle ölü kız çocuğu fotoğrafıyla simgeleşir.

Maraş katliamında beş yaşında bir çocuk olan Madenci, yaşananları gazeteye bir anda yağmaya başlayan haber ve fotoğraflar şeklinde hatırlar; bu toplumsal cinnet

hâli esnasında tarafların haz duyup duymadıkları bilgisi bu yüzden saklı tutulur. Ancak daha önce tekrarlanılan tarihsel bilgiler, bu kıyım esnasında öfkeyi hak etmeyecek kadar masum olan bebek ve çocukların da öldürüldüğünü belgelediğinden, her cinnet hâlinde ortaya çıkan hazzın burada da kaçınılmaz olduğunu gösterir. Lacan'ın kuramında süperegonun *jouissance* kavramıyla ilişkilendirilmesinin haklı gerekçeleri romandaki üç kitlesel cinnet örneğinde de görülür. Bilinçdışı mazoşistik bir yanı olan *jouissance* örneğin, yoğun fiziksel/ruhsal acılara maruz kalan öznenin tüm bu acılardan aldığı haz, bir ölümün ardından yaşanan yoğun acıdan sonra hissedilen haz ya da aşırı memnuniyetin/hazzın sonundaki acı için söylenebilir.[705] Acımasız ve sadistik ahlak anlayışı süperegoyu ide yaklaştırdığı gibi akılcı egoyu da devre dışı bırakır. Bu tarz olaylar, bireylerin kendi başlarına yapmayacakları şeyleri topluluk içinde çok çabuk kabullenip gerçekleştirmelerine neden olur. Akılcı sorgulamalardan uzaklaşan birey, bireysel düşünmeyi bırakıp topluluk içinde herhangi bir organa dönüşür. Topluluğun aklı ise süperegonun, *joissance*'tan kaynaklanan aşırı hazla çevrelenmiş aklı olduğundan böylesi cinnet hâlleri, kolektif bilinçdışının rüyalar dışında da bir anda ortaya çıkmasına neden olur. Bilinçdışının derinliklerinde gizlenen tüm insanlığın ortak mirası olan vahşet, öldürme arzusu kitleler içinde bir anda ortaya çıkararak herkesi tek bir sadistik amaç doğrultusunda birleştirir. Ne var ki bir alev gibi parlayan yok etme dürtüsü kısa süre sonra tatmin edildiğinde geriye Mürşit'te olduğu gibi büyük bir boşluk, vicdan azabı ve büyük kayıplar kalır. Duygusal sönmeden sonra yaşanan bu vicdan azabı ve huzursuzluk hâlinde de süperegonun yol açtığı gizli bir *jouissance* vardır.

3.3.2. Arzulayan Özne Olarak Kurulan Benlik

Egonun 'Babanın-Adı Yasası'nı kabul etmesiyle Oidipus karmaşası üzerine yapılandırdığı benlik, çocuğun kültürel bir varlık olarak inşa edilmesini sağlar. Böylece çocuk anne baba ve kendisinden oluşan bir sistemin içine dâhil olabilmiş, bu üçlü yapıda anne babanın oluşturduğu *büyük Öteki'*yi kabul etmiştir. Çocuk bu evrede öncelikle ilk arzu nesnesi olan annesinin arzusu olmayı amaçlar. Ancak annenin

[705] Elizabeth Wright, *age.,* s.83-84.

arzusunun *fallus* olduğunu anlayan çocuk '*anne için fallus olmayı arzular'*. Bu isteği Oidipus karmaşasıyla 'Babanın Hayır'ı' tarafından yasaklandığı için simgesel anlamda kastre edilmiş olur. Yasaklanan ilk arzu çocuğun *fallus*a simgesel anlamda sahip olabileceğini kavramasını sağladığı için Sembolik'in başlangıcını oluşturur. Oidipus 'Babanın Hayır'ıyla aynı zamanda ensest yasağını da getirmiş olduğu için eksiklik arzunun temelinde yer almaya başlar. Bu iki temel eksiklik üzerine kurulan öznenin arzusu, bundan sonra hiçbir zaman tam anlamıyla tatmin edilemez. Ancak daha önce belirtilen arzu nesneleri, Lacan'ın ifadesiyle *küçük a nesneleri* öznenin geçici olarak tatmin edilmelerini sağlar. Öznenin bundan sonraki amacı *küçük a nesneleri*ne erişerek kısmi tatmin elde etmek, böylece arzuyu daima diri tutmaktır. Burada Lacan'ın kuramında İmgesel'deki efendi-köle ilişkisinde olduğu gibi tanıma ve onun tarafından tanınma/onaylanma diyalektiğinden farklı bir durum söz konusudur. Sembolik'te eksiklik-arzu diyalektiğinin biçimlendirdiği ilişkiler öznede *küçük a nesneleri*nin arzuyu tatmin edecek esas nesne olduğu yanılsamalarına yol açar. Özne kendindeki temel eksikliğe göre belirlediği arzu nesnelerine bu amaçla ulaşmak isterse de ulaştığı her an yenisine yönelir.

Türk romanında kurmaca kişilerin kendilerindeki temel eksikliği çeşitli *küçük a nesneleri*yle geçici olarak tatmin ettikleri örneklere rastlamak mümkündür. Bu bölümde *küçük a nesnesi* olan kadın ve eşya üzerinde durulacaktır.

3.3.2.1. Romanlarda *küçük a nesnesi* olarak Kadın

Zehra romanında Suphi karakterinin hayatındaki kadınlar *küçük a nesnesi*ne dönüşmüş durumdadır. Onun karşı cinsle kurduğu tüm yakınlaşmalarının kökeninde cinsellik başroldedir; bu olgu Suphi'nin ilk ilişkisi Zehra'dan itibaren görülür. Anlatıcının, Suphi'nin "*hayatın bekâret devrinden devre-i şehvanisine intikal etmiş*" (Zehra, s.25) olduğunu belirtmesi Suphi'nin yaşamındaki öncelikleri de anlamamızı sağlar. Rüyalarını/fantezilerini süsleyecek kadar Zehra'nın etkisinde kaldığı bekârlık döneminden sonra onunla evlenen Suphi, hayatının merkezine "*Suphi'nin bütün emeli, sevgili karısının arzularına esirane itaat göstermek, en ufak bir tebessümüne nailiyet uğrunda bütün arzularını ezip çiğnemekten ibaretti*" (Zehra, s.44) şeklinde düşünecek kadar Zehra'yı yerleştirir. Ancak "*Zehra'yı kolları içinde tuttuğu zaman o hazine-i saadete*" (Zehra, s.44) ulaştığını düşünen Suphi eve hizmetçi olarak getirilen Sırrıcemal'den de etkilenmeye başlar. Öyle ki mutluluğunun tek kaynağı saydığı Zehra artık Suphi'ye kuruntulu, kıskanç biri olarak görünür. Sırrıcemal zamanla Suphi'nin tek düşündüğü şey olur:

"*Suphi'nin gözlerini bir buhar-ı sevda bürümüş, etrafını kesif bir sehab-ı heva sarmıştı. Ne mazisini tahattur edebiliyor ne halini görüyordu. Ezmine-i selaseden ona malum olanı istikbaldi; nazarında her şey, her ümit, istikbalden ibaretti. Her beklediği istikbaldi: "Ah, ne zaman Sırrıcemal'i deraguş edebileceğim?" İşte bu kadar*" (Zehra, s.66).

Kısa süre sonra emeline ulaşan Suphi hamile kalan Sırrıcemal'e ayrı ev açar. Bir süre sorunsuz devam eden bu ilişkiye Zehra'nın gayretleriyle dâhil olan üçüncü kadın Urani ise emellerin yön değiştirmesine neden olur:

"*Bugün lakırdıya Urani de karışmıştı. Hem o kadar şivekârane bir tekellümü vardı ki Suphi o tekellüme bayılmıştı. Hele şive-i telaffuzu pek şirindi. Suphi'nin dinledikçe dinleyeceği geliyordu. İşini gücünü bırakmıştı*" (Zehra, s.92).

Urani Suphi'nin kendisine olan ilgisini artırmak için onu evine çağırır. Suphi bu içkili ve eğlenceli evde, kendisini bekleyen hamile sevgilisi Sırrıcemal'i unutarak zevkin ve mutluluğun tadını çıkarır. Günlerce süren eğlencede arada bir Sırrıcemal'i anımsarsa da yaşadığı haz her şeyi unutmasına kâfi gelir. Ancak diğer ilişkilerinin

aksine Urani kalıcı olmayı başarır. Urani Suphi'nin vazgeçemediği tek kadın olsa da onunla ayrıldıkları dönemde Suphi hayat kadınlarıyla birlikte olur, hatta onlar için kavgalara girmekten çekinmez.

Suphi'nin her güzel kadından onunla birlikte olana kadar süren etkilenmesi, birliktelik sıradanlaşmaya başladığı anda son bulur. Arzu nesnesinin gereği olarak geçici mükemmellik ve tamlık hissi yaratan tüm ilişkileri kısa zamanda, hissedilenin bir yanılsama olduğunu açığa vurur. Aranılan tamlık Gerçek'in alanında mutlak haz *jouissance* olduğu için bu his Sembolik düzendeki hiçbir unsurla sağlanamaz. Bu yüzden Suphi'nin hayatındaki tüm kadınlar bedenleriyle bu boşluk hissini ortadan kaldırmak için birer araçtırlar.

Aşk-ı Memnu'daki Behlül de *küçük a nesnesi* olarak kadın ve cinsellik üzerine kurulmuş bir roman karakteridir. Eğlence ve kadın düşkünlüğüyle resmedilen Behlül, zengin amcasının imkânlarından da azami derecede yararlanır. Behlül'ün *küçük a nesnesi olan* kadına yönelik arzusu ona sahip olunduktan, belli bir cinsel tatmin elde edildikten sonra o kadın için sönerek yok olur; ancak Behlül'ün arayışı sürmeye devam eder. Behlül'ün kadına cinsel bir nesne olarak yaklaşması Bihter'den önce Göksu'daki piknik sırasında Peyker'e olan yaklaşımından sezilir:

"*Behlül devam edemedi. Önünde, dudaklarının kenarında duran bu yarı açık enseden sıcak bir şehvet rayihası onun yüzünü yakıyor, gözlerine bir perde çekiyor, bu yaz gününün ağır havası içinde onu bunaltıyordu*" (A.M., s.174).

Peyker'den istediğini alamadığı için sonuçsuz kalan bu girişim Behlül'ü Bihter'e yöneltir. Behlül'ün odasına, ona satın alması için ısmarladığı şekerlemeleri sormak için gelen Bihter, kendisini bu odada sobadan çıkan kızıl ışıklar altında bir rüya âleminde bulur. Behlül ortamın loşluğundan, Bihter'in güzelliğinden etkilendiği bu dakikalarda ona önce 'yenge' diye seslenirken sonra bunu lüzumsuz bularak 'Bihter' demeye başlar. Bihter'in odadan gitmesini istemeyen Behlül onu durdurmaya çalışır:

"*Şimdi Bihter'e yaklaşmıştı. Dudaklarıyla saçlarına sürünerek bu karanlığın içinde daha ziyade samimiyet, daha fazla mahremiyet kesp eden, rica ile dolu sesi ile titreyerek:*

-*Gitmeyiniz, hayır gitmeyiniz, diyordu"* (Aşk-ı Memnu, s.243).

Behlül'ün ısrarıyla temelleri atılan ilişki, ikilinin bir gece vakti evin bir odasında buluşmalarına kadar yoğun ve tutku dolu devam eder. Odada sabaha kadar süren bu buluşmaların sayısı arttıkça Behlül Bihter'le ilişkisinde bir doygunluk, hatta ondan talep ettiği her şeyi elde ettiği için bir iğrenme hisseder:

"*Kendi tabirince bu nefis kadında sevdanın bir zevk nefaseti eksikti; muaşakalarında Bihter o kadar maddileşiyor, Behlül'ün bütün haris arzularına öyle mağlubiyetle muvafakat ediyordu ki, belki bir fedakârlık olan bu şeyler, aleyhine çevrilerek onu bayağılaştıracak, muhteremiyetten düşürecek zilletler hükmüne geçmiş oluyordu*" (Aşk-ı Memnu, s.345).

Bihter'den sıkılmaya başladığı bu evrede Behlül'ün önceki maceralarına dair hatırladığı geçmiş bir arzu tekrar canlanır. Behlül şimdi geçmişe ait bu arzunun nesnesi olan Concordia sahnesinde çıkan Kette isimli genç kızı bulmak için Beyoğlu'na gidip kızın peşine düşer. Kette'yi bulduktan sonra onunla "*delice bir zevk humması içinde*" (A.M., s.388) üç gece geçirir. Eve geri döndüğünde Bihter'e duyduğu arzu bir süre devam etse de Firdevs Hanım'ın telkinleriyle Nihal'i arzularına muhatap bir kadın olarak algılamaya başlar. Ona yönelik kuvvetli bir istek duymuş olmasına ve sonunda Nihal'den karşılık bulmasına rağmen, Bihter'in tehditleri yüzünden ikili arasındaki ilişki Behlül'ün istediği kadar ileri gidemeden son bulur.

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, romandaki her kişinin Ferit karakteriyle ilişki içinde olduğu bir romandır. Ferit'in roman içinde bu kadar merkezî bir konumda yer alması da romanın tamamının Ferit'in bilinçdışısının metaforu olma ihtimalini kuvvetlendirir. Bu sebeple Ferit'i anlamak, romanın tamamını ve verilmek istenen mesajı kavramayı sağlar. Ferit'in kişiliğini anlamaya götüren yol ise gördüğü rüya ve hayaller ile birlikte pansiyondaki ilk zamanlarda sergilediği davranışların çözümlenmesinden geçer. Roman da Ferit'in rüyasıyla başlar:

"*Ferit, Ferid, it, id, t, d, t değil, d, fotenik, fonetik ve babasının kahkahaları; sonra annesi, bir ormanın karanlığında hangi ağacın arkasına saklandığını belli etmeden, maymuna benzer bir gölgenin üfürdüğü borazan biçiminde bir sazın geniş ağzından çıkan yeşil, turuncu, daha sonra kıpkırmızı alevden bir sesle acı acı haykırıyordu. Sonra ormanla beraber sesin anneliği de kaybolurken, trene benzeyen*

bir gölge, hiçbir makine gürültüsü çıkarmadan hızla geçiyor ve haykırış, lokomotifin bacasından kara bir duman halinde yükseliyordu.

Ayaklarının şiddetli bir silkinişinden sonra, her şey karardı. Yalnız ışık benekleriyle dolu sisli bir derinlik içinde hiçbir şekle bağlı olmayan haykırış devam ediyordu" (Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, s.7).

Romanın ilk rüyası Ferit'in sorunlu kendilik yapısı hakkında okura çok şeyler söylemektedir. Rüyanın karanlık ve korkutucu bir ormanı merkeze alan mekânı, arkadan gelen anne ve babasının alaycı kahkahaları, kendi isminin yazımı/söyleyişiyle ilgili tereddütler, acı haykırışlar ve kara duman, okurda siyah rengin hâkim olduğu karanlık bir atmosfer tesiri yapar. Rüyadaki hiçbir şey –kendi ismi de dâhil- Ferit'in kontrolünde değildir. Bu ilk rüyanın ardından yaşanan bazı olaylarda da Ferit'in isim ve kelimeler üzerinde ciddi tereddütleri olduğu anlaşılır:

"*Burada en sağlamınız Babiş. "Babiş" değil mi?*

- Babuş. Asıl adı Baha" (M.N.K., s.11).

"[E]linin nazik bir hareketiyle "ve mekâne" diye başlayan ve içinde "fetekalle" veya "tefekalle"ye benzeyen anlaşılmaz kelimeler bulunan Arapça bir cümle söyledi" (M.N.K., s.12).

"*Nafi, Safi, daha doğrusu Vafi galiba-Vafi'nin odasına girdiği zaman"* (M.N.K., s.13).

"Şimdi bunlardan, Ferit'in uyku bulutlarıyla gittikçe daha fazla dolan zihnine karanlık tesirler boşalıyordu. […] Babuş'un odasından çıkan ihtiyar yere kapanıyor ve onun ayaklarını öptükten sonra, Ferit'e dönüyor, "ve mekâne" diyor ve "kâ" hecesini keskinleştirerek tekrarlıyor: "Ve mekâne, anladın mı. Kâne, kâne, kâne…" (M.N.K., s.22).

"Hah, işte Apti de geldi. Apti değil, Selânikli ağzıyla Ab-di, Ab-ı-di. 'ı' çok hafif" (M.N.K., s.55).

Verilen örneklere benzer adlandırma problemleri romanın tamamında görülür. Eserin merkezinde Ferit'in olduğu bilgisi hatırlandığında romandaki tüm kelime/isim krizlerinin doğrudan ya da dolaylı olarak Ferit'le bağlantısının olduğu açıkça görülür. Bu doğrultuda romanı, Ferit'in ruhsal dünyasının bir metaforu olarak

algılamak yerinde bir tespit olacaktır. Ferit'in ne kendisinin ne etrafındakilerin aşamadığı isim problemleri[706] dikkatleri Sembolik düzene çeker. Bu evrenin kurucu öğesi olan 'baba', egonun özneye dönüşümünde çok önemli bir konumdadır. Çocuğun babası tarafından oluşturulan yasaya boyun eğip eğmemesi ise onun benliğine vurulmuş bir damga olarak bundan sonraki hayatına taşınır. Çocuk arzularını eskiden olduğu gibi bencilce ifade edemeyecek, bunların dolaylı tatminini sağlayabilmek için dilsel öğeler olan metafor, metonimi gibi kullanımlara yönelecektir. Bu sebeple babayla yaşanan kritik bir ilişki öznenin dili kullanımını da doğrudan etkiler. Bu bilgiler ışığında Ferit'in babasıyla olan ilişkisine dönüldüğünde çarpıcı örnekler bulunur:

"*Odabaşı onun adını deftere kaydederken 'ben Ferid'i d ile yazarım' demişti. Ferit'in babası da bu fikirde idi ve Hamid'in 'âhir-i ömrümüzde ismimizin sonuna bir it taktılar!' sözünü tekrarlarken kopardığı kahkahaların peşinden 'bugünkü imlâda fonetik yok, fonetik, fonetik!' diye bağırırdı*" (M.N.K., s.19).

İlk rüyaya sebep olan anı izinin kaynağı böylece açığa kavuşmuş olur. Ferit'in babası aynı zamanda kadın düşkünü biridir. Ferit babasının bu özelliğini, bir gece vakti apartmanın merdivenlerinde gördüğü çıplak kadın hayaletini üst kattaki hizmetçi Fatma sanmasıyla bir kez daha hatırlar:

"*O nergis vücutlu katırın önünde bir saniye duyduğu zaaftan utanır gibi olduğu anda hatırına babası geldi. Onun için bazı mendebur istisnalarıyla her kadın mubahtı. [..] [Y]ukarıda, kendisinin yerinde babası olsaydı bu kadar hikâye dinlemekle geçireceği zamanı kim bilir ne ustaca kullanmış olacağını düşündü. […] Şimdi babasının gözlerinde bir kere daha salaktı*" (M.N.K., s.51-52).

Yukarıdaki çelişkiyi yaşayan Ferit'in durumu, onay bekleyen bir çocuğun durumuyla eşdeğerdir. Baba romandaki kısa birkaç cümle hariç anlatının şimdiki zamanında hiçbir şekilde yer almaz. O daima Ferit'in anılarından konuşan bir figürdür. Bu ise Ferit'in bilinçdışındaki simgesel babanın durumunu ortaya koyar. Ferit,

[706] Tosun Bey aslında Bursa canavarıdır. Ferit'in arkadaşı Cevat Bey'e hemen herkes Mr. Joe der. Buna Matmazel Noraliya da dâhildir. Türk bir babayla İtalyan bir annenin çocuğu olan Matmazel Noraliya, babasının koyduğu isim olan Nuriye'yi kullanmak istemesine rağmen, on sekiz yaşından sonra yaşamak zorunda kaldığı annesi ve hizmetçilere bunu ölene kadar kabul ettirememiştir.

anılardan konuşan bu babanın bir sonucu olarak ruhsal bunalımlar yaşar. Ferit'in aynalama evresinde yaşadığı eksiklik ondaki temel huzursuzluğun sebebi olmuştur. Yetişkinlik çağında ise Ferit bu temel huzursuzluğa engel olabilmek için çözümü 'simgesel/içselleştirilmiş' babasının onay vermesinin muhtemel olduğu şeyleri yapmakta bulur. Ferit de bu yüzden baştan kendisine merhamet duyduğu için Fatma'nın odasından ayrılmasına rağmen sonradan simgesel babanın onayını almak için Fatma'yı kandırarak onunla birlikte olur. Ferit'in cinsel arzuları sevgilisi Selma, arkadaşı Neriman ve hatta geceleri çıplak şekilde dolaştığı düşünülen uyurgezer Zehra'ya kadar uzanırken romandaki diğer kişilerde de cinsellik bir *arzu nesnesi* olarak varlık gösterir. Nilüfer'in, teyzesi tarafından yakalandığı için erkek arkadaşıyla sonuna kadar götüremediği cinsel yakınlaşması, pansiyondaki Karnik'in kendi kızı dâhil etrafındaki genç kızların çıplak resimlerini çekip satarak para kazanması, Tosun Bey'in tambur çalarken aniden tamamen soyunup kaşınması, Mr. Joe'nun (Cevat Bey) karısı Suzy'nin ikisinin de arkadaşı olan Haldun'la öpüşmesi, bu anı eve erken geldiği için engellemiş olan Mr. Joe'nun karısından sert tepki görmesi gibi olaylar romanda cinselliğin hâkimiyetini gösteren satırlardır.

Ferit'in ilk günlerde sık sık tekrarladığı bir davranış kalıbı da onun sorunlu aile ilişkilerinin neticesi olarak kişiliğine vurulmuş bir damga gibidir:

"Ferit de ellerini sabunlar, sabunlar, tırnaklarını fırçalar, fırçalar, peşinden suyu boşaltır; sonra yine sabun, fırça, su; bir daha, bir daha, bir daha ve eller yorulup da öfkelenen sabunu zaptedemiyecek hale gelinceye kadar, hayalî kirleri temizleme ameliyesi devam ederdi" (M.N.K., s.13).

El yıkama işlemini sık sık tekrarlayan Ferit'in bu davranışında temizliğin bebeğin hayatına bir kural dâhilinde girmeye başladığı anal dönemin izleri vardır. Freud'un belirttiği anal dönem bebeğin dışkılamayı kontrol etmeye başladığı bir dönem olduğu için, kuralların/yasanın başladığı yer olan Lacancı Sembolik'le bazı açılardan örtüşür. Ferit'in somut temizlik takıntısı içinde bulunduğu durumla tezat oluşturur. Çünkü o, "*Vafi Beyin ecinnileri arasında oturan, iradesi çarpılmış, bir hafta sonra ne yapacağını bilmeyen, tembel, hiçbir işe yaramaz […]* a*yyaş, zampara, Hedonist, ciddiyetin yalnız hayvanlara yakıştığına inandığı için dünyanın bütün dramlarına kahkahayı basan […] bir baba ile, yarı sanatkâr, yarı deli, erkek düşkünü,*

veremli ve veremden iki yetişkin kızını kaybetmiş, ayyaş, kokainman, […] bir ananın oğlu" dur (M.N.K., s.62-63).

Ferit'in sorunlu baba ilişkisini kamufle edecek bir *arzu nesnesi* olarak iş gören kadınlar ve cinsellik, bir noktadan sonra onun kontrolünden çıkıp rüyalara gelen halusinatif çıplak kadın hayallerine dönüşerek yine Ferit'i kontrol altında tutar. Kimi zaman yatağına girerek boğazını sıkan bu hayallerden kurtulması babasının onaylamadığı bir tarzda mümkün olur:

"*Sana yarın bir nüsha yazayım, koynuna koy. Ve gece yatarken Sadberk Hanımın okumayı mutad edindiği duayı sen de oku. Halk ağzıyladır, sâfiyânedir velâkin indellah makbuldür:*

Bismillâhi birsin
Ve billâhi nursun
Yetmiş bin âyet-i kürsün
Dört bir etrafımızda dursun" (M.N.K., s.107).

Güpegündüz kalabalık içinde geçirdiği krizlerden kurtulması da benzer bir yolla gerçekleşir:

"*İhtiyar bir tespih tutan elini ona doğru uzatarak:*

- Ben de sana bir şey diyeyim de baba sözüdür, unutma, dedi, ne zaman ki sıkıntıdasın, bu hapları yutacağın yerde, derin bir nefes al, içinden tut nefesini, yüreğinden bir kere, ama yüreğinden, sözüme dikkat et, yüreğinden, yüreğinden anladın mı, yüreğinden bir kere 'Allahım' deyiver, sonra nefesini birden koyuver. Anladın mı?" (M.N.K., s.66-67).

Ferit için yeni olan bu bilgiler, babasının onayının dışında olan bilgilerdir. Çünkü babası Allah'a inanan herkesi istisnasız ahmak (M.N.K., s.68) olarak gören biridir. Ancak Ferit, yaşadığı sıkıntılara karşı yeni öğrendikleriyle mücadele etmeye çabaladığında başarılı olduğunu görünce babasının onayının elzem olduğuna yönelik düşüncesinden yavaş yavaş uzaklaşır. Lacan'ın dikkat çektiği aynalama evresini etraflıca değerlendiren Kohut'a göre de yetersiz aynalanma kendilik yapılanmasında hasar oluşmasına sebebiyet verir. Birey ise kendisine muhteşem kendiliği yaşatacak idealize bir ayna arayışını ömür boyu devam ettirir. Bu arayış onun temel

huzursuzluğunun da ortadan kalkmasını sağlayacaktır. Bu bilgiler ışığında ele alındığı takdirde Ferit'in özlemini duyduğu muhteşem kendiliği, babasının onay verdiği eylemleri gerçekleştirmesi sayesinde yaşayacağı yanılgısı onu asıl huzursuzluğuna iten amildir. Vafi Bey, lokantadaki ihtiyar ve son olarak Matmazel Noraliya'nın ruhu ile bu temel yanılgıdan kurtularak muhteşem kendiliğini toplumla, toplumun büyük kesimince kabul görmüş inanç ve değer sistemleriyle uzlaşmada bulur. Romanın ortalarından sonuna kadar etkisi gittikçe artan bu dinî söylem, Ferit'in *büyük Öteki* olarak gördüğü ama bir türlü onayını alamadığı simgesel babadan kurtulduğu, böylece yeni edindiği çevre başta olmak üzere Sembolik'te tutunmasını sağlayan bir *büyük Öteki* vazifesini görür. Böylece Ferit, "*Ferit, Ferid, it, id, t, d, t değil, d, fotenik, fonetik ve babasının kahkahaları; sonra annesi […]"* (M.N.K., s.7) kullanımında görüldüğü gibi, babanın onayını bir türlü alamadığı için yaşadığı dil probleminden[707] ve alıntıda sezilen Freudcu 'idin alanından' da kurtulmuş olur. Son olarak roman Ferit'i bilinçdışının karanlık yanının temsilci olan pansiyonun siyah ve rutubetli atmosferinden, Matmazel Noraliya'nın ismiyle müsemma nurlu ruhaniyeti sayesinde beyazın hâkim olduğu çamlarla dolu sakin havalı Ada'ya getirerek onun ruhsal olgunlaşmasının nişanesi olur.

Aylak Adam'ın C.'si, roman boyunca ideal kadının peşinde koşmayı kendine iş edinmiş biridir. Onun tek yaptığı ve ne yaptığını soranlara verdiği cevap 'aramak'tır. Dolayısıyla pek çok kadınla birlikte olan C.'nin hayatında kadınlar bu yüzden *arzu nesnesi* olarak iş görürler. C. için kadının mavi gözlü olması da bir *arzu nesnesi*dir. Bunun dışındakilerin adının bile geçmediği romanda C.'nin hayatına girmiş tüm kadınlar mavi gözlüdür. Özellikle çocukluğundaki bir travmaya göndermede bulunduğu için kadın bacakları da onun tarafından *arzu nesnesi* olarak görülür. Öyle ki Ayşe'yle uzun süre sonra ilk defa karşılaştığında onun yüzüne değil yalnız bacaklarına dikkat eder. C.'nin arayışları sırasında kadınlara yakınlaşmak için bulduğu yöntem de dikkat çekicidir:

"*İşte bu köşede bugün bir şeyler olacaktı. Artık hep oraya bakıyordu. Gelip geçenlere göre orası, şehirde binlercesi olan basbayağı bir yerdi. […] Şimdi köşede*

[707] Çünkü dil Sembolik'in en önemli iletişim unsurudur. Babanın onayından geçememiş özne, bu yüzden dili herkesin kullandığı şekilde kullanamaz.

iki kız durmuş konuşuyorlardı. Ayakkapları topuksuzdu. Bak bu iyiydi. Yoksa?.. Yüreği çarptı. Birinin yağmurluğu devetüyü, öbürününki açık mavidi. İşte ayrılacaklardı, içinden bağırdı: "Haydi, el sıkışın!" Kızlar öpüştüler. Yerinden fırladı. Kapıdan çıkarken garsonun sesini duydu.

— Beyim, para! diyordu.

[…] Köşeye koşarken kızların ikisini de görüyordu. Devetüyü Yüksekkaldırım'dan, açık mavi Tophane'den yana yürüyordu. "Tanrım, hangisi?" Köşede bir an durdu. Sonra devetüyünün arkasından gitti. Her şey o bir anlık duruşta olup bitmişti" (Aylak Adam, s.48).

Burada kızların mavi gözlü olup olmadıkları anlaşılamadığına göre C.'nin kızları seçmede dürtünün kontrolüne kendini bıraktığı söylenebilir. Onun; "*[i]çinizde boşluklar yok. Neden ben de sizin gibi olamıyorum. Bir ben miyim düşünen? Bir ben miyim yalnız?*" (A.A., s.39) dediği içindeki boşlukları ve yalnızlığını gidermesi için herhangi bir kadına gereksinimi vardır. Bu hedefi olmayan, yalnız amacı olan yapı dürtüdür. Dürtünün amacı varış yerine bir an önce ulaşmak değil, gittiği yoldan aldığı keyifin devamlılığını sağlamaktır. C.'nin durumunda kendisini bir yerlerde beklediğini düşündüğü o kadın –anlatıcının işaret ettiği üzere B- bir *arzu nesnesi*dir fakat onu bulana kadarki arayışlar, okura dürtü izlenimi verir. Yukarıdaki alıntıda da C. tesadüflere terk ettiği tanışmasında kızları kendi tahmini dışında bir hareketine göre yargılayıp takibi bırakacak durumdadır. Bu, hazzı erteleme olduğu kadar yeni haz arayışlarına geçme durumu demek olan hareket dürtüdür:

"*İçerde bile bile onun uzağında durdu. Kalabalıktı*" (A.A., s.50).

"*Ertesi gün de konuşmadı. Bir gün önceki yerlerden geçtiler. Çarşamba günü –işte günlerin adını biliyordu- Güler, Yüksekkaldırım'dan o sokağa gene sapmayınca sanki sevinir gibi oldu. 'Bitecek diye mi korkuyorum?' Acelesi yoktu. Günlerin dolu dolu oluşu iyiydi*" (Aylak Adam, s.54).

C.'nin bu tarz kasıtlı kaçırmalardan, bekleme ve bekletmelerden aldığı haz roman boyunca hedefe varmayı ertelemesine neden olur. Anlatının dürtüden alınan keyfi, fiillerdeki zaman çekimlerine kadar barındırması da okurun, hedefini gören ama etrafında dönüp duran C.'nin yaşadıklarını satırlar arasında duyumsamasını sağlar.

Aylak adam C.'nin bütün edimleri görülen geçmiş zaman/di'li geçmiş zamanla anlatılır. Gidiş yolunun ve gidenin kararlılığını vurgulayan bu zaman kipi C.'yi roman boyunca daima arayışta ve diri tutan dürtünün göstergesidir. [708]

Aylak adamın sevgililerinin mavi gözlü, güzel bacaklı olmaları onları C.'nin nevrotik kişiliğinin müsebbibi 'ilksel sahne'yle ve Zehra teyzesiyle birleştirir. Zehra teyzenin mavi gözleri, güzel bir yüzü vardır; şefkat dolu sözlerle C.'yi sever. Bu sevginin engelleyicisi babayla yaşadığı travmatik sahneye kadar onunla beraber ve mutludur. Bundan sonra yaşanan ayrılık –C.'nin yatılı okula verilmesi- ve ardından teyzenin ölümü ikiliyi kesin olarak ayırır. C.'nin bahsettiği 'içindeki boşluk' da travmadan önce yaşanan güzel günlere duyulan özlemdir. Herkeste Zehra teyzesini arayan aylak adamın arayışı, mavi gözlü bu teyzeden gelen şefkat, kendisini yalnızlık hissinden kurtaracak mutluluk ve huzurdur. C.'nin arayışı aynı zamanda ilksel arzu nesnesi olan teyzeye ulaşmanın –hem öldüğü hem de Baba'nın Hayır'ı gibi yasaklarla çevrildiği için- imkânsızlığı yüzünden içinde oluşan boşluğu kısmi olarak gidermeye yarayacak arzu nesneleridir. Bu yüzden hayatındaki bütün kadınlar gözleri ve bacaklarıyla Zehra teyzeye gönderme yapan *küçük a nesneleri*dir.

C.'nin küçük a nesnesi arayışında saklı başka durumlar, Ayşe'ye duyduğu kıskançlıkla ortaya çıkar. Ayşe'de aradığını bulduğunu düşünse de onu yolda Selim'le beraber gördüğü zaman bu inancını kaybeder:

"*İçinde deminki öfke yok. Gelsin istiyor, gelsin de ona suçsuz olduğunu anlatsın. O gün büyük caddede karşılaştıkları zaman yanında Selim vardı. Sergiden çıkmışlardı. Pek mi içli-dışlıydılar? Buna imkân yoktu. Bir kere Selim boz rengi sevmezdi; sonra bıyık da bırakırdı. Ama Ayşe onun yüzünü görür görmez –sapsarıydı*" (Aylak Adam, s.23).

C.'nin Ayşe'den uzaklaşma sebebi olarak gösterilen Selim, onda yine bir ucu travmaya giden bir semptom olarak anlaşılabilir. Annesi ve babasının dediklerinden bahseden Ayşe'ye C.'nin verdiği cevap Ayşe'yle Selim'i yan yana gördüğünde sergilediği tavrı hatırlatır:

---

[708] Orhan Koçak *Tehlikeli Dönüşler'*de fiil çekimleri ve cümle kuruluşlarının kahramanın psikolojisini yansıtmadaki önemine ilişkin Ayhan Geçgin ve Yusuf Atılgan'ın romanlarını merkeze alarak psikanalitik bir okuma yapar. Bk. Orhan Koçak, *Tehlikeli Dönüşler*, s. 95-148.

"— Annem diyor ki…

— Bırak anneni babanı şimdi, dedi elimi tutup, sen kimi kimsesi yok bir kızsın" (Aylak Adam, s.28).

C. Ayşe dışında, Güler'le olan ilişkisinde de onu anne babasından, içinde doğup büyüdüğü ve özlemle andığı eski evlerinden koparıp almayı düşünür; Güler'in muhafaza etmeyi istediği bu değerlere acımasız yorumlarıyla saldırır. Ayşe'yle tekrar bir araya gelmesinden sonra yaşadıkları nihai ayrılığın sebeplerinden biri de budur. Anne babasından bahsetmeye çekinen Ayşe'nin günlükte onları sahiplenici yorumları C. için her şeyi katlanılmaz ve değersiz bir hâle sokar.

C. için sevgililerini birilerine gönülden bağlanmış görmek bir tür semptomdur. Çok sevdiği teyzesinin kendisinden babası tarafından çalındığına ve bu yüzden yalnızlaştırıldığına olan inancı, C.'nin kadınlarında aynı yalnızlık ve kimsesizliğin sergilenmesini zorunlu kılar. O, etrafında herkesin olduğu kadınlara tahammül edemez. Bunu ortadan kaldıramadığında ilişkiyi bitirerek kendisine benzemediğine inandığı sevgiliden uzaklaşır.

C.'nin ilişkilerinde görülen başka bir semptom kulak kaşıntısıdır. Bir tik hâline gelen bu davranışın ardında yine malum oidipal çatışma sahnesi vardır. C.'nin babasının tokadıyla yırtılan kulağı, başındaki sargı bezleri çıktıktan sonra bir süre kaşınır. Çocukluğa ait bu travma, C.'nin kadınlarla ilgili düşüncelerinde, onlara yakınlaşmalarında kendini gösterir:

"*Kızın yüksekokul öğrencisi olduğunu bildi. Yeniden yürümeye başladıkları zaman hep onun bacaklarına bakıyordu. Babası da öyleydi. Üstelik bıyıklarını burardı. Kulağını kaşıdı*" (Aylak Adam, s.48).

"*Yirmi adım ötesinde esmer, güzel bir bacak büküle açıla uğraşıyor, topladığı kumları öbür ayağın üstüne yığıyordu. Ayak küçüldü, küçüldü, kayboldu. Kadının bacağı başka yapacağı kalmamış gibi bir zaman durdu. Soluğu hızlandı. Burnunun yakınındaki kumlar midye kabuğu kokuyordu. Kulağını kaşıdı*" (A.A., s.99).

Babasını, teyzesini, onların birlikteliklerini hatırlatan bu kulak semptomunda aynı zamanda Babanın Yasası'ndan kalan suçluluk duygusunun izleri vardır. Bacaklara olan özel ilgisi geçmişte yaşananları hatırlatırken onları arzulaması

teyzesine yönelik gizli arzuyu işaret ettiği için onu bu hazdan alıkoyacak bilinçdışı bir uyarılmayla karşılaşır. Çünkü teyze babayla birlikte olmuş, yasaklı bölgeye dâhil edilmiştir.

C.'nin travmatik arzu nesnesi teyzesine benzeyen kadınların dikkate değer son temsilcisi, sinemanın köşesinde daima müşteri bekleyen 'şaşı kadın'dır. Küçüklüğünde teyzesinin kucağındayken onun üstüne doğru eğilip burnunun ucunu öpmesi sahnesi, teyzesinin bu esnada gözlerinin gittikçe şaşılaşması anısı dolaylı yoldan bu kadınla bir benzerlik ilişkisinin kurulmasını sağlar. C. kendisinde acımayla karışık bir tiksinti uyandıran bu kadının da peşine düşerek onu evine götürür. Aynı çocukluğunda yaptığı gibi teyzesi yerine koyduğu bu kadının kucağına yatıp ona hafızasında yer etmiş sözleri söyletirse de aynı tadı alamaz. Kadın parasını alıp gider. Her kadında teyzesini arayan C. romanın sonunda aradığı kadını bulmuş olmasına rağmen ideal kadın B.'yle tanışma şansını kaçırmış olduğu anda anlatı sona erer. Yazarın hazırladığı bu son, *arzu nesnesinin* ele geçmezliğine olduğu kadar arzunun asla tatmin edilemez doğasına yönelik de bir göndermedir. İmgesel'in kutlu alanından koparılmış olan çocuk bir daha asla o mükemmel zamana dönemez.

C.'nin adının bir harf ve noktadan oluşması da onun Sembolik'e girişte yaşadığı sorunlara göndermedir. C.'nin teyzeye yönelik ilgi ve sevgisinin baba tarafından travmatik biçimde engellenmesi, C.'nin 'Babanın Yasası'nı tam olarak içselleştirememesine neden olmuştur. Sürecin devamı olarak babasal işlevi kabul eden çocuğun kendisini babayla özdeşleştirmesi gerekirken burada baba düşman olarak algılanmıştır. Üstelik bu hissi destekler biçimde olayın hemen ardından bir ceza olarak gelen yatılı okul, C.'yi teyzeden somut biçimde kopartır. Uzlaşmanın yer almadığı bu oidipal karmaşada, taraflar tam olarak üstlenmeleri gereken rollere bürünmediklerinden C. Zehra teyzeyi somut bir arzu nesnesi olarak içinde yaşatmaya devam eder. Bu yüzden Güler'de olduğu gibi bazı kadınlarla yakınlaştığında aynı sahneyi tekrar yaşayarak, kendisini baba, karşısındaki mavi gözlü kadını teyze yerine koyar. Ancak bu travmatik tekrarlar çoğu zaman ortama eklenen kulak kaşıntısıyla son bularak geriye örtük biçimde suçluluk duygusunun kalmasına yol açar.

*Anayurt Oteli'*nin Zebercet'i *arzu nesnesi* olarak kadın ve cinselliğe yönelmiş roman karakteridir. Cinsellik bu yüzden romanın hâkim konusudur. Zebercet'in zihninden geçirdiklerinin yansıması gibi tasarlanmış olan romandaki hemen bütün

insan ilişkileri de cinsellik temellidir. Başta 'ortalıkçı kadın'la olan cinsel anıları anlatılan Zebercet, askerlik döneminde de geneleve gitmiş, defalarca cinsel deneyim yaşamıştır. Bu anılara ek olarak, otelde konaklayan kişilerin –özellikle annesinin adını taşıyan öğretmen karı kocanın- birlikteliklerine kulak misafiri olması da bilinçdışısını harekete geçirir. Gördüğü yaşadığı tüm cinsel ilişkilerin birleştirilip yeniden düzenlendiği rüyalar görür:

"*Son günlerde yatmayı düşünmediği ortalıkçı kadınla düşünde yatışı tuhaftı. Gerçeğine benziyordu; yalnız kadın gözlerini açmış, sarılmış, memesini ısırırken 'Ohh, seninim' ya da 'Ohh nasıl seninim' demişti*" (Anayurt Oteli, s.35).

Zebercet'i en fazla etkileyen şey ise 'gecikmeli Ankara treniyle gelen' ve üç gece kalan kadının gitmesidir. Onu geri döneceğini düşünen Zebercet'in zihni uzun süre bu istekle biçimlendirdiği olası karşılaşma sahneleriyle dolar. Hayalî karşılaşma sahnelerine son veren şey ise kadının bir hafta olmasına rağmen dönmeyişidir. O zamana kadar kadının kaldığı 1 numaralı odayı olduğu gibi koruyan Zebercet, daha sonra kadının yattığı yatakta onunla birlikte olduğunu kurguladığı fanteziler oluşturur. Zebercet bu hayalî birliktelikler esnasında kadının bu odada unuttuğu kahverengili kırmızılı havluyu kullanarak fantezilerini somut gösterenlerle desteklemiş olur.

Ortalıkçı kadını bir cinsel birleşme sırasında boğarak öldürdükten sonra Zebercet ara ara zihnine gelen anı parçaları içine gömülür. Ancak hatırladıkları da cinsellikten uzak değildir. Kadın düşkünü olan –olduğunu annesinden duyduğu- dedesi Haşim Bey'in konakta besleme kızlarla olan birliktelikleri, yanlarında çalışan Kadriye Kalfa'nın besleme kızlardan biriyle birlikteliği, gerdek gecesinde gelini öldüren damadın hatırası, Rüstem Bey'in karısıyla olan olası birliktelikleri gibi anılar tüm detaylarıyla Zebercet'in zihnine hücum etmiş gibidir. Onda *küçük a nesnesi*ne dönüşmüş olan kadın ve cinsellik, Zebercet'in benliğinde bir türlü kapatamadığı gediği ortadan kaldıracak bir yanılsamadır. Bu yüzden bilinçdışından yükselen bu tür anılarla uğraşırken bir yandan da kendi cinselliğini yaşama fırsatlarının peşine düşer. Parkta gördüğü bir hayat kadınını otele kendisiyle beraber gelmesi için ikna etmeye uğraşır, horoz dövüşü sırasında tanıştığı genç çocuk Ekrem'le yakınlaşır:

"*Kavşakta durdular. Çağıracak mıydı? 'Anahtarım da var' demişti. Yüreği çarpmaya başladı; dilinin ucundaydı: 'Gidip bir çay içelim istersen.' 'Bu gece*

konuğum ol benim.' […] Oğlanın yüzüne baktı; ondan bekledi. Kirpikleri uzun, burnunun ucu az kalkık, dudakları ayrıktı. Bir erkekle otele gelenler gibi değildi; yakınlığı, sokulganlığı kuşkusuzdu, içtendi" (Anayurt Oteli, s.53).

Romanın tamamına hakim olan cinsellik vurgusu Zebercet kendisini astığı anda bile devam eder. Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının kaldığı odada, onunla birlikte olduğunu düşlediği yatağın üstünde boynuna geçirdiği ipte sallanmakta, bu arada vücudundan akan sıvılar yatağa yayılmaktadır.

Anayurt Oteli'nin tamamına hâkim olan cinsellik, Zebercet'teki çok önemli bir arayışın hem göstergesi hem de perdesidir. Zebercet gördüğü/duyduğu hemen her şeyi kendi fantezilerinde yeniden kurgulayarak bir tatmin aracına dönüştürür. Bu sayede kendisini cinsellik yoluyla kendine kabul ettirebilir, ancak bu yolla *kendiliğ*inde hissettiği gediğin kapatılmış olduğu yanılsamasına kapılabilir.

Zebercet'i ölümüne götüren evredeki hâliyle değil, doğumundan itibaren ele aldığımızda onunla ilgili pek çok bilgi Zebercet'in aslında neyin arayışında olduğunu açıklar. O, yedi aylık dünyaya gelmiş, çok küçük olduğu için ebenin; "[*p]amuğa sarıp inci kutusuna yatırılır bu; Zebercet koyun adını*" (A.O., s.13) dediği bir çocuktur. Babasıyla annesinin evlenmesinde de başkalarının çabası vardır:

"*Evlenmesine bir arkadaşı önayak olmuş. Bir akşam konakta yemeğe çağrılmış; kapı aralığından anasına göstermişler. 'Olur' demiş; Yunan gelmezden bir yıl önce evlenmişler. Otuz iki yaşındaymış anası; babası yirmi sekiz*" (A.O., s.29).

Zebercet'in annesi de farklı bir yönden babayla benzerlik gösterir. O da başkalarının istekleriyle biçimlenmiş biridir; ancak anne Saide oğluna sık sık kendi geçmişlerinden bahseder, bunlarla ilgili türlü olaylar ve hikâyeler anlatır. Anne ve babayı benzer kılan ise ikisinin de kendilerinden ve oğullarından başka şeylerle olan meşguliyetleridir.

Kendi ismini bile kendileri belirleyememiş olan anne babasıyla yaşayan Zebercet'in hayatını da başkaları belirler. Askerde diğer askerlerin zevklerini yönlendirdiği Zebercet, dönünce babasının bıraktığı oteli yönetmeye başlar, o dediği için yanına ortalıkçı kadın alır. Kendine ait cinselliğinden başka bir şeyi kalmadığı için bunu sonuna kadar ve ısrarla her koşulda yaşamaya çalışır. Bu noktadan bakıldığında otel ve Zebercet arasında büyük benzerlikler vardır. Otel içindeki hiçbir birey kalıcı

değildir, onların kalacakları odaları belirleyen kişi başkasıdır. Çoğu kendi adını söylemez, kimliğini unutur ya da yalan söyler. Bu durum ortalıkçı kadın için bile geçerlidir. Adının Zeynep olduğu tahmin edilse de bu kadın aynı Zebercet gibi kendine ait her şeye başkalarının karar verdiği kimliksiz/kişiliksiz bir varlıktır. Kendinden istenilene daima itaat eder. Bütün kazancı biriktirilerek yılda birkaç kere gelen dayısına teslim edilir. Kendine ait hiçbir kararı/kendi varlığı olmayan bu kadına roman boyunca ismiyle hitap edilmez.

Gerçek'in mükemmelliğine yeniden ulaşmak isteyen çocuğun sonraki dönemlerde kendisini yeniden mükemmel kılacak şeye yönelik arayışını simgeleyen arzu nesnesi, Zebercet için de kendisinde daima duyumsadığı boşluğu telafi edecek bir nesnedir. Cinsellikle elde ettiği doyum, özellikle gecikmeli Ankara treniyle gelen kadını düşlediği durumda onda eksikliğini duyduğu sevgi, bağlılık gibi duyguları da meydana çıkarır. Bu hayallerde annesinin adını taşıyan öğretmenin sözlerini fantezilerinde kullanarak anneyle/annenin temsil ettiği duygularla birleşmeyi sağlar. Tüm hayallerinde ve bilinçdışından yükselen anı parçalarında yer alan cinsellik onun için parçalanmış kendiliğini mükemmelmiş gibi gösteren yanılsamalı bir ayna işlevindedir. Tüm hayatını, gecikmeli Ankara treniyle gelen kadına kadar kendisinin belirlediği kurallar içinde yaşamış olan Zebercet'in her hareketi duygudan yoksundur. Sabah saati kurmasa da altıda uyanır, önce yüzünü yıkayıp dişlerini fırçalar, her gün gelenlerin yazıldığı kayıt defterini doldurur, yatarken muhakkak ayaklarını yıkar, elbiselerini dolaba asar vs. Kadının gelişiyle bütün olağan işleri yavaş yavaş aksamaya başlar; her zaman sağ ve sol ceplerinde olanları bilmesine rağmen yerlerini karıştırır, ilk defa farklı berbere tıraş olur vs. Zebercet'in tüm benlik algısını parçalayan bu kadına verdiği 1 numaralı oda da diğer odalardan farklıdır. Otelde doğup büyüyen Zebercet'in doğduğu yatak bu odadadır. Bu odada/yatakta daha önce de kendisiyle hayata tutunamayış noktasında birleştiği Faruk Keçeci yatmıştır. Zebercet bu odayı kadına vermekle aslında ondan kendiliğini yeniden biçimlendirmesini ister. Ancak kadının bir daha gelmeyişi, Zebercet'in tüm beklentilerinin boşa çıkmasına neden olur. Ne var ki Zebercet artık eskiye dönemeyecek kadar mükemmel kendiliğine özlem içine girmiştir.

Zebercet mükemmel kendiliği kendisine yaşatacak bir arzu nesnesi olarak gecikmeli Ankara treniyle gelen kadını seçer. Bu, hayatı boyunca yaptığı tek seçim

olmasının yanında, sonradan sözü edilen kadının hayaline yaptığı başka alıntılarla cinselliğin sevgi, şefkat ve aidiyet duygularını perdelediği bir seçimdir. Bu seçimin ardında ilksel arzunun hiçbir zaman tatmin edilemeyeceği hakikatine de örtük bir gönderme vardır. Çünkü kadın hiçbir zaman otele geri dönmemiş, Zebercet'in onunla karşılaşması hiçbir şekilde mümkün olmamıştır. Ancak onu başta olumlu yönde değiştiren bu seçimin başarısız olduğu anlaşıldığında onda patolojik durumların ortaya çıkmasına neden olur. Benlik algısında zaten sorunlar olan Zebercet'in bu olayın ardından yaşadığı hayal kırıklığı sonraki tüm eylemlerinde görülecek narsisistik davranış bozukluğuna dönüşür.

Zebercet'i roman boyunca yönlendiren temel duygunun onun kendiliğini tamamlanmış/mükemmel hissettirecek ilksel arzusu olduğu gibi kurmaca metni yönlendiren bir temel arzu da vardır. *Anayurt Oteli*'ndeki anlatısal arzu, metnin başında 'gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın'ın varlığıyla sağlanırken Zebercet'in kadının geleceğinden umutlu olduğu bir hafta boyunca metinsel enerji korunur. Ancak bu süreden sonra anlatısal arzu ortadan kaldırılır ve Zebercet, ölmeye karar verdiği ana kadar kendiliğini hissedebildiği, kısmi tatmin sağlayan *küçük a nesnesi* cinsel tatminle yaşamını sürdürür. Bu sonlara doğru, çoğunlukla bilinçdışından yükselen yaşanmışlıkların içinde gizlenmiş şekilde gerçekleştirilir. Ancak metinde arzunun yeniden ortaya çıkmasından hemen önce sık sık tekrar edilmeye başlanan 'yirmi sekiz kasım' vurgusu, okurun dikkatini bu tarihe çeker. Zebercet'in ölüm kararı aldığının anlaşılmasından sonra da anlatıda bir ipe dizilmiş şekilde arzuyu tetikleyen –gerdek gecesi gelini öldüren damat, damadın yirmi sekiz kasıma ertelenen duruşması; Faruk Keçeci'nin iple kendini asması gibi-pek çok anı parçası ve tekrarlar baş gösterir. Zebercet'in intiharı için hazırlık yaptığı sırada heyecanlanıp soluğunun sıklaşmasını anlatıcı da metne eklediği, virgüllerle anlık bir duraksama sağlamasına rağmen uzunluğu bir sayfayı bulan tek bir cümleyle okura yaşatır:

"*Erkeklerinin baltalarla, bıçkılarla devirdiği, budadığı, kabuklarını soyduğu, gölgede kurutulmuş kocaman çam kütüklerinden kim bilir hangi dağın, belki de Sabuncubeli ormanlarının bir boşluğunda, yazları, erkekler ormanda ya da keçi kılından dokunmuş çadırlarda esnerken, uyurken, […] ağır ağır, kağnılar gıcırdaya gıcırdaya, inişlerde boyunduruğun çökerttiği kalın boyunlarını dikleştiren öküzler*

yokuşlarda övendireyle sağrılarından dürtüle dürtüle kasabaya getirilip Kurşunlu Han'daki kereste ambarlarına indirilmiş, sonraları Malik Ağa yeni konağını yaptırırken bunları pazarlıkla, arada gözdağı vererek ucuza kapatıp ya da yapı ustasına aldırıp getirtmişti belki yüz yirmi beş yıl önce" (A. O., s.106-107).

Bu uzun cümle okura Zebercet'in hissettiği soluksuz kalışı yaşatmasının yanında anlatıdan beklenen olayı da öteler. Brooks'a göre bu öteleniş –okuru konudan kasıtlı olarak uzaklaştırmaya çalışan bu tavır- metnin geciktirici/oyalayıcı boşluğudur. Zebercet'in hemen bitiverecek intihar sahnesiyle okurun arasına giren bu boşluk metnin enerjisini de yükseltir. Zebercet'in bu esnada yapmaya çalıştığı şeylerden anlaşılan intihar, beklenmedik bir son olmamasına rağmen, eklenen 'oyalayıcı boşluk'la okurun intihar sahnesine yönelik arzusu artar. Anlatıcı bu sayede hem metnin ve okurun enerjisini yükseltmiş, hem de Zebercet'in kendisini, içinde bulunduğu durumdan bu tarz boşluklarla uzaklaştırma çabasını ve hissettiği soluksuzluğu okura yansıtabilmiştir.

Salkım Hanım'ın Taneleri'nde kadın ve cinsellik, Sembolik düzende var olmaya çalışan roman kişilerinde bir ispat biçimi hâlini alan *küçük a nesne*lerindendir. Bu yüzden romanda kadınla somutlaştırılan cinsellik olgusu aynı zamanda iktidarın varlığına bir delil olarak sunulur. Eserde cinselliği *arzu nesnesi*ne çevirmiş kahramanlar, Sabit Paşa, Durmuş, Gani Bey ve Nakıp Nuri'dir. Bu isimlerin ortak özellikleri, hepsinin *ötekinin arzusunu arzulayan* özneler olmaları ve bu sayede yanında arzuladıkları *öteki*lere dönüşmüş olmalarıdır. Bunlardan Sabit Paşa'nın gelini Bayan Nora ve Halepli cariyesine karşı olan insanlık dışı davranışta, kurallarına koşulsuz itaat bekleyen bir *büyük Öteki* de gizlidir. Onun soyunu devam ettirmeye yönelik hırslı tavrı, tüm ahlak kurallarının üstünde en büyük güç ve arzu olarak yer aldığından, geliniyle olan örtük cinsel birlikteliğini kendi nazarında haklı gösterir. Bunun yükünü kaldıramayan taraf olan Nora ise travmatik rüyaların ve psikotik bir yaşamın kurbanı olarak yalnız geçmişte ve bilinçdışında yaşamaya mahkûm bir varlığa dönüşür.

Romanın diğer erkek karakterleri, Sabit Paşa gibi bir imparatorluğun son temsilcilerinden olma yükünü başından beri taşıyan bireyler değildir. Hepsi İstanbul'daki yaşamlarına zor şartlarda başlamış bu isimler, şartların sağladığı çok kısa

sürede zenginleşebilme fırsatlarını kaçırmadıkları için arzulayan öznelerden arzulanan *öteki*lere dönüşmüşlerdir. Yaşamı üzerinde ayrıntılarıyla durulmuş bir isim olan Durmuş, ailesiyle birlikte sırtında büyük yüklerle Niğde'den İstanbul'a göç etmiş bir isimdir. Varlık Vergisi'nin kabul edilip işleme konulmasının ardından, halka duyurulan hacizli malların listesini daima bir gün önceden Nakıp Nuri aracılığıyla öğrenebilmesi, onu çok kısa sürede büyük bir servetin sahibi yapar. Durmuş'un ilk önce Halit Bey'den satın aldığı dükkânla başlayan Halit Bey'in karısı Nefise'yle tanışıklığı, Durmuş'un bilinçdışını harekete geçiren bir karşılaşmadır. Öyle ki bu ilk karşılaşmayı Bekir'e; "*[b]u karının gözlerinde kimsede görmediğim bir hatır var*" (S.H.T, 57) diye anlatarak sebebi ileride açığa çıkacak yakınlaşmanın ilk işaretini verir. Varlık Vergisi'nin ilk zenginlerinden Durmuş'un dükkânı 'Moda Manifatura'da, gayrimüslim Mihran Ohanyan'ın el konulan mallarını ucuza alıp satması, kürklere düşkün Nefise'yle birlikte olmasının yolunu açar. Ancak önemli olan onun bu birlikteliği sonradan Bekir'e açıklama şeklidir:

"*'Hani askerde bir gün seninle dertleşmiştik hatırladın mı Bekir kardeş?'*

Bekir hatırlıyordu. Sıkıntılı bir nöbet sonrasında derdini Çavuş'a açmış; babasının aldığı genç karıda gözü olduğunu anlatmıştı. Şimdi, bu hatıranın deşilmesinin sırası mıydı? Bekir utanıyordu.

'Bekir! İnsanın kaderini, çiz diye eline verseler, inan ki, yaşadığının dışında bir şey çizemez. Bizim kaderimiz, zaten bizim elimizde büyümüş. Onu emzirdiğin evlat gibi bağrına basacaksın. […] Dün Nimet, Aksaray'a döneceğini söyledi. Benden utanıyormuş… Pis tabiatımı görmesi, canımı sıkmıyor…'

[…] 'Hani, o hatır dediğim vardı ya, ben o hatırın hakkını verdim, Bekir! Nefise'yi Gümüşsuyu'ndaki eve kapatacağım. Benden duymanı istedim…'" (Salkım Hanım'ın Taneleri, s.118-119).

Durmuş-Nefise karşılaşmasının başından beri tekrarlanan 'Nefise'nin gözlerindeki hatır' meselesi böylece açığa çıkmış olur. Durmuş, Nefise'yi babasının aldığı genç karısının yerine koymakta, gözlerine baktıkça bu eski yasak arzuyu hatırlamaktadır. Bunda, Nefise'nin genç yaşı, Halit Bey'in hem Durmuş'a hem Bekir'e ilk zamanlar sahip çıkmasından dolayı sembolik bir baba figürü hâline gelmesi de etkilidir. Durmuş'un değişen ekonomik durumu, onu adeta 'yasa koyucu' bir *büyük*

Öteki'ye –ya da en azından arzusu arzulanan *öteki*ye- dönüştürdüğünden Nefise'yle arasındaki tüm engeller ortadan kalkar. İki tarafın başkalarıyla evli olmasından dolayı ahlak dışı yasak ilişki olan bu birliktelik, Durmuş'un bilinçdışısının katkılarıyla üstelik ensest bir ilişki fantazisine evrildiğinden Nefise tam olarak *küçük a nesne*sine dönüşmüştür.

Gani Bey için de Nefise *küçük a nesnesi* olarak bir süreliğine tüm ilgisini ve enerjisini yönelttiği yegâne kaynaktır. Nefise'yi kumara alıştıran, onun sürekli para kaybetmesini sağlayarak Halit Bey'i ödenmesi güç borçların altına sokan Gani Bey, Nefise'ye bu evrede tutkulu bir âşık şeklinde yaklaşıp onu kendisine borçlandırır. Altından kalkılamaz bu borçların ödenmesinin ve üstelik yeni paralar kazanmanın tek koşulu ise Nefise'nin Gani Bey'le birlikte olmasıdır. Bundan sonra Nefise'yle bir daha bir araya gelmeyen Gani Bey aynı şeyleri başka bir kadın için yapmaya başlamıştır:

"*Gani Bey, önündeki fişleri, Sabuncuların gelininin önüne koydu. […]*

'Beyefendi, yukarıda çok kaybetti… Şimdi isterseniz, size sert davranabilir. Bunları oynayın. Ortak bir şansımız olsun… Bu gece bir başka adım atın…" (Salkım Hanım'ın Taneleri, s.137).

Gayrimüslimlere ağır yükümlülükler getiren Varlık Vergisi, İstanbul'un kendi hâlinde memur ve garibanlarını zenginleştirmiştir. Böyle isimlerden biri olan Nakıp Nuri Bey, kendi hâlinde bir memurken kısa sürede zenginleşmesini Durmuş ve Bekir gibi toptancılara, gayrimüslimlerin hacizli mallarının haberini el altından duyurmasına borçludur. Durmuş ve Bekir gibi isimlerden elde ettiği tek kazanç maddiyatla sınırlı değildir. Onun, kocası tarafından babasından kalma eczaneye el konulup sokağa atılan Suzan'a karşı zaafı vardır. Nakıp Nuri de *arzulayan öteki*ye dönüştüğü için onun arzuları Bekir tarafından önemsenir. Otelci Hilmi'yle –Bekir gibi eski bir hamaldır- anlaşarak Suzan'ın, otelinde Nakıp Nuri'yle birlikte olmasını sağlar. Hilmi ve Suzan'ın zorunda oldukları için yerine getirdikleri bu çirkin pazarlık, Nakıp Nuri için arzuladığı *küçük a nesnesi*ne kavuşmak demektir. Çünkü o, Suzan'a âşık olduğundan onu nikâhına almaya bile hazırdır (S.H.T., s.72). Ancak birlikteliklerin sonrası *arzu nesnesi*nin Nakıp Nuri için de değiştiğinin göstergesidir:

"*Hilmi Bey, dükkânın asma katından kadınların halini seyrediyordu. Gözü Suzan'a ilişti. Elindekileri olduğu yere bırakıp hızla aşağı indi.[…]*

‘Ne oldu?’

‘Nakıp Nuri geldi…’

Suzan’ın iri elmacık kemiklerinin üzerindeki kocaman çürük, hızla göz çukuruna doğru yayılmış; bu sadık savaşçının canını yakmıştı…” (S.H.T., s.95).

Romandaki tüm cinsel birliktelik örnekleri –Halit Bey Nefise Hanım örneği de dâhil- erkeklerin kadınlara karşı yönelttiği bir tür iktidar oyunudur. Bu oyunun başlarında önce kaybeden konumdayken erkeklerin elde ettikleri statüyle rollerin değiştiği görülür. Bu statü değişmesi, oyunun kurallarını kendileri belirleyen bu erkeklerin İmgesel’in iki boyutluluğu ve arzulayan özne oluşumundan sıyrıldıklarını, Sembolik’in ‘arzulanan *öteki*’ statüsüne eriştiklerini de metaforik olarak ortaya koyar. *Öteki*nin özne karşısındaki üstünlüğünün göstergesi olan cinsel ilişkiler aynı zamanda romanda Hegelci anlamda bir Efendi-köle diyalektiğinin de mümkün olduğunu gösterir. Nora-Sabit Paşa-Halepli cariye ilişkileri başta olmak üzere bütün cinsel birlikteliklerde Efendi-köle metaforunun izleri görülür. Efendi konumundaki *Öteki*ler (Halit Bey, Sabit Paşa, Durmuş, Nakıp Nuri, Gani Bey), köle durumundaki *özne*lerin bir parçası olan ‘ego’yu (kadınların hemen hepsinde ortak olarak bedenleri ve güzelliklerini) tutsak almışlardır. Bir köle gibi yalnızca efendisinin arzularını yerine getirmek için çalışan özne örneği ise romanda özellikle Nora’nın şahsında ortaya çıkar. Ölümüne kadar daima sayıkladığı tek isim ve arzu, Sabit Paşa’nın ismi ve onun yegâne arzusu olan ‘oğul sahibi olma’dır.

Romanın psikanalitik açıdan başka bir önemi, süperegonun Varlık Vergisi’yle yükselen sesinin toplumsal bir cinneti ortaya çıkarmasıdır. Freud’a göre; bireyin tek başına yapmayacağı bir davranışı ya da cezalandırmayı, topluluk içinde uygulandığında normalleştiren süperego, *jouissance*’a yakın bir haz verir. Romandaki Varlık Vergisi de devletin üst düzey yetkilerinin yürürlüğe koyduğu infiale neden olan bir kanundur:

“*Rifat’ın gönlü sahiden kırılmıştı:*

‘Düşünsene Cahit!... Adamın bütün varlığını elinden almıştık. Üryan bir ölü kadar yoksuldu artık… Gözyaşları içinde kıvranan karısına, ‘Sadece madam, şiir defterim nerede, bari onu bana bıraksınlar’ diye ağlıyordu.

Acılı bir sesle ekledi:

'Kayzeryan'ın şiir defterini bile şeker torbalarına tıktılar…'" (Salkım Hanım'ın Taneleri, s.101).

Romanda 1942 yılından itibaren başlayan süreçte Varlık Vergisi'yle alınan tüm malların adeta yağmalandığı, tüm servetlerini kaybetmiş olmalarına rağmen, tüm bunların yine de kendileri için belirlenmiş olan vergi borçlarını ödemeye yetmediği gayrimüslimlerin Aşkale'ye sürgüne gönderilmeleri gibi çeşitli olayların toplumsal bir hezeyan hâli olarak okura sunulmasıyla yazar, bu olaylar ardında süperegonun idle işbirliği yapıp meydana getirdiği yıkıcı içgüdü tatminini, bir *jouissance*'ı gizleyebilmiştir.

Yılmaz Karakoyunlu'nun roman içinde takındığı tavır da süperegonun başka bir yansıması olarak görülebilir. Gayrimüslimler roman sonuna kadar dinî ve insani açıdan muhafaza edilip Nimet, Nimet'in çocukları, Suzan, Hilmi Bey gibi isimler iyi kalplilikleriyle ödüllendirilirken, Durmuş, Nakıp Nuri, kötülüğe bulaşmış Nefise, Bekir gibi isimler eser sonunda küçük düşürücü durumlara düşmüşler ve kanun önünde haksız duruma çıkarak cezalandırılmışlardır. Bu, iyileri ödüllendirip kötüleri cezalandıran etki Brook's a göre anlatıcının roman kahramanları üzerindeki babasal otoritesinin bir sonucudur.[709]

3.3.2.1.1. Arzu Dolayımlayan *Öteki*ler

Türk romanında roman kişilerini –özneleri- arzu nesnelerine yönlendiren sebeplerden biri de birinci bölümde bahsettiğimiz Girard'ın ortaya koyduğu 'üçgen arzu'dur. Köşelerinde arzulanan nesne, arzulayan özne ve arzunun dolayımlayıcısının olduğu bu üçgen arzu tanımlamasında arzuyu diri tutan unsur dolayımlayıcıdır. Ötekinin varlığına gönderme yapan dolayımlama mevzusu da Girard'a göre ikiye ayrılır. İlki olan içsel dolayımda özne, *öteki*yi kendisindeki en değerli şeyi aldığına inandığı için düşman olarak görür. Dışsal dolayımda ise özne *öteki*nin kendisindeki arzunun temel sebebi olduğunu bilir ancak bu bilgi onda nefrete yol açmaz.[710]

[709] Peter Brooks, *Reading For The Plot Design and Intention in Narrative*, s.75.
[710] René Girard, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat Edebi Yapıda Ben ve Öteki,* s.31.

Üçgen arzu kavramının Türk romanındaki ilgi çekici bir örneğine ilk romanlarımızdan *Çengi*'de rastlanır. *Çengi*'nin üçüncü kitabının kahramanı olan, ancak ilk kitabın kahramanı Dâniş Çelebi'nin oğlu olduğu için tüm anlatıyla ilişkilendirilebilen Cemal Bey ve ikinci kitaptaki Canbert Bey'in kızı Melek arasında dolayımlandığı için gittikçe alevlenen bir aşk ilişkisi anlatılır. Aslında başlarda güzel kadınlara düşkünlüğüyle resmedilen Cemal Bey'in anlatıdaki ilk yakınlaşması, Çengi Sünbül'le gerçekleşir. Ancak Cemal'i ısrarla reddeden Sünbül'ün kendisini *küçük a nesnesi* olmaktan kurtarması, Cemal'deki arzunun; "*[b]eyim sen gençsin. Sevmek sevilmek istersin. Bahusus babanın sana bıraktığı hazineler seni mutlaka kendi hâline terk edemez. Behemehâl sen bunları mirasyedilik yolunda yiyeceksin. […] Filân yerde şöyle bir kız vardır. Eğer onu ele geçirebilir isen çektiğin zahmete de değer*" (Çengi, s.106) sözleriyle Melek'e sevk edilmesi sayesinde mümkün olur. Böylece Melek'e âşık olan Cemal, onu kandırıp baba evinden kaçmasını ve Sünbül'e getirilmesini sağlar, ikili uzun süre Sünbül'ün her türlü eğlencenin merkezi sayılan konağında görüşürler.

Çevresi tarafından 'çapkın mirasyedi' olarak bilinen Cemal'i Melek'e olan aşkında sabitleyen etmen ise Sünbül'dür. Sünbül'ün her seferinde dozunu biraz daha arttırarak istediği 'hediye' mücevherler, bunları Cemal'den temin edemediğinde ikilinin görüşmelerine analık vasfıyla engel olması, Cemal'in Melek'e yönelik arzusunu diri tutar. Hemen hemen tüm mirasın böylece elden çıkmasına neden olan Sünbül, geride kalan gayrimenkullerin de satılıp kendisine hediye sıfatıyla verilmesini istediği için, maddi durumu gittikçe kötüleşen Cemal'i daha da zor bir duruma sokar:

"*Cemal - Melek burada yok mu dedin? Melek nereye gidebilir? Sen Melek'i yalnız bir yere gönderebilir misin?*

Sünbül – Evet! Cemal Beyefendi hazretleri, bir kalay parçasından ibaret olmak üzere bir gerdanlığı diriğ etmeğe başlar ise, Sünbül dahi ondan daha âlâ bir gerdanlığı diriğ etmeyecek olan başka bir zat bulabilir ve Melek'i de onun yanına göndermekte mazur olur. […]

Cemal – Canım Melek nereye gitti?

Sünbül – Osman Beyin konağına.

Cemal – Nasıl Osman Bey? Osman Bey kim oluyor?

Sünbül – Üç aydan beri Melek Hanım için ayaklarımı öptüğü hâlde size vermiş olduğum vaat üzerine daima reddeylediğim Osman Bey ki dünyalara mâlik, zengin, kibar bir babayiğittir" (Çengi, s.122-123).

Cemal-Melek arasındaki arzuyu dolayımlayan isim Sünbül ve Sünbül'ün bitmek bilmeyen istekleridir. Ancak bu noktadan sonra dolayımlayan *öteki* gerçek bir rakibe ve Cemal'in Melek'e yönelik arzusu gerçek bir kıskançlığa dönüşür. Cemal'i Melek'e kavuşmaktan men eden şey Sünbül'ün bu aşk ilişkisine getirdiği yasaktır. Hâlbuki yasak Lacan'ın kuramında arzuyu ortadan kaldıran değil, onu daima destekleyip tetikleyen bir unsur olarak dolaylı biçimde arzuya hizmet eder. Yasak-arzu arasındaki bu paralel ilişkinin *Çengi*'de meydana getirdiği aşk üçgeni –Cemal-Melek-Osman arasında- ortama henüz eklenen rakip yüzünden Cemal'de büyük bir hırsın açığa çıkmasına neden olur. Öyle ki, tüm servetini bu uğurda kaybetmiş muhtaç birine dönüşen Cemal, hiç suçu olmadığı hâlde Melek'e karşı da öfkeyle dolarak bir daha hiç alınmadığı Sünbül'ün konağına hizmetçi olarak girmeyi, Sünbül ve Melek'i öldürüp kendisini de camdan atarak bu hikâyeye son vermeği düşünür.

Gerçekte böyle bir rakip söz konusu olmamasına rağmen ortama eklenen rakip/*öteki* Osman, *özne* Cemal'e olan durumsal benzerliği sebebiyle Cemal'de içsel dolayımlanmaya sebep olmuş, onda büyük bir nefret ve kıskançlık meydana getirmiştir. Sünbül Cemal'in arzusunu Melek üzerinde dolayımlayıcılarla sabitlememiş olsa Cemal, Melek'e sonu cinayet fantezilerine varacak kadar âşık olmayacaktır.

İlk dönem romanlarından *Zehra*'da açıkça görülen dolayımlanmış arzu, Suphi'nin öncesinde başka kadınlarla da birlikte olmasına rağmen neden Urani'yle olan ilişkisinde takılıp kaldığının temel sebebidir. Urani'nin kalıcılığının sırrı Suphi'nin arzusunu doğru yönlendirmeyi başarmasıdır. Daha önce ayrıntılı olarak ele aldığımız arzu kavramı Lacan'ın kuramında daima *öteki*yle ilişki içindedir. Öznenin arzusu "*daima Öteki'nin arzusudur, Öteki (mümkün arzuların senaryosunu temin eden simgesel doku) tarafından dolayımlanmıştır*".[711] Dolayımlanmış arzu öznenin bilinçdışı olarak kendi arzusuymuş gibi kabullendiği arzudur. Suphi'nin Urani'ye duyduğu arzu böyle dolayımlanmış bir arzudur. Suphi, Urani'yle olan ilişkisinde

[711] Slavoj Zizek, *Hiçten Az Hegel ve Diyalektik Materyalizmin Gölgesi*, s.578.

cinselliğin ön planda olduğunu bilir ve ondan istediği anda ayrılabileceğini sanır: "*Urani'nin hüsn ü cemalini bir nikap, bir deri gömlek addetmekteydi. Biraz uğraşsa, o nikabı, o gömleği çekip çıkarabileceğine mutmaindi*" (Zehra, s.95). Suphi'nin kendisine bu kadar güvenmesinin ardında diğer birlikteliklerindeki biçimsel yapılanmanın tekrar edeceği inancı vardır. Diğerlerine duyduğu arzu, *küçük a nesneleri* olan kadınlar ve cinsel dürtülerin tatminiyle geçici olarak doyum sağlandıktan sonra yön değiştiren, başka kadınlara yönelik isteği arttıran bir arzudur. Bu arzularda, kadına yönelik arzuyu üçgen arzu şekline sokacak bir *öteki* olmadığından tüm arzular sonunda söner. Urani'yle olan durumda ise *öteki* Suphi'nin bağları koparmaya niyetlendiği her zaman ortaya çıkan, onu Urani'ye yönelik arzuda harekete geçiren itici güçtür: "*Urani, birisine azıcık ziyade tebessüm edecek olursa Suphi derhal kolunu vücuduyla kendi kolu arasında tazyik ederek yüzüne meftunane bir bakardı*" (Zehra, s.116). Arzuyu kontrol etmekte *öteki* faktörünün bilincinde olan Urani, Suphi'nin kendisini kıskanmasını sağlayarak ilişkiyi canlı tutar. Çünkü özne *ötekinin arzusunu arzular*. Urani diğer erkekler tarafından da arzulanan bir kadın olduğunu defalarca göstermiş olduğu için Suphi herkesin arzuladığı bu kadından vazgeçemez:

"*Suphi yanındaki genç, güzel ve şuh kadının, halkça mazhar-ı pesent ve rağbet olmasından gururlanmaktaydı. İşte bütün bir tiyatro halkının enzar-ı iştiyakını üzerine celp ve cezbeden bu sabahat-ı mücesseme kendi malı, kendi eşiydi*" (Zehra, s.121).

Suphi'nin arzulanan bir kadının ilgisine sahip olmakla yaşadığı gurur, zaman zaman büyük bir öfkeye dönüşür. Birlikte seyrettikleri bir tiyatro gösterisinde Suphi'nin arkadaşı Salih'in Urani'ye olan yakın ilgisi, "*öfkesinden tırnaklarını*" (Z., s.123) yemesine yol açar. İkili arasındaki yakınlaşma Suphi'nin Urani'den ayrılma kararı vermesine kadar gider. Evden öfke ve kararlılıkla çıkan Suphi'nin tüm düşüncesini, yolda rast geldiği Salih'in Urani'yle ilgili planlarından bahsetmesi değiştirir. İçinde yeniden alevlenen rekabet duygusu Suphi'yi öfkeden deliye döndürür:

"*Suphi yalnız başına kalınca hemen ağlamak istemekteydi. Şu karıdan ayrılmak için gönlünde umduğu metaneti daha ilk hatvede bulamamaktaydı. Firkat*

uzarsa ve bahusus araya bir yabancı girerse, Urani'yi elinden aldıracağı belliydi ki bu netice Suphi'yi öldürecekti" (Zehra, s.128).

Suphi'nin Salih'ten duydukları yüzünden hissettiği kıskançlık, onun kararlılık ve gizli nefretle çıktığı eve yalvararak dönmesine yol açar:

"*Odanın kapısı açıldığı gibi Suphi kendisini Urani'nin ayaklarına attı. Hem kanaviçe terlikleri şapur şapur öpüyor ve hem diyordu ki:*

'Urani'ciğim! Ben senin köpeğinim. Kölenim. Ez beni. Çiğne beni…" (Zehra, s.129).

Suphi'nin bir duygudan başka bir duyguya hızla geçmesinde René Girard'ın bahsettiği dolayım faktörü etkilidir; bu faktörler Urani'ye olan arzusunun her zaman taze kalmasında içsel ve dışsal dolayım faktörlerinin işbaşında olduklarını gösterir. Tiyatrodaki seyircilerin durumunda olduğu gibi rakibin/*öteki*nin Urani'ye ulaşmasının güçleştiği durumlarda Suphi arzulanan bir kadınla birlikte olmanın gururunu yaşar. Ancak Salih örneğinde olduğu gibi rakibin/*öteki*nin fiziksel, maddi-manevi her konuda nesneye fazla yakınlığı hırs, öfke, kıskançlık gibi kuvvetli duyguların ortaya çıkmasına yol açar. Suphi ve Urani arasındaki zaman zaman nefrete dönüşen duygu değişiklikleri daima rakip *öteki*yle ilişkilidir. Rakibin olmadığını hissettiğinde Urani'den nefret etmeye başlayan Suphi, rakibin ilişkiye dâhil olmasıyla kıskançlık krizleri geçirir.

Romanlarında psikolojik derinliği olan kahramanlar oluşturan Peyami Safa'nın *Yalnızız*'ı, arzunun dolayımlandığı eserlerden biridir. Romanda dolayımlanan arzunun boyunduruğuna giren kahraman Meral'dir. Meral'in yaşadığı iç çatışmaları onun, anlatının ortalarına doğru çift kişilikli bir hâle bürünmesine neden olur. İyi giyinme, gösterişli yaşama merakı, onun alt kişiliğini/*gölge*sini besleyen arzular olarak romanın başında okura sezdirilir. Ancak bunlar Samim'in varlığıyla temsil edilen egosu/benliği tarafından bir süre kontrol altında tutulur. Yine de Jungcu kuramda *gölge* arketipi olarak bilinen alt benliği Meral'de uygun ortamı bulduğu anda saldıracak bir düşman gibi hazırda bekler. Meral'deki bu tehlikeli yan Samim'in tuttuğu notlardan anlaşılır:

"*Millî duygularının zayıflığı bende nefrete çevrilmek için fırsat kollayan bazı endişeler uyandırıyor. (F…) nin vakasını münakaşa ettik. Kızı müdafaa etti. Dame de*

Sion'da ikiye ayrılmışlar. Arkadaşlarının bir kısmı (F…)yi ayıplıyormuş. Ben onları haklı buluyordum. Bir aile kızının bara düşmesi için, kimsesizliğin ve para ihtiyacının yeter mezaretler olmyacağını söylüyordum. Âdeta öfkelendi. Onda pek az gördüğüm…" (Yalnızız, s.53-54).

Arkadaşı Feriha'nın kendisine sunulan bütün yardımları geri çevirerek barda çalışmaya başlaması, Meral'deki *gölge* arketipinin uyanıp harekete geçmesini sağlar. Bundan sonra Meral *gölge*sinin gittikçe yükselen sesine karşı gittikçe suskunlaşan benliğiyle direnmek zorunda kalır. Feriha'nın bir süre sonra zengin ve yaşlı bir adamın metresi olarak Paris'e yerleşmesi ve orada çok zengin bir hayat yaşaması da Meral'i etkiler. Samim "*Feriha Paris'te bile –bile değil bilhassa orada –senin içindeki asi "ikinci"yi gıdıklamağa muvaffak oluyor*" (Yalnızız, s.145) diyerek Meral'de gittikçe belirginleşen *gölge* kişiliğe işaret eder.

Jung'un kuramında *gölge*, kişiliğimizin karanlık yanlarına gönderme yapar. Bu yan, yoğun bir direnmeyle bastırılmış, bilinçdışı kalmaya mecbur edilmiş bir taraftır. *Gölge*nin bilinci ele geçirmesi kişinin toplumsal ve ahlaki kurallardan uzaklaşması anlamına gelir. Meral'in temiz ve ahlaklı yaşamının ardında saklanan *gölge*si ise bu değerlere tamamen zıttır. Feriha gibi iyi yaşamayı, onun gibi istediği erkeği elde etmeyi arzulayan *gölge* karakteri, bilince baskı yapmaya başladıkça Meral bambaşka bir hayata sürüklenir. Meral kendi içsel mücadelesinin farkındadır. Kendisinde Samim'in isimlendirdiği gibi birinci ve ikinci Meral'leri hisseder ve onun nasihatlerinden de faydalanır:

"*Kendimi hangisine bağlayacağımı şaşırıyorum… Samim'in 'ikinci' dediğinden çok fazla: İkinci, üçüncü, beşinci, beş yüzüncü, o kadar kalabalığım. Fakat bunların çoğu, şimdi ikinciye mensup gibi. Hakkı var Samim'in*" (Yalnızız, s.164).

Ancak Meral *gölge*si karşısında güçsüz düşerek Feriha gibi eğlence ortamlarına girmeye, buralarda erkeklerle birlikte olmaya başlar:

"*Filmi yalnız başına seyrettiğini Ferhada inandırmak da zor, babasına da. Her zaman ona zengin yalan ilhamları veren alkol şimdi, muhayyilesini kurutmuştu. […] Nuri'nin münasebetsiz ısrarı. Lüzum yoktu hiç. Avundum mu sanki? […] Aman o oda! O pis divan! Her türlü emniyet tedbirlerine rağmen korkusu insanın içine çöken*

o gizlilik! […] Bütün erkekler böyle midir? Kendimden iğreniyorum" (Yalnızız, s.246).

Meral bundan sonra ara sıra başvurduğu yalana daha sık müracaat eden, yavaş yavaş hakkında dedikoduların duyulmaya başlandığı birine dönüşür. Onun bilinçdışındaki *gölge*sini kışkırtıp güçlendiren ise Feriha'ya yönelik hissettiği öykünme ve gizli kıskançlık duygularıdır. Feriha'dan dolayımlanarak gelen arzu Meral'i esir almış, onun olan her şeyin üzerinde Meral için büyülü bir cazibe meydana getirmiştir. Feriha'nın sahibi olduğu şeyleri elde etme yolu, Meral için de amacına ulaşmada kullanılacak bir haritadır. Feriha'nın kullandığı ruj, giydiği son moda elbiseler, Paris'te varlık içinde sürdürdüğü yaşam, Meral'in arzu nesneleridir. Meral'in Feriha'da asıl arzuladığı şey ise, onun eriştiğini düşündüğü *büyük Öteki'*nin arzusuna varmak, o her zaman arzulanan ideal kadın olma isteğidir. Meral'in Feriha –gibi- olma arzusunu körükleyen en önemli etmen Meral'e yönelik zaman zaman artan itirazlardır. Feriha'yla arkadaşlığını uygun görmeyen başta Samim ve ağabey Ferhat olmak üzere yakın çevre, Meral'in sönmeye yüz tutan 'Feriha olma' arzusunu yeniden alevlendirirler:

"*Samim'le randevusu yok bugün. Feriha'ya gidecek. Feriha. Tuhaf, şimdi çekmiyor. Soğuk bir his var içinde ona karşı. Paris'i düşündü. Bruva-Mödon... Hayır, olmuyor, tutmuyor; istemiyor; hiç birini. Garip değil mi? Samim'i görmek istiyorum. Bu da küçük bir his. Şimdi geçer. Ben ona karşı hiç böyle bir arzu duymadım. Duydum tabiî bir şeyler, birçok defalar... Fakat bu türlüsü bir tuhaf. Erkek olarak Samim... Dur, garip bir şey. Anlamıyorum şimdi hiç bir şey. Ferihaya gitmeyecek miyim? Ne tuhafım ben. Herkes böyle midir? Uykuda bütün arzuları değişebilir mi? Ne oluyor insanın içinde haberi olmadan?*" (Yalnızız, s.169).

Meral kendisi de artık Feriha'yla görüşmek istemediği bu andan hemen sonra ağabeyi Ferhat'ın Feriha aleyhinde konuşmasından etkilenerek "*[a]ğabeyisinin muhalefeti karşısında Feriha'ya gitmek arzusunu duya[r]*" (Yalnızız, s.170). Çünkü "*[a]ğabeyinin tehdidi onda... Nasıl diyorlar ona türkçe... independant... bağımsız... Bağımsız olmak arzusunu uyandır[ır]. Bir de mücadele arzusunu*" (Yalnızız, s.170). Bir süre daha devam eden bu durumda Meral, kendi başına kaldığı zamanlarda Feriha ve Paris arzularından uzaklaşırken, araya giren *öteki*lerle tehlikeli arzularına yeniden

yönelir. Daha önce incelenen romanlardan farklı olan bu dolayımlanma şekli, Meral-Feriha-Samim/Ferit arasında gerçekleşir. Ancak üçgende rakip konumunda bulunan Samim ve Ferit Feriha'yı elde etme gibi bir isteğe sahip değildirler. Burada Meral'de rekabet duygusu, *öteki* konumundaki Ferit ve Samim'in Feriha'ya yönelik olumsuz düşünceleri yüzünden ortaya çıkar. Bu olumsuz düşünceler onun fantezilerine daha fazla tutunmasına, bu hayalleri kıskançlık derecesinde savunmasına yol açar. Meral'in dolayımlanmış arzusunda bir örneğini *Zehra*'nın Suphi'sinde gördüğümüz toplumun dışladığı isteklere ulaşmak için yoğun bir hırs görülür. Bu hırs iki karakterin karanlık yanlarını beslediğinden kolektif bilinçdışındaki *gölge* yanlarının uyanmasına neden olur.

Meral bilinçdışından yükselip bilincini esir almak üzere olan bu ikiliğin farkındadır. Kendi içinde ağabeyi tarafından odasına kilitlendiği sırada yaşadığı içsel mücadelenin tehlikeli boyutlarını fark ettiği için çaresiz kalarak bir intihar notu yazar. Notta yazılanlar da *gölge*nin bilinci esir aldığını ima eden sözlerdir: "*İntihar ediyorum. Kendi kendimden nefretimin çerçevelediği ve çirkinleştirdiği bir dünyada yalnızım*" (Yalnızız, s.329). Gölge karakterinin bilinci üzerinde kurduğu ezici hâkimiyeti Meral son anlarında fark etmiş olsa da bu fark ediş, Peyami Safa'nın onu kurtarması için yeterli olmaz. Onu roman karakterleri için bile feci sayılabilecek bir ölümle, kömüre dönmüş bedeniyle bırakır. Burada yazarın kontrolden çıkan arzunun hem mecazen hem de bu örnekte olduğu gibi gerçek anlamda yıkıcı boyutlara ulaşabileceği okura çarpıcı şekilde gösterilir. Buna göre, dolayımlanmış arzusu yüzünden harekete geçirilmiş *gölge*nin ne birey ne toplum için iyileştirilebilecek bir tarafı yoktur.

3.3.2.2. Romanlarda *küçük a nesnesi* Olarak 'Şey'ler

İkinci bölümde incelenen bazı eserlerde roman kişilerinin kendilerini birtakım nesne ve eşyalar üzerinden tanımlamaya çalışmaları söz konusudur. *Kendiliği* bu şekilde nesne ve eşyalar vasıtasıyla yapılandırma durumu ise söz konusu kişilerin Sembolik'te var olabilmek için buldukları bir çözüm yoludur. Her an değişen bu 'şey'ler aşağıda incelenecek roman kişileri için birer arzu nesnesine dönüşmüşlerdir. Arzu nesneleri ilksel arzunun gerçekten tatmin edilebileceği hissini geçici süre de olsa sağladığından, bu kişiler *kendiliklerinde* her zaman duyumsadıkları 'gediğin' ortadan kalktığı, böylece ideal bütünlüğe ulaştıkları yanılsamasına kapılırlar.

Kendiliğini sahip olduğu eşyalar üzerinden yapılandırmaya çalışan ilk roman kişisi *Mahur Beste*'nin Behçet Bey'idir. Evinde, her birinin üzerinde türlü yaşanmışlıklar olan bir sürü eşyasıyla yaşayan Behçet Bey için önemli bir kısmı saatlerden oluşan bu eşya yığını, yaşama tutunma araçlarıdır:

"*Behçet Bey bütün eski, güzel, renkli ve kıymetli şeyleri severdi. Ona göre hayatın en mânalı tarafı bu cins eşya arasında geçirilen zamandı. Antikacı dükkânlarına, müzayede yerlerine, Bedesten'e sık sık uğrar, ahbaplarının hususî koleksiyonlarını gezer, bütün gününü ayak üstünde, eski aynaların, küçük mücevher çekmecelerin, çeşmibülbüllerin, şamdan ve sürahilerin, kitapların karşısında hayran bir vecitle geçirirdi*" (Mahur Beste, s.16).

Behçet Bey'in eşyayı, özellikle de yaşanmışlığı olan eski eşyayı hayranlık derecesinde sevmesi, onun Sembolik düzende tutunmak için verdiği bilinçdışı mücadeleye gönderme yapar. Behçet Bey'in hayata tutunmasında büyük payı olan tüm eşyalar, onun içe dönük kişiliği yüzünden –babası İsmail Molla gibi- yaşayamadığı bir hayatın farklı lezzetlerini ona anılar hâlinde sunan geçmiş yaşam parçalarıdır. Bu yüzden eski eşyalar yenilerinin yanında onun için her zaman daha değerlidir. Eşyaların üzerindeki anı izleri onun *kendiliğ*inde eksik olduğu kısımları doldurmaya yarayacak, ama hiçbiri tam olarak bunu gerçekleştirmeye yetmeyecek *küçük a nesneleri*dir. Bu yanılsama Behçet Bey'i, ihtiyacı olmadığı hâlde birtakım eşyaların tamirinde de uzmanlaştırır. Özellikle eski saat tamirindeki mahareti, başkalarına ait antika saatlerin ona getirilmelerini sağlar:

"*Şimdi Behçet Bey, […] odasında şuraya buraya dağılmış, irili ufaklı bir yığın saatin sesini, tıpkı gizlendiği bir köşeden yetiştirdiği orkestrayı dinleyen bir şef dikkatiyle dinliyordu. […]Sâbire Hanımın guguklu saati de böyle idi. Bahçedeki büyük pavyona taşındıkları günden beri bu saati merak etmişti. Fakat aksi kadın, baba yadigârıdır, yerinden kaldıramam diye bir türlü ona yakından göstermeye razı olmamıştı. Nihayet olduğu yerden düşmüş, durmuştu, işte o zaman, koltuğunun altında saat, ayağına kadar gelmiş, […] yalvarmıştı. Saatin hiçbir şeyi yoktu; biraz toz kapmıştı. Ama Behçet Bey, ayağına kadar gelen bu fırsatı kaçıramazdı; on beş gündür onu odasında tutuyordu*" (Mahur Beste, s.23).

Behçet Bey için saatler, eşyalardan ödünç alıp dirilttiği eski zaman hikâyesinin eksik parçalarını tamamlayabilmesi için bir araçtır. Bu yüzden bir eşya üzerinde düşünmeye başladığında, o eşyanın eski sahipleri hakkında da düşünerek kendi kurgusuyla fantazi sahneleri oluşturur.

Kendisine *küçük a nesneleri* olarak belirdiği bu eski eşyalar, onu bunların satıldığı ve sergilendiği çok çeşitli mekânlara gitmeye sevk eder. Bu açıdan Behçet Bey eski eşyaları çeşitli yollardan elde ettikçe geçici tatmin duyguları yaşar. Bu durum, *küçük a nesne*lerinin meydana getirdiği bir yanılsamadır. Onun bu eşyalar üzerinden dolaylı ve geçici tatmin sağladığı birkaç husus önemlidir. İlki, eski eşyaların, daima hayran olduğu babası İsmail Molla'yı *kendiliğinde* dolaylı yoldan gerçekleştirmesine imkân vermeleridir. Behçet Bey bu sayede, babasının fiilen yaşadığı, her hazzını tattığı ancak kendisinin sahip olduğu kişilik örüntüsü yüzünden mahrum kaldığı bir hayatın farklı lezzetlerini, eski eşyaların beraberinde getirdikleri anı parçalarını kullanarak kurguladığı fantazi sahneleri sayesinde düşsel anlamda deneyimleyebilir. Bu yüzden müzayedelerde, antikacılarda, koleksiyonlarda aradığı eşyalar, bir şekilde babasıyla olan ortak geçmişten beslenirler. Eşyayı babasıyla arasında bir köprü olarak algıladığı bu durum Behçet Bey'in evine bir antikacıdan getirdiği aynada açıkça görülür:

"*Bu yeni aynanın epeyce evvel Necip Paşa veresesinden alındığını Behçet Beye antikacı Hüseyin Efendi söylemişti. Bu kadarını bilmek bile ihtiyar adamın bu aynanın etrafında bütün bir hayal dünyasını toplamaya yeterdi. Çünkü çocukluğunun ve ilk gençliğinin büyük bir kısmını her yaz Boğaz'da geçiren Behçet Beyin hayatına*

bu yalı garip bir şekilde karışmıştı. İsmail Molla Bey ile Necip Paşa, yıllardır birbirine dargın olan iki komşu idiler. […] Evinde bu yalıdan bahsedilmesini istemeyen İsmail Molla Beyin bile, bazı yaz geceleri, Arnavutköy sırtlarına doğru set set yükselen bahçesinde Necip Paşalara en yakın bir kestane ağacının dibinde geciktiği olurdu. Hattâ oracığa küçük bir kameriye bile yaptırmıştı" (M.B., s.18;20).

İsmail Molla'nın hayatında da unutulmaz bir yeri olan bu yalının bir göstereni olan bu ayna, babayla simgesel düzeyde bütünleştiği, böylece Behçet Bey'in *kendiliğindeki* gediğin –kısa süreliğine- ortadan kalktığı yanılsaması meydana getirir. Bunun yanında Behçet Bey karısı Atiye Hanım'a da babasında olduğu gibi benzer davranışlar sergiler. Atiye Hanım öleli yıllar olmasına rağmen "*[k]onsolun üzerindeki billur kâsede gelinlik süsleri, tel ve duvaktan kalanlar*" (M.B., s.14), "*[y]atağın altında ayakkabıları ve terlikleri*" (M.B., s.14) vardır. Güzelliği, boyu ve zekasıyla Behçet Bey'e üstün görünen Atiye Hanım kocası tarafından da kendisine üstün bulunur (M.B., s.59). Bu üstünlük Behçet Bey'in ona ait tüm eşyaları neredeyse aynı şekilde muhafaza etmesinin yolunu açmıştır. Ancak Atiye-Behçet ilişkisinde üstünlük bir öykünme sebebiyse de Behçet-İsmail Molla ilişkisinde olduğu gibi tam anlamıyla *küçük a nesnesi*ne dönüşmüş sayılmaz. Çünkü Behçet Bey, her seferinde eski anıları harekete geçirecek eşyalar satın alarak, İsmail Molla'nın anılarından da bir parçayı elde etme fantazisindedir. Atiye'nin durumunda ise geçmiş olup bittiği hâliyle, üzerine yeni bir şey eklenmeden korunur.

Behçet Bey'in eşyalara düşkünlüğündeki ikinci husus, onun Sembolik'te tutunmayı başarmış tüm bu insanların eşyalarını satın alarak onların yaşantılarını dolaylı olarak yaşadığı fantaziyle bağlantılıdır. Bununla doğrudan bağlantılı olan üçüncü hususta ise, eşya seviciliği ona, insanlarla iletişim kurmayı sağlayan destekleyici bir unsur olarak iş başındadır. Bu, görünüşü ve iç dünyası bakımından kendisini yetersiz görünen Behçet Bey için, onun toplumsallaşabilmesi/Sembolik'te kabul görmesi için çok gerekli bir husustur. Bu sayede antikacılara, Bedesten'e gider, müzayedelere katılır, arkadaş edinmesinde bile eşya yol göstericidir, koleksiyonu olan arkadaşlar edinir ve bu eşyalar için onların koleksiyonlarını görmeye gider. Bu yüzden ayna ve saatin başı çektiği tüm bu eşya yığınları *küçük a nesneleri* olarak iş görerek onda var olan 'iletişimsel gediği' kapatır/kapatıldığı yanılsamasını meydana getirirler.

Çünkü böyle bir destek olmaksızın ne kişiliğinin ne de dış görünüşünün toplumsal düzende/Sembolik'te kabul görecek bir yanı yoktur.

Tanpınar'da sıkça işlenen eşya/nesne biriktiriciliğinin farklı bir yansıması *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde de görülmektedir. Romanın yan karakterlerinden, büyük bir konak ve iradın sahibi olan Abdüsselâm Bey, kendini biriktirdikleri üzerinden tanımlayan ve tüm biriktirdiklerini arzu nesnelerine dönüştürmüş biridir. *Mahur Beste'*deki Behçet Bey'in saat ve ayna gibi eşyaları animistik bir bakış açısıyla canlandırmasının aksine Abdüsselâm Bey, 'imparatorluk eskisi' konağında çok kalabalık bir insan ordusuyla yaşar. Tüm bu insanlar onun için 'şey'leşmiş, insan olmaktan çıkmış/çıkarılmış eşyalardır:

"*Evinin hususiyeti bir girenin yahut içinde bir kere doğmak gafletini gösterenin bir daha dışarıya çıkamamasıydı. […] [B]u eski İstanbul efendisi böylece farkında olmadan konağına imparatorluğun her köşesinden gelme, damat, gelin, birkaç yenge ve enişte, sayısız adette çocuk, belki bir o kadar da kaynana, kaynata, ihtiyar hala, teyze, genç yeğen, sekiz on halayık yığmıştı*" (S.A.E., s.38).

Abdüsselâm Bey'in kendini imparatorluk üzerinden tanımladığı bu konak aynı zamanda dağılmak üzere olan imparatorluğun metaforu olması yönünden de dikkate değerdir. Konak, aynı imparatorluğun başına gelenler gibi Abdüsselâm Bey'in iyice yaşlanması ve borçlarının git gide artması sebebiyle insan kayıpları yaşamaya başlar. Ne var ki Abdüsselâm Bey için her biri birer *arzu nesnesi*ne dönüşmüş tüm bu insanlar, onun *mükemmel kendiliği*nden bir adım daha uzaklaşmasına neden olarak konaktan ayrılırlar:

"*Benim Nuri Efendinin muvakkithanesine gidip gelmeğe başladığım sıralarda Abdüsselâm Beyin konağında ancak otuz yedi insan kalmıştı. […] Abdüsselâm Bey bu hâle içten içe üzülüyor, gizlice daima temenni ettiğini söylediği hürriyetin evini böyle insansız, çocuk şamatasız bırakmasını bir türlü anlamıyor, konağın gittikçe sırtında ağır basan masraflarını çok münasebetsiz bir yük buluyordu*" (S.A.E., s.41).

Abdüsselâm Bey, Konağındaki insanları *küçük a nesneleri*ne dönüştüren Abdüsselâm Bey, şartlar değiştiği için kendilerini terk eden insanların sayısı arttıkça

yalnızlaşmaya başlar. Abdüsselâm Bey kendisinden başka kimsenin kalmadığı konaktaki bu yalnızlığı, evlatlığı Emine'yle genç Hayri İrdal'ı evlendirerek gidermeye çalışır. Birlikte oturdukları konak ise yeni evli çift için bir kafesten farksızdır (S.A.E., s.85). İnsanları 'şey'leştirerek *küçük a* nesnelerine dönüştürdüğünün en somut göstereni konağa Hayri İrdal'ın üvey annesinin de taşınmasını istemesidir (S.A.E., s.84). Hayri İrdal için bile babası öldükten sonra üvey anneyle akrabalık bağları zayıflamışken onun, Abdüsselâm Bey tarafından ısrarla konağa taşınmasını istemesini başka bir sebeple açıklamak zordur. "*Kendisi Tunus Bey'inin yakın akrabası, ilk karısı şerif sülalesinden*" (S.A.E., s.39) olan Abdüsselâm Bey'in konağında saraydan çıkma Çerkes'ler, Hidiv ailesinden, Kafkas kabilesinden, Arnavutluk Beyinin torunlarından gelinler, padişahın itimat ettiği hafiye damatlar (S.A.E., s.39) vardır. İnsan çeşitliliği bakımından imparatorluğun minimalize edilmiş bir kopyası olan bu konak, Abdüsselâm Bey'e, gençlik yıllarında kendisinin ve imparatorluğun güçlü olduğu dönemleri hatırlatan yapısıyla tamlık yanılsaması sunmaktadır. Artık ele geçmeyecek bir anın hatırasını yaşatan bu *küçük a nesneleri* imparatorluğun tamamında yaşanan insan ve güç kayıplarını örterek, Abdüsselâm Bey'in kendi mikro impratorluğu konağında *jouissance*'a yakın bir haz duymasını sağlar. Nitekim bu acıdan haz alma durumunun örneği, "*konağın gittikçe sırtında ağır basan masraflarını çok münasebetsiz bir yük*" (S.A.E., s.41) olarak görüp konaktaki insan sayısının azalmasına üzülmesinde açıkça hissedilir. İnsanı eşyaya dönüştüren arzusu nedeniyle kendi konağının padişahı olduğu 'kendi imparatorluk fantazisini' yaşatmayı uzun yıllar başarmış olan Abdüsselâm Bey, yaşlılığın, artan borçların ve artık bir türlü konağında tutmayı beceremediği *küçük a nesnelerinin* kendisini terk etmeleri sebebiyle iyice yalnızlaştığı bir evrede ölür.

3.3.3. Roman Karakterlerinde Simgesel *Fallus* Yanılsamaları

Önceki bölümlerde ayrıntılı olarak ele aldığımız Lacancı *fallus* kavramının göndermede bulunduğu alanların içinde en az yer alanı cinselliktir. Lacancı kuramda simgesel hadımla doğrudan ilişkili olduğu için *fallus* kavramı eksiklik üzerinden anlamlandırılır. *Fallus* eksikliğin gösterenidir. Ancak aynı zamanda annenin arzusunun nesnesi de olabildiğinden *fallus*'un Sembolik'te hem eksikliğin hem

arzunun gösterenine dönüşmesi söz konusudur. Benlik yapılandırılırken herhangi bir şey öznedeki simgesel hadımın neden olduğu eksikliği telafi etme işini üstlenebilir, ya da öznenin eksikliği *fallus*u vurgulayan bir gösterene dönüştürebilir. Ancak her şekilde Oidipus karmaşasında babasal işlev yüzünden annesiyle arasına sınır çizilmiş olan çocuğun simgesel hadımı, simgesel *fallus*a ulaşmış olmasını da imkânsızlaştırır.

Zehra romanında simgesel *fallus*a ulaştığını düşünen en önemli isim Sırrıcemal'dir. Çok güzel ve gösterişli bir kız olmasına rağmen içinde bulunduğu sosyal ve ekonomik konum Sırrıcemal'in bir eksikle var olmasına neden olur. Ancak güzelliği Sırrıcemal'in simgesel *fallus*a sahip olma yolundaki en büyük yardımcısı olur. Zehra evine bir hizmetçi olarak getirilen kıza güzelliğinden dolayı rakibi gibi davranmaya başlar. Bu davranış Sırrıcemal'e konakta sıkıntılı zamanlar yaşatsa da onun için örtülü bir zaferin sinyallerini vermektedir. Suphi'den açıkça kendisine yöneltilmiş bir ilgi olmamasına rağmen Sırrıcemal'in bu yolda umutlara kapıldığı aşağıdaki sözlerinden anlaşılır:

"*Suphi kendisini Zehra'ya tercihen zevceliğe intihap edecek bile olsa yine hanımının saadeti için kendi rahatını, kendi hevesatını, hasılı kendi saadetini fedaya hazırdı*" (Zehra, s.51).

Suphi'nin ilgisinden emin olduktan sonra ise Sırrıcemal'in kendini feda etmeye hazır tavrında bariz değişiklikler olur:

"*Fakat bu sevda, kızın ahlakını da tağlit eylemişti.. Evvela mütevazı ve belki mahviyetli olan tab'ı şimdi kesb-i gurur etmişti. Sade Nâzikter'i değil, Zehra'yı bile pây-ı tahkiri altında ezmek iştiyakına düşmüştü. Bu iştiyakını her haliyle, her kaliyle meydana da koymaktaydı*" (Zehra, s.67).

Sırrıcemal'in tavrındaki değişikliğin esas sebebi evin beyi Suphi'nin ilgisiyle konumunun değişmiş olmasıdır. Ancak Sırrıcemal'i *fallus* sahibi yapan en önemli olay Suphi'den hamile kalmasıdır. Hamilelik Sırrıcemal için bir dönüm noktasıdır:

"*Sırrıcemal, kendisinde ilk alaim-i hamli hissettiği zamandan beri fikir ve tavrını tahvil etmişti. Karnındaki vücud-ı bi-şeklin, kendisi için bir medar-ı istinat olacağını hükmeylemişti. Artık kendisinde bir ikinci hanımlık hakkı görmekteydi*" (Zehra, s.68-69).

Doğacak çocuk Sırrıcemal'in *fallus*u olacak ve onu kaybettiği/elde edemediği tamlık hissi kavuşturacağından sarsılmaz bir konumun sahibi yapacaktır. Sırrıcemal'in doğacak çocuk sayesinde elde edeceği konumun farkında olan Zehra bu sefer ebeye giderek, "*[t]evellüdü kendi saadetinin fenası olacak şu çocuğu ortadan kaldırmak çarelerini ara[r]*" (Zehra, s.69). Bu konudan umudunu kestiğinde kendisi de çocuk sahibi olmayı, bu sayede *fallus*u olma ayrıcalığını yaşamayı ister. Çocuk romanda bu yüzden *fallus*un simgesi olarak sıklıkla vurgulanır. Zehra *"[e]vladını Sırrıcemal'e karşı siper ittihaz ve usul-i tab'iyesini değiştirip Suphi'yi bu zevk ve letafetle istirdat edebileceğini"* (Zehra, s.71) düşünür. Çocuğun beraberinde getireceği erk ve üstünlük iki kadının da gözlerini kamaştırır. Yine de bu erke en yakın olan Sırrıcemal'dir. Ne var ki Suphi'nin uzun süre eve gelmemesiyle başlayıp sonunda aldatıldığını öğrendiği süreç, Sırrıcemal'in sağlığını kötü yönde etkileyerek bebeğini düşürmesine neden olur. Bebeğin ölümü Sırrıcemal için tüm umutlarının ve hayallerinin de ölümü demektir (Zehra, s.112). Sonunda kendisini evin sarnıcına atarak intihar eder.

Dolayısıyla Sırrıcemal ana sebep olarak aldatıldığı ve çocuğunu kaybettiği için intihar etmiş sayılmaz. Toplum içinde belli bir yeri olan Suphi tarafından sevildiği ve onun çocuğunu dünyaya getirmek üzere bulunduğundan tüm kavramlar gerçek anlamları dışında metaforik değerler taşır. Sırrıcemal için Suphi, içinde bulunduğu konumdan çok daha üst bir toplumsal konuma geçmek anlamına gelirken, bebek Sırrıcemal'in bu konumdaki yerini güvence altına alan, dahası onu erk sahibi yapacak bir *fallus* olacaktır. Ancak simgesel *fallus* hiçbir zaman ele geçmeyen ilksel arzu nedeni olduğundan Sırrıcemal'in kaybı kaçınılmaz olacaktır. Önce Suphi'yi sonrasında bebeğini kaybeden Sırrıcemal'in olmak istediği konumdaki simgesel ölümü ise onu bu yüzden gerçek bir ölüme, intihara sürükler.

Çıkrıklar Durunca'nın upuzun boyu, kuvvetli kaslarıyla "*iri yarı bir kadından çok erkeğe benzeyen*" (Ç.D., s.25) Esma'sı, önüne çıkan fırsatlar sayesinde benliğini simgesel bir *fallus* etrafında geliştirme imkânı bulmuş bir kadındır. Anlatıcının Esma hakkındaki sözleri onun, *fallus*a duyduğu ihtiyacın ne denli büyük olduğunu ortaya serer:

"*Esma'nın en büyük merakı kendisine herkesin önem verdiğini görmekti.*

Sevgili olarak yalnız kendi adının dillerde dolaşmasını isterdi. Onun için yanına dünya güzeli getirilse:

- Aman ne çirkin şey, derdi.

Köyde at yarışı olsa, derhal Esma ileri atılır.

- Ben… derdi… Var mı bana karşı çıkacak.

Silahtan söz edilse, Esma:

-Ben, diye ortaya atılır. Getirin, derdi, tabanca getirin.. Martini, ne isterseniz getirin.. Ama kellenizi sakının" (Çıkrıklar Durunca, s.25).

Herkesin önem verdiği kişi olmak için çabalayan Esma'nın esas aradığı şey Lacan'a göre *ötekinin arzusu olmak*tır. *Öteki*nin arzusunu arzulayan Esma, köylünün arzuladığı/muhtemelen arzulayacağı her şeyin peşine düşerek o şey olmak için çırpınır. Ancak gelip geçici arzulanmalar Esma'yı istediği 'arzulanan kadın' konumuna yükseltemediğinden durum hemen eskiye döner. Esma'nın, köylünün ilgisini çeken her ilgi odağı nesne/kişiye göre sürekli değişen tavrı kendisine *fallus* olarak Dudu'yu bulana kadar devam eder.

Hz. Ali'yi gördüğü rüyalarıyla herkesin ilgisini üzerine çeken Dudu bu yüzden Esma için ideal bir *fallus*tur. Dudu'nun sık sık gördüğü rüyalarla *öteki*ni kendine çekmesi, kendisine yöneltilen ilginin dağılıp gitmesini de engeller. Esma için Dudu gibi rüyalar göremeyecek olması bir mesele ise de bunun da üstesinden;

"*-Abla, dedi, sen erdin.. Sen hak peygamberisin, dediklerin gerçektir […]*

-Bacım sana göründüler, bana söylediler… Gökten sekiz kitap aldım.." (Ç.D., s.26) sözleriyle kendisini de peygamber ilan ederek gelmiş olur. Esma bundan sonra Dudu'nun sağ kolu olarak halka verilmesi gereken emirleri veren bir komutana dönüşür. Esma'nın herkesin nazarında ulaştığı konum istediğinden de fazladır. Emirler yağdıran komutan Esma, Hz. Ali arketipini diri tutmak için ordudaki askerlerin isimlerini değiştirir. Onun yanına kaçakçılar kumandanı Şakir olarak giren genç delikanlıya "*Ali'nin oğul edindiği Selman*" (Ç.D., s.115) ismini verir, vergileri kaldırır, başka bir köyde yaşayan terziyi kaçırtarak kendisine hizmet etmesini sağlar ve tüm bu emirleri verirken bir hükümdar gururu duyar (Ç.D., s.141). Simgesel *fallus*la gücüne güç katan Esma yeni ele geçirilen Devrek'te kendi köyünde olduğundan çok daha mutludur:

"[E]ski günlere ilişkin dostluk anıları Esma'yı durmaksızın eski günlerin insanı gibi görmek istiyor ve Esma'nın yeni yaşamına karşı, eski dostlardan oluşan bir kafile meydana getiriyordu. […] Oysa Devrek halkı Esma'yı hiç de kendilerine denk bir insan olarak görmüyordu. Esma onlarla karşılaştırılamayacak bir insandı. Esma bir yarı-tanrıydı, kendileri ona kulluk, kölelik için yaratılmış sürülerdi. Bu durum Esma'yı çok mutlu ediyordu" (Çıkrıklar Durunca, s.148).

Esma için *fallus*u onun narsisistik benliğini besleyen en önemli araçtır. Bu sayede kendisini içten içe herkesten üstün ve değerli gördüğü konuma gerçekte de sahip olabilmiştir. Öyle ki bu konum onun için *öteki*nin sevgi ve ilgisini elde etmekten çok daha üstün bir konum, bir *büyük Öteki* konumudur. Esma *fallus*u sayesinde efendi-köle diyalektiğini başlatmış, bu diyalektikte efendi-*büyük Öteki* konumuna kendisini yerleştirmiştir. Ancak Dudu'nun gördüğü son rüya onun hem narsisistik benliğini yaralar hem de *fallus*unun elinden alınması tehlikesini ona yaşatır:

"—Ben katil değilim.. Ben katil değilim.. Esma kendini kurtar,.. diye hiç durmadan söyleniyordu.

Bütün halk henüz türbenin önündeydi. Dudu'nun bir çılgınlığı herşeyi altüst edebilirdi. Dudu böyle kötü kötü söylenirken Esma onu kolundan çekti, yaşlı kadın bu uyarıya aldırmadı. Kulağına eğildi, yavaşça:

—Bacım, aman sus..

Dedi, yararı olmadı.

Dudu durmaksızın:

—Ben katil değilim.. Felaket.. Felaket.. Esma kendini ölümden kurtar! diyordu.

Esma sonunda onun kolunu çimdikledi, öyle bir çimdikledi, öyle bir çimdik bastı ki, Dudu'nun sol pazusu mosmor oldu.

Esma Dudu'yu evine sokuncaya dek sıkıntı çekti. Dudu odasına girdikten sonra bağırdı, çağırdı; üstünü başını paramparça etmeğe başladı:

—Bacım hasta.. Bana dedi ki: 'beni bırakın, beni hiç kimse rahatsız etmesin'"" (Çıkrıklar Durunca, s.145).

Esma *fallus*unun kendisinden alınacağı korkusunu Dudu'yu evine hapsetmekle gidermiş olur. Bundan sonra verdiği tüm talimatlar Dudu'nun sözleriymiş gibi halka sunulur, ancak hepsinin ardında Esma'nın narsisistik tatmin olma isteği

gizlidir. Fakat *fallus*u sayesinde tüm *öteki*lerin dikkatini üzerine çeken bir efendi-*büyük Öteki* oluşu, Esma'nın sonunu da hazırlayarak onu ölüme götürür. Esma'nın Dudu'yu etkisizleştirerek elde ettiği otoriteyi korumasından sonra büründüğü kişilik, onda *gölge* arketipinin aşırı şekilde görüldüğü kısımlardır. Genç Şakir'i misafirhanede uyuttuktan sonra onunla cinsel ilişkiye girmeye çalışan Esma, bu esnada büyük bir vahşete sebep olur (Ç.D., s.154-155). Şakir'e baygınken türlü işkencelerle tecavüz eden Esma'nın, tüm olayları gören Hüseyin'e hiçbir şeyden haberi olmayan Şakir'i öldürtmesi ise, vahşetin doruk noktasını oluşturur. Dudu'yu etkisiz hâle getirdiği için, herkesi kontrol edebilecek yegâne Efendi'ye dönüştüğünden emin olduktan sonra *gölge* arketipine teslim olan Esma, bu en tehlikeli ve güçlü arketip sayesinde kendi hayvansal yanıyla bütünleşir. *Gölge*nin benliğe tamamen egemen olduğu bu durumda saldırgan, yıkıcı ve hatta vahşi davranışlar ortaya çıkmıştır.[712] Bu yüzden romanın başında kolektif bilinçdışından beslenen Hz. Ali, Zülfikar gibi ortak İslami mirasa ait imgelerle tüm yöre halkı harekete geçmişken, Esma'nın bu ortak duyguyu kendisi için çıkar aracına dönüştürmesi, işlerin tersine dönmesine neden olur. Kolektif duygudan ayrılan Esma, aslında yalnızca bu birlik hissinden uzaklaşmamış, kendisini *büyük Öteki* konumuna getiren *fallus*undan da bu ayrılık sebebiyle uzaklaşmıştır. Çünkü elde ettiği konumu ona sağlayan Dudu'nun kolektif bilinçdışından beslenen Hz. Ali rüyalarıdır. Bu yüzden *fallus* Esma'da yerini *gölge*ye bırakıp onu büyük felakete sevk etmiştir.

Tüm kişiliğini *fallus*u etrafında biçimlendiren bir diğer karakter *Fikrimin İnce Gülü*'nün Bayram'ıdır. Romanda Bayram'ın *fallus*u Mercedes marka yeni otomobiliyle temsil edilir. Bir otomobilden daha fazlası olan araba, Bayram'ın geçmiş ve geleceğine ilişkin pek çok beklenti ve hasreti bir arada bulunduran bir metafor olarak roman boyunca kendini gösterir. Hem içsel hem dışsal bir yolculuğun hikâyesi olan *Fikrimin İnce Gülü*'nde araba sahibi olma arzusu Bayram'ın geri dönüşleriyle geçmişinde otomobille ilk karşılaştığı ana kadar uzanan bir saplantıdır. Daha çocukken köylerine gelen mavi renkli Ford, hem hayatında gördüğü ilk araba olduğu için hem de köylülerin araba sahibine gösterdikleri ilgi ve alakadan dolayı Bayram'da iz bırakmıştır:

---

[712] Engin Geçtan, *Zamane*, s.72.

"*Alçılı tozun altında maviliği belirli o arabayı ilk gördüğünde, güneşin altında ikinci ve üçüncü birer güneş benzeri pırıldayan ön lambaların bombeli camlarını ilk seçtiğinde afallamış, yüreği çırpınmış, epeyce de korkmuştu. Kirli bacaklarında bir titreme. Güneş ve kil soluğu basma mintanı altındaki karnından kasıklarına doğru inen bir kaşınma. Göğsünden boyun damarlarına, ordan da yer yer bozarmış, saçsız kafasına doğru horp horp çıkıp inen, soğuyup ısınan, ısınıp soğuyan bir şey…*" (Fikrimin İnce Gülü, s.71).

Bayram'ın otomobilden asıl etkilenme sebebi, tüm köylünün otomobil sahibine gösterdikleri derin alakadır. Anne babası olmayan, amcası tarafından onun çocuklarıyla birlikte büyütülen, köyünde diğer çocukların alay konusu olan Bayram için otomobil sahibi olmak bu yüzden, hiç elde edemediği saygı ve sevgiyi ele geçirmekle eş anlamlıdır. Hayatına yön verirken kendisini herkesin gözünde sevilen birine dönüştürecek arabayı merkeze yerleştiren Bayram için diğer her şey ikinci sırada yer alır. Çünkü araba sahibi olmak ona göre diğer her şeyi ister istemez beraberinde getirecektir. Kendisini bu arzuya yaklaştıracak işler peşinde koşan Bayram'ın kaportacıda işe girmesi de bu yüzden tesadüf sayılmaz. Sürekli para biriktiren, para harcamaktan çok çekinen Bayram gençlik yıllarında bu hayale oldukça yaklaşmasına rağmen yüzünden aldığı ağır bir yarayla tüm biriktirdiklerini tedavi masraflarına harcamak zorunda kalır. Bu onun için büyük bir kayıptır:

"*Sanki o yedi bin liramı helal edeceğim bütün herkese. Beni hastane kapılarında inlete ede, elimden çekip aldıkları kaç yılın servetini helal edip geçeceğim. Tee, o pompa işinden sonra, gine kaç yıl kuruş kuruş, yeni baştan biriktirdiğim bütün param tükenivermişti. Geride bana miras kalan, işte şu, suratımdaki cenabet yanık izi*" (Fikrimin İnce Gülü, s.139).

İşten çıkarılma korkusu Bayram'ın yaşanan bu kazada hakkını aramasına da engel olur. Sonrasında daha hırsla çalışmaya başlayan Bayram'ın *fallus*a ulaşmak için önündeki tüm engelleri devirdiği en büyük olay, Almanya'ya işçi olarak gitme sürecinde yaşanır. Kendisiyle beraber köylüsü İbrahim'in de yazıldığı bu işçi listesinde Bayram, Ankara'daki sağlık görevlilerine rüşvet vererek arkadaşının çürük raporu almasını sağlar. Bu sayede arkadaşının sırasını alarak Almanya'ya gidebilir. Burada pek çok Türkle birlikte BMW fabrikasında çalışan Bayram, otomobillere çok

yakın olduğu buradaki işinde çok ağır çalışma koşullarına rağmen büyük bir gayretle çalışmaya devam eder. Bayram parmağının birini makineye kaptırmış olsa da işinden şikâyetçi değildir. Bu yüzden diğer Türklerle birlik olmayıp onların sendikalaşma isteklerini görmezden gelir. Almanya'daki Türkler tarafından sevilmeyen Bayram'a tek kol kanat geren isim ise Veli ve ailesidir. Ancak Bayram Türkiye'ye gelişte arabasına zarar geleceği endişesiyle onların eşyalarını taşıma tekliflerini geri çevirir, dahası kaza yaptıklarını gördüğünde bile durup onlara yardım etmez. Bayram *fallus*una ulaştıktan sonra bile değişmeyen katı tutumunu bir kişilik örüntüsüne dönüştürmüş olduğundan bu hususta kendisine şunları telkin eder:

"*Ulan Bayram, şunu kafana bir türlü sokamadın. İşin yolunda gitsin istiyorsan, hiç dönüp arkana bakmayacaksın. Kendi adına bir yararı yok mu, tökezleyeni olduğu yerde bırakacaksın. Atları niye vururlar, de bakalım? Ayak bağı olmasın diye*" (Fikrimin İnce Gülü, s.141).

Bayram'ın *fallus*undan sonra bile Kezban'a yaklaşımında bu hayat anlayışının izleri vardır. Bir yandan onunla karşılaşmayı düşlerken diğer yandan onu götürmek zorunda kalacağı, onun Almanya'da kendisine ayak bağı olacağı gibi düşünceler arasında sıkışıp kalır. Bu ve benzeri örnekler Mercedes'in Bayram için tam olarak bir *fallus* olduğunun ispatıdır. Çünkü bu *fallus* ondaki eksikliğin –sevgi ve saygı ihtiyacının- Bayram'ın simgesel anlamda hadım edilmişliğinin gösterenidir. Bayram Mercedes *fallus*uyla hadım edilmiştir, çünkü elde ettiği konumu koruyabilmek için kimseye yardım etmeyen, çıkarcı birine dönüşmüş, kişiliğinden yıllarca ödün vermiştir. Bayram'ın tüm kişiliğini yatırdığı Mercedes, bu sebeple bir arabadan daha fazlasıdır. Arabaya romanın sonları dışındaki tüm kısımlarında canlı bir varlık gibi yaklaşılır. Bayram'ın Balkız diye isim taktığı bu araba, ona tüm ilgi ve sevginin kapılarını aralayacak bir varlıktır. Yolculuğunun büyük kısmında böyle olmadığını görmek ise Bayram'ı en çok yaralayan şeydir:

"*Bir kimse de elini Bayram'ın omzuna koyup, 'Senin mi bu araba kardeş?' diye sormadı. 'Nasıl aldın? Kaça aldın? Kaç yılda? Otomatik mi? Değil mi? Esas döşemesi ne renk? Teybi stereo mu, değil mi?' Anasını satayım böyle Kapıkule'nin de, böyle girişin de! Bilsem trene yüklerdim. Hırpalatmazdım bunca kilometre Balkız'ımı*" (Fikrimin İnce Gülü, s.35).

Bayram'ın düşlediğini bulamamış olması aslında onun *öteki*nden aradığını bulamamış olmasıdır. O arabası dolayısıyla '*öteki*nin arzusu'na dönüşmeyi ya da *öteki*nin arzuladığına sahip olmayı amaçlamaktadır. Arabanın *fallus* göstereni olması sebebiyle, yol boyunca aldığı tüm hasarlar Bayram için onun gösteren değerinin de zedelenmiş olması anlamına gelir. Bu yüzden tüm darbelerden, normalden daha fazla etkilenerek üzülür. Ancak araç Bayram'ın köyü Ballıhisar'a birkaç kilometre kalana kadarki tüm yol boyunca aldığı hasarlarla oldukça yıpranır. Her şeye rağmen arabasını önüne çektiği bir çeşme başında parlatan, köyüne gelmeden önce hem kendisini hem arabasını hazırlayan Bayram'ın burada öğrendikleri her şeyi değiştirir. Karşılaşmayı hasretle beklediği Kezban evlenmiş, köylü onun arabaya ulaşmak uğruna yaptığı tüm ihaneti öğrenmiş, akrabaları bile ondan iyi sözle bahsetmez olmuşlardır. Bayram'a korkunç bir rüya gibi gelen öğrendikleri aslında onun *fallus*a sahip olduğunu düşündüğü için kapıldığı yanılsamadan çıkmaya başladığı bir tür uyanıştır. Büyürken kimseden ilgi ve saygı görmediğine ilişkin anılarına yer verilen Bayram için Balkız, hem bu eksikliğin hem de tam da bu eksikliğin giderildiği *öteki*nin arzusuna dönüşmenin göstereni simgesel bir fallustur. *Fallus*u sebebiyle saygı göreceği, sevgisine ulaşacağı kimsenin kalmamış olması, Bayram'ın Mercedes'e olan bakışını da değiştirir. Aracın metaforik anlamını yitirmesi yüzünden Bayram da kişiliğine yönelik büyük bir darbe almıştır. *Fallus*un etkisinin yalnız *öteki*ler olduğu sürece değerli olduğu gerçeği, Bayram'ın tüm hayatını aslında '*öteki*nin arzusu' yolunda harcadığını ispat eder. Bu olmadığı için Bayram'ın dönüşü ve kişiliği tamamen amaçsız, "*[y]arın ne yapacağım?*" (F.İ.G., s.266) sorularıyla dolu, kimsenin kendisini beklemediğini bildiği karanlık bir yöne doğru gerçekleşir.

Baba Oğul ve Kutsal Roman, kendine *fallus* oluşturarak Sembolik düzene tutunmaya çalışan ya da bunu arzulayan yazar anlatıcının hayal kırıklıklarını konu edinen bir romandır. Köpeği Kıtmir'den başka kimsesinin kalmamış olduğunu, ailesinin yıllar içinde birer birer yok olduğunu anlatan yazar anlatıcının geçmişle yeniden ilişki kurmasını sağlayan iki karşılaşma gerçekleşir. İlki onu gençlik yıllarına götüren on dokuz yaşındaki Merve'dir. Merve'yle yeniden ilkgençlik yıllarına döndüğü için mutlu olan yazar anlatıcı, aynı gün içinde ikinci karşılaşmasını Asena'yla yaşar. Yıllar sonra verdiği bir konferans sırasında karşılaştığı Asena, yazar anlatıcının

zihninde geçmişin yeniden dirilmesini sağlayacak denli önemli bir kadındır. Asena'nın önemini yazar anlatıcı şu şekilde ifade eder:

"*Asena: ilkgençliğimin kâbusu. Kasıklarımın ateşiydi evet, ama bir yandan da bitip tükenmek bilmeyen bir aşındırıcıydı. Belki de bu ateş hadım edilmişliğin acısıydı aslında. Teo'yu unutamadıkça benimle oynuyordu. […] Benim olsun isterdim. Olmayacağını, olamayacağını bilmenin acısı ne kadar da yoğundu. Ele geçmezdi. Ulaşılmazdı. Tüm deliklerini cömertçe sunmasına karşın benim olmazdı. Bilirdim. O sadece kendisine ait olan kadınlar neslindendi. Medusa. Bir tür yutan kadın. Yuttukça iştahı artan"* (B.O.K.R., s.174).

Üniversitede hemen herkesin dikkatini çeken güzel ve farklı bir kız olan Asena, yazar anlatıcıyla cinsellik temelli bir ilişki kurar. Ancak bu ilişki yazar anlatıcı için aslında 'kullanılmışlığın/değersizliğin' emarelerini de taşımaktadır. Teo'ya âşık olan, onun için üzülüp gözyaşı döken Asena'nın, sevgisini/sevgilisini unutmak için kullandığı beden yazar anlatıcının bedenidir. Yazar anlatıcı her şeyi bilmesine rağmen yine de Asena'dan uzaklaşmadığı için, uzun süre kurtulamadığı bir yürek acısıyla yaşamak zorunda kalır. Asena'dan vazgeçmeye kendi kendisine karar veremeyen yazar anlatıcıyı bu ikilemden, onun aldığı yurtdışında doktora yapma kararı kurtarır. Bu yüzden konferansta yıllar sonra karşılaştığı Asena'ya karşı çok daha fazla temkinli yaklaşmaya karar verir. Asena'yla arasındaki mesafeyi yazar anlatıcı şöyle açıklar:

"*Çünkü Asena, sen beni hadım ettin. Yuttun beni. Geride kalan bedenim o yüzden eksik. Sadece farkında olma yeteneğine sahip bir madde. Karanlık düşünceler içinde bekliyor şimdi. Sessiz*" (B.O.K.R., s.112-113).

Herkesin ilgilendiği ve başlarda başka bir erkeğe âşık olan bir kızı kendine âşık etme arzusu yazar anlatıcı için öznesinin destek alacağı bir *fallus* işlevi görecektir. Ancak arzuların hiçbir zaman gerçekleşmemesi yazar anlatıcıyı 'hadım edilmişlik' duygusuyla çaresiz ve savunmasız bırakır. Yıllar içinde kabuk bağlamış olan bu yaranın iyileşmesi ise Merve karakteriyle mümkünmüş gibi görünür. İkili arasındaki yaş farkının ima ettiği bir 'bastırılanın geri dönüşü' durumu da söz konusudur. Yazar anlatıcı, gençliğinde Asena'dan hiçbir şekilde göremediği sevgiyi ve aşkı Merve'den görecek, kendini tekrar eden gençlik ilişkisi olgusu, gecikmeli olarak telafi edilmiş

olacaktır. Bu noktada Merve'nin dedesinin Gerçek'in alanında yazar anlatıcıya yaptığı müdahale –rüyasına girerek yazar anlatıcıyı vazgeçirmeye çalışır- sonunda sonuç verir. Dedenin uykusunda ölmesi, anne-babası Japonya'da yaşayan Merve'nin ailesinin yanına taşınmasını gerektirir. Yazar anlatıcı başlamadan biten bu ilişkiyle bir kez daha hadım edilmiş olur.

Yazar anlatıcının Asena'yı öldürdüğü şüphesiyle tutuklanması, ifade verdiği süreçte yaşadıkları, onun Freud'un bahsettiği telafi kavramıyla elde ettiği başarılarını da gölgeler. Aynı zamanda yazar olan yazar anlatıcının roman ve hikâyelerinin didik didik edilmesi, içlerinden şüpheli görülen ifadelerin kendisinin aleyhinde kullanılması, yazar anlatıcının Sembolik'te tutunmasını sağlayan *fallus*unu tehlikeye atar. Tüm geçmişini ve özellikle Asena'yla olan ilişkiyi sanatsal bir formda ifade etmeye imkânı veren, bu anlamda eksikliği örttüğü ve bu eksikliğe işaret ettiği için *fallus* olarak ele alınabilecek yazma yeteneği, karakolda fazlasıyla sorgulanır:

"BENİ ÖLDÜRMEK İSTEDİĞİNİ İMA EDİYORDU. Ya da onu öldürmem için beni kışkırtıyordu. Silaha baktım. İlk kez, gözümü kaçırmadan, dimdik bakıyordum. Odanın içindeki her şeyden daha gerçek görünüyordu. […] Parmaklarım bana danışmadan gerekeni hızla yapıyordu. Korkunç bir gürültüyle patladı. Midesinin olduğu yerde büyük bir delik açılmıştı […][713]

Okuduğu metinden başını kaldırıp yüzüme baktı. Bir açıklama bekliyor gibiydi.

'Evet? Nedir bu?'

'Bir yazı.'

'Yazı olduğunu biliyoruz. Geçen gün internetteki sayfana koymuşsun.'

'Kısa bir öykü.'

Öykü diye vurgulamamın üzerinde durmadı.

'Neden Asena'nın evinden döndüğün akşam bunu yazdın?'

[…] 'Böyle otururken, birdenbire, ya bir kadını öldürsem, şöyle kocaman bir tüfekle, ne şahane olur, süper olur, diye sevinip yazıyorsun öyle mi?'

Panik içinde kendimi savunmaya çalıştım:

'O bir öykü. Gerçek bir cinayet değil. Bir simge" (B.O.K.R., s.167-168).

[713] Metin içinde italik yazılarak diğer kısımdan yazı formuyla ayrılmış bu paragraf, söz konusu özelliğinin korunup alıntının kalan kısmından ayırdedilebilmesi için bu şekilde bırakılmıştır.

Polisin ‘bir delinin sayıklamaları’ olarak gördüğü yazıları yazar anlatıcının da nezarethanede bu şekilde değerlendirmesi, sorgulamanın ‘başarı *fallus*unu’ da hadım ederek yazar anlatıcının, yazar kimliğinin yara almasına neden olur. Nitekim yazar anlatıcı;

“*Deli miyim gerçekten de? […] Neden doğru düzgün öyküler, romanlar yazmıyorum ki? Sürekli bir tedirginlik, içsel bir sıkıntı, bir gerilim, akıl bulandıran kurgular… Aklımdan zorum var belki de.*

[…] Gerçekten Asena’yı terastan itip bunu anılarımdan tamamen silmişsem? Sonra da –yoksa önce miydi- gidip o saçma metinleri yazmışsam? Bunun aksini kanıtlayamam ki” (B.O.K.R., s.173).

sözleriyle yara almış kendiliğini açığa vururken *Sembolik*’te tutunmakta zorlandığını da itiraf etmiş olur. Çünkü ilk *fallus*u olan Asena’ya hiçbir şekilde ulaşamamış, Merve’yle kendisindeki gediği giderecek ikinci ilişki denemesi de *fallus*a dönüşemeden son bulmuştur. Özellikle Asena’nın okul bittikten sonra yurt dışına gidip izini kaybettirmesinden sonra *yazmayı/yazarlığı* bir *fallus*a dönüştüren, bunda da başarılı olan yazar anlatıcı, gözlatında yaşadıklarıyla onu Sembolik’te tutan bu *fallus*tan da olmuş, kendisinde bile yazarlık *fallus*una olan ilgi ve inanç kalmamıştır. Asena’yı kendisinin ittiğini düşünecek duruma gelmesi onun için, gösterilenlerin gösterenler altından akıp gitmeye başladığını gösterir ki bu yazar anlatıcının psikozun eşiğinde olduğunun bir işaretidir. Nitekim romanda yazar anlatıcının gerçeklik algısının da yıkılma noktasına geldiğini gösteren kısımlar vardır:

“*Belki de hepsini uyduruyorum. Rüya görür gibi. Tabii böyle bir olasılık da var. Yavaş yavaş deliren adamın hayalinde yarattığı karakterlerden biri. Lolita adayı Merve ve rüyalar âleminde dolaşan dedesi gerçek olamayacak kadar tuhaf bir ikili değil mi zaten? Hatta tüm diğerleri de: Asena, Emir, bardaki kavga, gözaltına alınmam, orada gördüğüm rüyalar…*

Beynimin zonklaması dinmeyecek gibi.

Oldu olacak Kıtmir de hayal ürünü olsun. Tabii benim ben olduğum da son derece kuşkulu bir hal alıyor” (B.O.K.R., s.204).

Yazar anlatıcının tüm yaşamını bir düşünceden ibaret görmesi, onun gerçekliği reddetmeye başladığını ve kendine yeni bir gerçeklik alanı oluşturmaya çalıştığını ispat eder. Romanın sonundaki 'Mektuplar' da psikiyatrist arkadaşının tavsiyesi üzerine seçtiği bir kişiye –Zuhal- yazdığı mektuplar, burada yazılanlar, onun değersizleştirilen yazın hayatından sonra bir 'tutunamayan'a dönüştüğünü gösteren satırlardır. Dahası mektupların yazıldığı kişi Zuhal, romanda bir kez, Asena'yla yıllar sonraki karşılaşmada koruma kalkanı gibi kullanılmış bir isimdir. Burada Zuhal'in hayatına dair detayların da yer alması, hem Zuhal'in kimliğini, hem de tüm yaşananları okura sorgulatan tartışmalı kısımlardır.

Simgesel kastrasyonu hem örten hem ona işaret eden bir gösteren olan *fallus,* verilen tüm örneklerde roman kişilerinin ulaştığını sandıkları, aslında ulaşılmasının mümkün olmadığı bir gösterendir. İlksel arzuya işaret eden bu yanılsamalı gösteren, bu anlamda ona ulaşılmasının imkânsız olduğu anlaşıldığı için tüm kahramanların, ulaştığını düşündükleri anda onlardan uzaklaşarak simgesel anlamını yitirir.

3.3.4. Hakikat'i Biçimlendiren Roman Karakterleri

Lacancı hakikat kavramı daha önce belirttiğimiz gibi Sembolik düzene dâhil edilmemiş olsa da onunla yakından ilişkilidir. Hakikat sözlü iletişimle ortaya çıktığı için onu Sembolik'ten ayrı düşünmek mümkün değildir. Konuşan öznenin alanı olan *hakikat* bilinçdışında oluşur. Bu da konuşma esnasında bilinçdışının kaçınılmaz bir biçimde kendini belli ettiği anlamına gelir. Konuşan özneler arasında yanlış anlaşılmalarla dolu iletişim *hakikati* oluşturur.

Zehra romanında Lacancı Hakikat'in varlığı açıkça görülür. Sırrıcemal hizmetçi olarak konağa geldiği andan itibaren Zehra'da büyük bir kıskançlık uyandırır. Zehra sözleri ve davranışlarıyla Sırrıcemal'i hırpalayarak kıskançlığını açık eder. Suphi'nin Zehra'nın hırçınlığına tepkisi, karısına daha çok iltifat ve ilgi göstermek olur (Zehra, s.50). Hâlbuki bu evrede Zehra'yı huzursuz ettiği için Sırrıcemal'in, "*[b]azen günlerce ne Zehra'nın ne Suphi'nin gözüne görünmemek için aramadığı vesileler, düşünmediği çareler kalmaz*" (Z., s.50). Herkese karşı hırçın davranışlar sergileyen Zehra böylece açıkça dillendirmese de herkesin zihninde Sırrıcemal ve Suphi birlikteliğinin temellerini atmış olur. Konağa yalnızca ev işlerine yardım etmek için

getirilmiş olan Sırrıcemal herkesin bilinçdışında ikinci hanım olarak algılanmaya başladığı için Suphi'nin bu kızla ilgili algısında değişmeler olur. Zehra'nın Sırrıcemal'in gelişini yanlış yorumlaması Sırrıcemal ve Suphi'nin merkezde olduğu hakikatin doğmasına neden olur.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü baştan sona Lacancı Hakikat kavramının vücuda geldiği bir romandır. Rüya ve kâbus hâllerinin kurguda teknik unsurlar olarak kullanıldığı roman, Hayri İrdal'ın kâbus dönemi olan hayatının ilk döneminde Lacancı Hakikat'in sonucu olarak istemediği bir hayatı yaşamaya zorlanır. Hayri İrdal Abdüsselam Bey'in, kızı Zehra'ya bıraktığı mirastan vazgeçmek zorunda kalır. Eski zenginlerden olan Abdüsselam Bey'in mirasını reddetmiş oduğunu söylemesi ise iş arkadaşları için gerçekdışı bir durum olduğundan Hayri'yi bu konuda sözleriyle taciz ederler. Bunlardan biriyle eğlenmek için içki âlemi sırasında Abdüsselâm Bey'in kızı Zehra'ya miras olarak bıraktığı şeklinde uydurduğu 'Şerbetçibaşı elması hikâyesi' başına bela olur:

"*Birdenbire herkes vaktiyle bir Şerbetçibaşı Elması'ndan bahsedildiğini şimdi hatırlıyor, eski zaman işlerini, elmas hikâyelerini bildiği kadar bu mevcut olmayan elmasın etrafında bir masal uyduruyordu. Karım da, ben de perişan hâlde idik*" (S.A.E., s.99).

Sonrasında bunun basit bir yalan olduğunu söylemesine rağmen iş uzar, yeniden mahkemeye sevk edilir, hatta mahkeme tarafından adli tıbba gönderilir. Buradan kurtulması da uzun zaman alır. Hayatının rüya dönemi olan ikinci dönemde ise Hayri İrdal okurun karşısına 'Saatleri Ayarlama Enstitüsü' kurumu ve 'Ahmet Zamanî Efendi ve Eseri' isimli ses getiren kitabıyla çıkar:

"*Ahmet Zamanî Efendi isminde hiçbir insan tanımamıştım. Hattâ adını ilk defa işitiyordum. 'Ah Yârabbim, ekmek paramı niçin bana doğrudan doğruya vermedin de beni başkalarının uydurduğu bir yalan yaptın!' Hakikatte de böyle idim. Ucunu bucağını bilmediğim, her gün yeni bir parçasıyla karşılaştığım âdeta tefrika hâlinde bir yalan olmuştum*" (S.A.E., s.280).

Halit Ayarcı'nın uydurması olan bu hayalî ismi süsleyerek anlatmak zorunda kalan Hayri İrdal, hazırladığı kitapla hemen herkesten olumlu tepkiler alır. Kimileri

onun torunu olduğunu iddia edip soyadlarını ‘Zamanî’ olarak değiştirmeye kalkarken kimileri de onun uydurma kitapta belirtilen sözde eserlerini okuduklarını açıklar. Dünyada da dikkat çeken bu ‘keşif’ üzerine Hollanda’dan gelen Van Humbert, Ahmet Zamanî Efendi’nin kabrini ziyaret etmek istediği için başka birinin mezarı bu amaç doğrultusunda yeniden düzenlenir. Yalanın doğurduğu Hakikat o raddeye varır ki sonunda Ahmet Zamanî’nin doğum tarihi “*milletlerarası saat bayramı günü olarak*” (S.A.E., s.373) kabul edilir.

‘Saatleri Ayarlama Enstitüsü’ ise herkesi iş yaptıklarına inandırdıkları düzmece bir kurumdur. Ancak belediyenin onay verip desteklediği bu kurum ülke çapında tanınır hâle gelir; pek çok yerde şubeler açılır. Enstitü adından dünya çapında söz edilen bir kuruma dönüşür:

“[B]irkaç ay sonra ajans telgrafları altı Cenubî Amerika şehrinde birer Saat Sevenler Cemiyeti’nin kurulduğunu haber verdiler. Bir müddet sonra da bu cemiyetler bizim İstanbul’daki ‘Saat Sevenler’le münasebete girdiler ve Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nün esbabımucibi lâyihasıyla nizamnamesini istediler” (Saatleri Ayarlama Ensitüsü, s.367).

Hakikat’in iletişime ve insan ilişkilerine müdahalesi sayesinde bir tür zamanlararası yolculuk gerçekleşmiş olur. Ahmet Zamanî Efendi’yle 17. yy’a dönülerek geçmişe müdahale edilirken, Saatleri Ayarlama Enstitüsü’yle şimdi ve gelecek yapılandırılır. Böylelikle yanlış tanıma/çarpıtma *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nün kurgusal gerçekliğini, Hakikat’ini inşa etmiş olur.

Tatlı Rüyalar romanında da Lacancı Hakikat’i akla getirecek bir kullanımın varlığından söz edilebilir. Lacan’ın her türlü yanlış anlamda, söz oyunlarında, anlamın rüyalardaki yolculuğunda bulunduğunu söylediği[714] Hakikat, romanda alt anlatılar şeklinde oluşturulan düşsel düzlemlerde de görülür. Hector’un var olduğu alt rüya anlatısında yaşanan Nalan-Hamit, Nalan-Hector ilişkileri Hakikat’in örneklerinden sayılabilir. Hamit’le olan ilişkisinde Nalan, her şeyi yanlış anlamaya ve yorumlamaya can atan bir kişiliğe sahiptir. Hamit’in Nalan’a yönelik ilgisizliğinin ve nefretinin okur tarafından açıkça anlaşılabileceği satırlarda Nalan, daima aşk ve sevgi emareleri bulur:

[714] Malcolm Bowie, *Lacan*, s.112.

"*'Sokaklara düşerim, orospu olurum daha iyi.'*

'İyi, ol öyleyse.'

Kız ağlamaya başladı. 'Gerçekten bunu mu istiyorsun Hamit? Bir köşede cesedimi bulsalar mutlu mu olacaksın?'

Kızın gözyaşlarının Hamit'i zerre kadar etkilemediği belliydi. 'Böyle bir şey bana ne mutluluk verir ne de üzüntü. Ama doğrusu, kimsenin seni öldüreceğini falan sanmıyorum.'

'Biliyordum. Beni seviyorsun'" (Tatlı Rüyalar, s.74).

Nalan'ın narsisistik davranış bozukluğuna işaret olan bu tarz yanlış anlamaları Hamit'te istenilen Hakikat'i gün yüzüne çıkarmaz. Ancak Hector'da sonuç olumludur. Hamit'le işi bitene kadar Nalan'ın kendi evinde kalmasına müsaade ettiğinde Nalan, "*bir sevinç çığlığı atarak bütün gücüyle Hector'a sarıl[arak]. 'Tanrım! Çok mutluyum, çok!'*" (T.R., s81) der. Uzun süren bu sarılma neticesinde ne yapacağını bilemeyerek elini usulca kızın saçlarına değdiren Hector, Nalan'ın yine aynı 'beni seviyorsun' sözünü mırıldandığını işitir. Hector'un her davranışının kaçınılmaz olarak onun sevgisine yoran Nalan, sonunda arzuladığı Hakikat'i ortaya çıkartarak önce Hector'un sevgilisi olur, sonra da onunla evlenme planları yapmaya başlar.

Paralel evrenler teorisini hatırlatan ve ancak rüyalarla bağlantı kurulabilen Hector'un olduğu derin rüya düzlemi, Şevket ve Profesör'ün olduğu orta düzlem ve nihayet Panş ve sevgilisi Bebeka'nın kavuştukları yüzey düzlem gibi düzlemlerin hepsi birer yanlış tanımanın sonucu ortaya çıkmış Hakikat'in ürünleridir. Panş, kendi düzleminde öldüğünde, bu onun için muhakkak düzeltilmesi gereken bir geçmiş yaşam parçasına dönüşür. Çünkü bu ölüm onu, iyi bir insan olmaya teşvik eden sevgilisinden ayırmakta, öldüğü için kullanamadığı 'on milyon dolar' da hırsızların eline geçmek üzeredir. Hakikat'in metaforuymuş gibi duran bu romansal yaşantı Panş'ı, istenmeyen geçmişe müdahale ederek onu değiştirmeye sevk eder. Şevket'in sembolik yönü ağır basan rüyaları elinden alınıp yerine gerçekle birebir uygunlukta başka bir gerçekliğin olduğu Hector ve Hamit'li rüyalar görmek zorunda bırakılması da bu değişimin sonucudur. Şevket aslında iki yıldan bu yana gördüğü rüyasında Hector ve Hamit'in türlü planlarla arzulanan paraya adım adım yaklaştığını görürken, hem parayı arzulamaya hem de rüyalarını çalan Hector'dan ebediyen kurtulmak için

Profesör'le çalışmaya zorlanmış olur. Sonunda parayı alıp alt rüyadan başarıyla kendi yatak odasına döndüğünde ise beklenmeyen bir sürprizle karşılaşacaktır:

"*Profesör tam bir şeyler söyleyecekti ki kapı zilinin çalındığını işiterek irkildiler. […] 'Buyurun. Ne istemiştiniz?' diye sordu tedirgin bir sesle.*

[…] 'Rahatsız ediyorum ama sizde bana ait bir şey var,' dedi adam. 'Onu almaya geldim.'

[…] 'Benim adım Şeref'tir ama herkes beni Panş olarak tanır.'

Panş, Profesör'le el sıkışırken yatağın üzerinde duran çantayı fark etti. 'Ah işte burada.' Çantayı alıp sakin bir şekilde kapıya yöneldi. 'Sizi daha fazla rahatsız etmeyeyim. Bunun için her ikinize de teşekkür ederim" (T.R., s.166-167).

Şevket'in Hector'lu rahatsız edici rüyaları, Profesör'le yaptıkları deneyler ve Şevket'in çantayı kendi düzlemine getirmesi böylelikle Panş'ın oluşturmayı arzuladığı kendi Hakikat'i için gerekli olan yanlış anlama/tanımalardır. Şevket'in rahatsız edici rüyalarından kurtulmak istemesiyle başlayan tüm süreç böylece romanda ortaya çıkan nihai Hakikat'i –parasına, canına ve sevgilisine kavuşmuş Panş'ın kendi gerçekliğini- var eder. Panş'ı Hakikat'ine ulaştıran Şevket'in yanlış yorumları, *öteki*nin arzusunu arzulamak şeklinde de yorumlanabilir. Bu açıdan bakıldığında Şevket'in Profesör'le yaşadığı her şeyin Lacancı '*öteki*nin arzusunu arzulamak' düsturunun metaforu olduğu sonucuna varmak mümkündür.

SONUÇ

Tüm beşerî bilimleri doğrudan ya da dolaylı olarak etkilemiş olan rüyanın edebiyatı etkisi altına almaması düşünülemez. Nitekim bu etkileşim belki de en fazla edebî eserin oluşum sürecinde açığa çıkarak, yazarı/şairi rüyanın oluşumunda olduğu gibi bilinçdışından gelen yoğun bilgi akışı altında bırakır.

Bilinçdışının en önemli yansıma alanı olan rüyanın edebî türler ve özellikle Türk romanı üzerindeki etkilerinin araştırıldığı bu tez çalışmasında, Freud'un rüya için, 'bilinçdışına giden kral yolu' benzetmesi hatırda tutulmuş, rüyayı yorumlama, romandaki diğer malzemeleri analiz etme noktasında psikanalitik öğretiden faydalanılmıştır. Roman incelemelerinde yararlanılacak psikanalitik öğretiyi belirlemede ise Freud ve Lacan merkeze alınmış, diğer isimler olan Klein ve Kohut, Lacan'ın kuramıyla olan etkileşimleri dolayısıyla genel hatlarıyla kuramsal çerçeveye konu edilmiştir.

Kırk dokuz Türk romanı üzerinde yapılan incelemeler, yazarlarımızın rüyayı ve bilinçdışını çeşitli şekillerde eserlerine yansıttıklarını ortaya koymaktadır. İlk incelenen roman olan 1874 tarihli *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş?* bu bakımdan özel bir yerdedir. Romanın, Türk yazarları arasında neredeyse bir akıma dönüşmüş olan Freudyen etkiden çok önce yazılmış olması, eserin değerini bir kez daha arttıran bir detaydır. Romanda önemli bir yere sahip olan mağara, metaforik anlamı da olan bir unsur olarak dikkat çeker. Osman ve Nergis mağaradan çıkmak zorunda kaldıklarında kendi kimliklerini de geride bırakmak zorunda kalırlar. Bilinçdışındaki malzemenin rüyaya yoğunlaştırılmış, aslî yapısından uzaklaştırılmış imgelerle yansıması gerçeği Nergis ve Osman'ın yaşantısıyla metaforik olarak temsil edilir. Bu yüzden roman, Freud'un çalışmalarından yıllar önce yayımlanmış olmasına rağmen, bilinçdışı ve rüyanın çalışma prensibini farkında olmadan başarılı bir şekilde somutlaştırmış, metaforik okumaya müsait bir eser olması bakımından kıymetlidir. Bu tür bir okuma biçimi, Norman Holland'ın *The Dynamics of Literary Response*'da belirttiği, her metinde anlamın iki boyutlu olması gerçeğine de gönderme yapar.[715] Bilinçdışı fantezinin yansıdığı *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş?*

[715] Norman N. Holland, *The Dynamics of Literary Response*, s.12.

böylelikle, görünürde kahramanların arzularını tatmin etmeye yarayan bir sığınak olarak mağarayı kullanırken, metaforik anlamda yasaklı arzuların depolandığı bilinçdışı ve bunların çarpıtılarak sergilendiği rüyaya işaret etmiş olur.

Çalışmaya konu edilen ilk dönem romanlarından, *Çengi* (1877), *Ferdi ve Şürekâsı* (1892), *Zehra* (1893), *Aşk-ı Memnu* (1901), bilinçdışı fantezinin yansıdığı romanlardır. *Dünyaya İkinci Geliş* de dâhil olmak üzere bu ilk dönem romanlarının ortak özelliği, kurmacada yasaklı arzuların özgürce sergilenmelerinin sağlanmasıdır. Yasaklı arzulara gönderme yapmaları, özellikle metin içinde sıkça karşılaşılan ensest ilişkiler sebebiyle bu romanların her biri birer Lacancı *fantazi sahnesi*dir. İlksel arzuya ulaşıldığı yanılsaması oluşturan bu eserler hem okurda hem yazarda bilinçdışı tatmin sağlar. Tatmin hissi özellikle bilinçdışı düzlemdedir çünkü bu yasaklı arzuların toplumsal yaşamın devamlılığı için bilinç düzeyinde kabul görmesine imkân yoktur. Bu romanlarda cinsel ilişkiler çoğunlukla erkeğin lehine olacak şekilde serbest bırakılmıştır. Yaşça çok büyük erkekler, neredeyse çocuk denebilecek kadar küçük kızlarla, yaşlı kadınlar genç erkeklerle birlikte olabilirler; paranın bu romanlarda satın alamayacağı şey yoktur, ensestin de özgür bırakıldığı bu eserlerde baba-kız, anne-oğul ilişkileri, yenge-yeğen, kardeş gibi büyüyen çocuklar ve kuzenler arası ilişkilerden sıklıkla bahsedilir. Kurgunun tamamına yakınının idin kontrolünde olduğu bu romanlara, Hüseyin Rahmi'nin Cumhuriyet sonrası yayımlanan ve kurgusuyla Ahmet Mithat Efendi'nin *Çengi*'sini hatırlatan *Muhabbet Tılsımı* (1928)'nı da dâhil etmek gerekir. Cinselliği merkeze almasıyla diğerleriyle birleşen bu roman, toplumsal yaşamın devamlılığı için baskılanması gereken tüm yasak arzu ve düşüncelerin serbest bırakıldığı bir eserdir. *Çengi* ve *Muhabbet Tılsımı* gibi örneklerde sınırsız cinsel fantezilerin suçlusu olarak başka bir edebî eser, roman kişilerinin *Muhayyelat-ı Aziz Efendi* ve başka hikâyelerin tesirinde kalmış olmaları gösterilir. Söz konusu romanların yazarları Ahmet Mithat Efendi ve Hüseyin Rahmi'nin kendilerinden önceki dönemlere yönelttikleri bir eleştiri olarak düşünülmesi gereken bu başka bir kurmacanın suçlanması girişimi, aynı zamanda yazarın kendisine yönelik eleştiriler için başvurduğu bir savunma mekanizmasıdır. Çünkü bu sayede yazarlar okura, bu romanlardaki gerçekdışı kurgunun kendi bilinçdışılarından yükselen gizil arzu tatmininden kaynaklanmadığını, yaşananların *Muhayyelat* vb. eserleri okuyan kişilerde bozulan gerçeklik algısının bir sonucu olduğu fikrini dayatarak bilinçdışı

arzularını okurun dikkatinden gizlemiş olurlar. Söz konusu romanlardaki aykırı cinsel birliktelikler cinsel tabuların yıkıldığı örneklerdir. Tabuların yıkılması ise cezayı gerektirdiğinden yazarların süperegosu romanların sonunda devreye girerek böylesi birliktelikler içindeki kahramanları cezalandırır. Bu yüzden, *Çengi*'nin kendi kızına âşık Canbert Bey'i kızının evden kaçmasının ardından ölür; *Ferdi ve Şürekâsı*'nın İsmail Tayfur'u kardeş gibi büyüdüğü Seniha'yla ilişkisi sebebiyle kendisiyle birlikte pek çok insanın hayatının mahvolmasına neden olur; Zehra'nın Suphi Bey'i sevgilisi Urani'yi öldürürken kendisi de İstanbul'dan sürülür; *Muhabbet Tılsımı*'nın genç cariyeleriyle birlikte olan baba yerine geçen ihtiyarı Adnan Şem'i Paşa aklını yitirir, Paşa'nın her biri yasak ilişki içindeki eşleri, sevgilileriyle konaktan kaçar, Ali Bekir'den muhabbet tılsımını alıp Paşa'nın ilk karısını ayartan Vekilharç ise ayağından vurulur; *Aşk-ı Memnu*'nun Behlül ve Bihter'i kendileriyle birlikte pek çok insanın hayatını karartırlar. Gerçeklik ilkesinin bir sonucu olan cezalandırma işlemleri okurun süperegosuna da seslendiğinden onda çift taraflı bir duygu açığa çıkartır. Öncelikle tabuyu yıktıkları için cezalandırmayı hak ettiklerini düşündüğü kişilerin başlarına gelenler okurda dolaylı tatmin sağlar. İkinci olarak ise bilinçdışı anlamda roman kahramanlarıyla özdeşleşen okur, roman içinde özdeşleşmenin getirdiği hazdan bilinçdışı düzlemde yararlanırken,[716] aynı şeyleri tabulara rağmen yaşaması dâhilinde bunun sonunda elde edilen cezayı da dolaylı olarak elde edeceğini fark eder. Hataların bedelinin er geç ödenecek olması anafikri, bilinçdışı bir bilgiyle kurmacadan okura aktarılarak okurun hem egosu hem de süperegosunun tatmin edilmesini sağlar.[717]

Söz konusu eserlerdeki rüya ve düşlemler de Freud'un rüyayı, bastırılmış düşünce ve isteklerin yansıma alanı olarak görmesi anlayışına uygun olarak kullanılmışlardır. Bu romanlarda Peter Brooks'un bahsettiği, rüyalarda *tekinsizlik* unsuru olarak da kabul edilebilecek düşsel nesneler, roman kişilerinin hayatlarını bu nesnelere sahip olan kimselerin lehine olacak şekilde bir anda değiştirir. *Çengi*'deki Dâniş Çelebi'nin mührüsüleymanı, *Ferdi ve Şürekâsı*'nda Hacer'in hatıra defteri ve Cumhuriyet döneminde de aynı çizgiyi devam ettiren *Muhabbet Tılsımı*'ndaki aşk tılsımı böylesi tılsımlı nesneler olarak kişilerin hayatlarına etki eder. Bu nesneler alt

[716] Norman N. Holland, *age.*, s.278.
[717] Simon O. Lesser, *Fiction and the Unconscious,* s.96.

anlatı olarak rüya ve düşlemlerden yararlanan söz konusu romanların kurgusunu da rüyaya yaklaştırırlar. Kurguya masal-rüya ilişkisinden dolayı eklenmiş olan tılsımlı nesneler, aynı masalda olduğu gibi bir süreliğine kahramanları elde etmek istedikleri şeylere kavuştururlar. Ancak tılsımın etkisi ortadan kalktığında her şey eski hâline dönmek zorundadır. Bu yüzden Daniş Çelebi, mührüsüleymanına güvenerek girdiği evde dayak yer, Hacer hatıra defteri sayesinde İsmail Tayfur'la evlenir ama evliliğin hemen ardından aslında sevilmediğini acı bir şekilde öğrenir, aşk tılsımına sahip olan Ali Şem'i Paşa konağı sakinleri hırsları yüzünden konaktan kaçmak zorunda kalırlar, tılsımın ise bir avuç çerçöpten ibaret olduğu anlaşılır. Bu eserler dışında rüyalar ilk dönem yazarlarında naturalizmin bir parçası olarak da kullanılmıştır. Özellikle Halit Ziya, eserlerinde alt anlatı olarak yer verdiği rüyaları bu amaçla kullanmış, her bir rüya parçası kahramanın iç dünyasına işaret ettiği gibi, onun geleceğine ilişkin ipuçlarını sunma aracı da olmuştur. Bu sebeple *Ferdi ve Şürekâsı* ve *Aşk-ı Memnu'*daki rüya anlatılarını, kahramanların sonlarına gönderme yaptıkları için kader fikrinin kurmaca içindeki minimalist yansımaları şeklinde değerlendirmek mümkündür. İlk dönem romanlarında Freud'un gündüz düşleri dediği düşlemlerin de önemli bir yeri vardır. *Hayal İçinde* (1901) bu amaçla yazılmış romanlardandır. Aynı çizginin *Fahim Bey ve Biz* (1941) ve *Mahur Beste*'yle (1944) Cumhuriyet sonrasında da devam ettiği düşünülebilir. Ancak söz konusu romanlar arasında gündüz düşlerini işleme konusunda bariz farklar vardır. İlkinde gündüz düşleri, genç roman kişisi Nezih'in yalnız ana ve geleceğe yönelik kurguladığı sahnelerden oluşurken, *Mahur Beste*'de yaşlı roman kişisi Behçet Bey düşlemlerinde daima geçmişe dönük fanteziler oluşturur. *Fahim Bey ve Biz*'de ise Fahim Bey'in gündüz düşleri zamansal açıdan onu daima geleceğe yönelik fantastik kurgulara sevk ederken, kendisi de bir roman kişisine dönüşmüş olan yazar-anlatıcı Abdülhak Şinasi Hisar için Fahim Bey üzerinden kurguladığı tüm fantezi ve gündüz düşleri, hem Fahim Bey'in geçmişe ait bir sima olması hem de yazar-anlatıcının geçmişe duyduğu yoğun özlem sebebiyle daima geçmişe yöneliktir.

İdin hâkim olduğu ilk dönem romanlarında korku öğesi de rüyalar aracılığıyla kendine yer bulmuştur. *Kara Kitap* (1920) ve *Ne Bir Ses… Ne Bir Nefes…* (1923) romanlarıyla, Cumhuriyet sonrasında kaleme alınmış olan *Beyaz Selvi* (1945) rüyadan kaynaklanan *tekinsizlik* ve korku öğeleriyle baş etmek zorunda kalan kişilerin

durumlarını ele alır. Şeytani bir kaynaktan beslenerek oluştuğu izlenimi veren rüyaların başrolde olduğu bu eserler, kişilerin felaketle sonuçlanan hayatlarına odaklandıkları için bilinçdışı ve rüyanın karanlık taraflarının okura sunulduğu kâbusvari fantazilerdir. Şeytani öğeler, söz konusu romanlarda aile trajedisine de neden olur. *Ne Bir Ses... Ne Bir Nefes…'*te rüyanın tetiklediği bir arzuyla, genç Zeliha ve yaşlı kocası Osman'ın arasına giren Osman'ın genç oğlu Kemal, büyük bir kıskançlığa sebep olduğundan roman sonunda babası tarafından öldürülür. *Beyaz Selvi*'de genç bestekâr Dündar'ın yaşça büyük Nadide'ye olan saplantılı aşkı, Nadide'nin evliliğinin parçalanmasına ve ölümüne, kocası Hâmid'in intiharına neden olur. *Kara Kitap*'ta ise çirkinliği ve cüce oluşuyla ön plana çıkarılan Hasan romandaki şeytani öğenin somutlaşmış biçimidir. Hasta kuzeni Şadan'a yönelik saplantılı arzusu, onun iyileşip mutlu olmasındansa ölmesini isteyecek kadar karanlıktır. Romanda Hasan'ın etrafındaki güzel ve sağlıklı hemen herkesin ölmüş olması, onun kötülüğün merkezi ve kendi ailesi için bir felaket unsuru olduğu düşüncesini örtük biçimde okura sunar. Tüm romanlarda, güzel-çirkin, yaşlı-genç eşleşmeleriyle, *Ne Bir Ses… Ne Bir Nefes…*'te açıkça görülen baba-anne-oğul mücadelesi, oidipal çatışmanın sayılan metinlerin tamamında bilinçdışı düzeyde yer aldığını gösterir. Söz konusu eserlerin rüyaya yakın olmaları yalnızca tekinsiz öğelerin metin içine bolca serpiştirilmesi sebebiyle sağlanmamıştır. Fiil çekimlerinde kullanılan şimdiki zaman kipi de metnin teknik anlamda rüya diline yakın bir üsluba erişmesini sağlar. Suat Derviş'in *Kara Kitap* ve *Ne Bir Ses… Ne Bir Nefes…* romanlarında başarılı şekilde kullandığı şimdiki zaman kipleri, okurun alışkın olduğu hakim bakış açısının terk edildiği, 'olmakta olan şeye' roman kişisiyle aynı anda şahit olunduğu kahraman bakış açısını zorunlu kılar. Bu üslup tercihi de rüya görenin yaşadığı 'olaylar üzerinde denetimi olmama' durumunun tekniğe yansımasını kolaylaştırır. Cumhuriyet sonrası romanlarından *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* (1949), *Kedi ve Ölüm: Ara Kapı* (1965), *Anayurt Oteli* (1973), *Tutunamayanlar* (1972), *Tehlikeli Oyunlar* (1973), *Kılavuz* (1990), *Elyazması Rüyalar* (1999), *Belleğin Kış Uykusu* (2006), *Baba Oğul ve Kutsal Roman* (2012) gibi örneklerde fiil çekimleri ve bilinçakışı gibi teknik unsurların kullanımıyla metni rüyaya yaklaştırma/rüyalaştırma durumlarıyla karşılaşılır. Freud'un *Totem ve Tabu'*da bahsettiği, sonrasında Otto Rank'ın *Eş Benlik Bir Psikanaliz Çalışması*'nda etraflıca ele aldığı *eşbenlik teması* da romanı rüyaya yaklaştıran önemli bir yardımcı

unsurdur. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, *Beyaz Kale* (1985), *Gölgesizler* (1995), *Puslu Kıtalar Atlası* (1995), *Şairin Romanı* (2011) gibi romanlarda dünya edebiyatında en başarılı örneklerinden birini *Dorian Gray'in Portresi*'nde gördüğümüz şekilde açıkça eşbenlik teması işlenirken; *Aşk-ı Memnu*, *Kara Kitap* (1990), *Belleğin Kış Uykusu* (2006), *Pinhan* (1997), *Bab-ı Esrar* (2008), *Bir Günlük Yerim Kaldı İster misiniz?* (1997) gibi örneklerde örtük bir anlatım tarzıyla bu temaya göndermeler yapılır. Bunun yanında söz konusu romanlar cin-peri, cüce, şeytan gibi bilinçdışının karanlık tarafını simgeleyen varlıklarla desteklenerek tekinsizliği satırlara taşıyıp rüyalaşırlar.

Batı'da Freud'la beraber insan psikolojisine yönelik yapılan çalışmalar, Cumhuriyet'in ilk yıllarında Türkiye'de 'ispiritizma cemiyeti' denilen ruhçuluk merkezlerinin oluşmasına neden olmuştur. Eserlerde manyetizma ve ispiritizma cemiyeti şeklinde isimlendirilen bu oluşumlarda, daha önce ölmüş kimselerin ruhlarını çağırmak için yapılan seanslar romanlara yansımıştır. 1910 tarihli *A'mâk-ı Hayâl*'de de bahsedilen ispiritizma cemiyetleri, incelenen *Ölüler Yaşıyorlar mı?* (1932), *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* (1949), *Yalnızız* (1951), *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (1961) gibi romanlarda ifade edilirse de yazarların devrin modası hâline dönüşmüş bu cemiyetlere bakışları çok çeşitlidir. Hüseyin Rahmi, ispiritizma cemiyetlerini tamamen bilimsel ve gerçekçi bulurken, bir bakıma bizdeki muadilleri sayılabilecek cinci hocaları yalancı ve sahtekâr kimseler olarak gösterir. Buna karşılık Peyami Safa Batı kaynaklı çalışmalara tarafsız yaklaşmaya çalışmakla beraber, bizdeki yaklaşımları daha aydınlık ve değerli bulur. Tanpınar ise, açıkça bir tez ve antitez sunmanın ötesinde söz konusu eserinde bir ispiritizma cemiyetini devrin üst sınıfa ait bir modası olarak gösterip topyekûn karikatürize etmekle yetinir.

Kahramanlarının arzularının peşinden gittiği, bilinçdışının baskılanmış yanlarından beslenen söz konusu romanların yanında, *A'mâk-ı Hayâl* (1910), *Rüyada Terakki ve Medeniyet-i İslamiyeyi Rüyet* (1913) gibi süperegonun biçimlendirici ve denetleyici etkisiyle oluşmuş eserler de vardır. İki romanda da İslamiyet mutluluğun temel kaynağı olarak sunulmakla birlikte *A'mâk-ı Hayal*'de, adım adım kolektif bilinçdışıyla birleşip bireysel mutluluğa ve bütünlüğe erişme, toplumdan sıyrılma esasken, *Rüyada Terakki*'de herkesin canla başla çalışıp oluşturduğu ileri İslam medeniyetiyle toplumsal mutluluk ve başarıya ulaşmak esastır. Bu romanlardaki rüyalar süperegonun denetimiyle şekillenen ve bireyi şekillendiren rüyalardır. *Rüyada*

Terakki, Veysî'den bu yana devam eden hâbnâme geleneğinin roman formunda kullanıldığı bir örnektir. İçerdiği toplumsal yergiler ve kimi zaman çağının ilerisinde düşüncelerden dolayı yöneltilecek eleştirilerden korunmak için, yaşananları rüyada görmüş olma bahanesi ardına gizleyen bu tür eserlerde rüya, bir sığınak vazifesi görür. Nitekim Molla Davutzade de *Rüyada Terakki*'de, uzak geçmiş ve geleceği karıştırdığı, o sıralarda imparatorluğu kurtarmak için tartışılan pek çok düşünce akımı içinden örtük biçimde İslamcılığı seçmiş olduğunu gösterdiği için rüya formuna sığınmıştır. Hâbnâmeyi akla getiren bir diğer kullanıma ise *Tutunamayanlar'*da (1972) 'Abdülhamit rüyası' olarak isimlendirilen rüya anlatısında rastlanılır. Bu anlatı, Oğuz Atay'ın diğer hâbnâme yazarları gibi kendi devrine –romanda Cumhuriyet dönemi bürokrasisi- yönelttiği bir eleştiridir. Ancak romanda eleştiri hem rüyayla, hem anlatının merkezinde Abdülhamit'in olup olmadığını düşündüren kurguyla iki kez sansüre uğrayarak perdelenmiştir. *A'mâk-ı Hayâl* ise çalışmada incelenen romanlarda kolektif bilinçdışından beslenen rüyaların ilk ve en yoğun örneklerini verir. Bu örnekler aynı zamanda diğer romanlarda görülmeyecek çeşitte arketipin yer aldığı rüya örnekleridir. Raci'nin içsel yolculuğunu anlatan romanda Buda, Zerdüşt, Ehrimen, Hürmüz, Hz. İsa, Hz. İbrahim ve Hz. Peygamber (s.a.v.) gibi çeşitli dinî arketipler, her rüyada birlikte ya da ayrı ayrı görülen imgelerdir. Rüyaların zirvesini Hz. Peygamber (s.a.v.)'in oluşturması, bundan sonra rüya görülmemesi, kurmacanın alt metnine hâkim olan İslamcı söylemin en önemli göstergesidir. Kolektif bilinçdışından kaynaklanan dinsel arketipler, *Çıkrıklar Durunca*'da (1931) Hz. Ali'yle, *Aşk Budur*'da (1938) Hz. İbrahim'le, *Ciğerdelen* (1946) ve *Sevgili Arsız Ölüm*'de (1983) Hz. Hızır'la, *Kara Kitap*'ta (1990) Hz. Peygamber (s.a.v.), Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin ile, *Puslu Kıtalar Atlası*'nda (1995) Ebrehe, Sabahın oğlu Şeytan ve Bünyamin'le, *Bab-ı Esrar*'da (2008) Hz. Mevlâna ve Hz. Şems'le roman kişilerine yansıyarak onları bireysellikten çıkarıp görülen arketipin temsil ettiği duygu ve düşünceyle donatırlar. Sözü edilen arketiplerin hemen hepsi rüyasında ortaya çıktığı roman kişisini dönüştürürken *Çıkrıklar Durunca* ve *Ciğerdelen*'de arketiplerin bireyden yayılarak belli bir topluluğu etkisi altına aldığı görülür. Bu örneklerde kitleleri etkisi altına alan kişiler, aynı zamanda kendi toplumlarının ermişleri gibi muamele görürler. İlksel atalarla birleşmeyi sağlayan kolektif bilinçdışının başka bir yansımasına ise *Dünya Ağrısı'*nda (2014) rastlanılır. Romanda kolektif bilinçdışında ilksel ataların temsil

ettiği vahşet, kitlesel linç hadiselerinde ortaya çıkarak acımasız kıyımlara neden olur. Dinsel arketiplerin yanında *Ciğerdelen*'deki Atatürk ve *Tutunamayanlar*'daki Abdülhamit imgeleri de sosyal ve siyasal değerleri olan arketipler olarak romanlara/roman kişilerine etki etmişlerdir.

Bastırılmış arzuların, roman sonuna kadar denetimsiz bırakıldığı ilk dönem romanlarından sonraki eserlerin, Babanın Yasası'yla uzlaşmayı önceledeği için Sembolik'te kendilerine yer edinmeye çalışan eserler olduğu söylenebilir. Bu yüzden Cumhuriyet dönemine denk gelen ikinci dönem romanlarında siyasal ve sosyal göndermeler yoğunluktadır. Rüyalar, bu göndermeler için bir araçtır. *Çıkrıklar Durunca* (1931), *Ciğerdelen* (1946), *Yalnızız* (1951), *Korsan Çıkmazı* (1961), *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (1961), *Tutunamayanlar* (1972), *Fikrimin İnce Gülü* (1976), *Üç Yirmi Dört Saat* (1977), rüyaya yaklaşan kurgusal yapılarına rağmen alt metinlerinde çeşitli toplumsal iletileri olan romanlardır. Bunlardan *Çıkrıklar Durunca, Ciğerdelen, Korsan Çıkmazı, Üç Yirmi Dört Saat, Fikrimin İnce Gülü* gibi romanların temelde Marksist söylem etrafında birleşmiş oldukları düşünülebilir. Bu yüzden söz konusu eserler, kurmaca içinde toplumsal ve ekonomik sorunlara eleştiriler getirmekle beraber bunlara örtük veya açık çözüm önerileri de sunarlar. *Çıkrıklar Durunca* ve *Fikrimin İnce Gülü*'nde çözüm yolu, güçsüzün dinsel temelli de olsa bir fikir ve inanç etrafında güçlüye karşı birlik olması şeklinde sunulurken; *Ciğerdelen*'de kişinin topluma yönelik hizmetleriyle öne çıkmış Atatürk vb. arkaik atayla birleşmesi, ona/onlara layık işler ortaya koyması; *Üç Yirmi Dört Saat'*te kendi ayakları üstünde durmayı başarmış kişinin Marksist söylemin önde gelen isimlerinin eserlerini okuyarak fikrî gelişimini tamamlaması, *Korsan Çıkmazı*'nda da buna benzer şekilde dinin dogmatik düşünce yapısından sıyrılıp çağdaş fikirlerle donatılmış bir eğitim sonucunda özgürleşip medenileşme şeklindeki çareler örtük biçimde ele alınmıştır. *Yalnızız, Saatleri Ayarlama Enstitüsü, Tutunamayanlar* gibi örneklerde de siyasi ve sosyal gidişata ilişkin göndermeler yapılır ancak bu eserler, daha çok sorunun tespiti ve sergilenmesi üzerinde duran, sorunun içinden çıkılmazlığını resmetmekle yetinen romanlardır. Bu romanlar alt anlatılarında rüyayı kullanmış olmaları, kurgularında önemli ölçüde rüyaya yaklaşmış olmalarına rağmen alt metinlerindeki toplumsal söylemleriyle dikkati çekerler. Ancak 12 Eylül 1980 darbesi toplumsal gerçekliklerle çevrili roman kurgusunu bozar. Yalnız siyasi, sosyal ve ekonomik alanda değil edebiyatta da

sapmalara yol açan 1980 darbesinin yazında neden olduğu değişimi Berna Moran şu şekilde ifade eder:

"*1980'lerde durum çok daha karmaşıklaşmış ve ideolojik hazır çözümler geçerliliğini yitirmişti. Devletin amaçladığı kapitalist modele ve serbest piyasa ekonomisine karşı alternatif bir sistem üretecek hali yoktu solun. Bu açıdan romancı da boşlukta buldu kendini. Yazarın hem toplumsal sorunlardan hem de gerçekçilikten uzaklaşmasında bu durumun önemli bir etken olduğunu sanıyorum. […] Ama daha önceki dönemlerde işlenen 'haksız düzen', 'sömürü' gibi tema'lar güçlerini yitirdiler*".[718]

Yıllardır işlenen temaların, 1980'lerde terk edilme sebeplerinden biri basın ve yayın hayatına uygulanan sansürler olduğu kadar, aynı zamanda solun o yıllarda tüm dünyada da güç kaybetmesidir.[719] Solu savunmanın bu yüzden gittikçe güçleştiği 1980'ler, toplumsal değerlerin önüne bireysel çıkarların geçtiği, erdem kavramının eskisinden çok başka şekilde kullanıldığı tüm inanç ve değerlerin değiştiği yıllardır. 1980 sonrası yaşanan değişim Nurdan Gürbilek'in satırlarına da yansımıştır:

"*Her ne kadar 80'lerde başlayan süreç kendini bize bastırılmış arzunun nihayet ortaya çıkması olarak sunduysa da, aslında burada arzusuzluktan arzuya doğru ilerleyen bir süreçten değil, arzunun dinamiğinin değiştiği bir süreçten söz ediyoruz. Şöyle söylemek daha doğru olacak: Geçmişin, tek tek istekleri bütünse1 bir hikaye içinde eriten mutlak arzusu çözülmüş, bileşenlerine ayrılmıştı bu süreçte. Arzuyu önündeki mutlak engelle tanımlayan, bu sayede ona bütünsel bir yapı kazandıran, her bir tek isteği bir büyük kültürel talebe, bir dünya meselesine dönüştüren ("Batsın bu dünya") hikâye ortadan kalkmıştı. […] Artık tek tek istekler, bütünsel bir arzunun parçası olmadan ortalıkta rahatça boy gösterebiliyor, kısa vadede kendilerine daha somut, daha gerçekleşebilir hedefler arayabiliyor, yalnızca kendilerini temsil etmenin verdiği rahatlıkla bir an önce doyurulmayı talep edebiliyorlardı. Geçmişte arzuya eşlik eden onur birden anlamsızlaşmıştı*".[720]

---

[718] Berna Moran, "12 Eylül ve Yenilikçi Roman", içinde *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3 Sevgi Soysal'dan Bilge Karasu'ya*, İletişim Yay., 15. Baskı, İstanbul 2012, s.50-51.
[719] Berna Moran, *age.*, s.50.
[720] Nurdan Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk*, Metis Yay., Beşinci Basım, İstanbul 2016, s.17.

Toplumda ‘arzu patlaması’ şeklinde yaşanan bireyci değişimler Türk edebiyatında 1980 sonrasındaki örneklerde açıkça görülür. *Sevgili Arsız Ölüm* (1983), *Beyaz Kale* (1985), *Kılavuz* (1990), *Kara Kitap* (1990), *İki Yeşil Susamuru Anneleri, Babaları, Sevgilileri ve Diğerleri* (1991), *Gölgesizler* (1995), *Puslu Kıtalar Atlası* (1995), *Pinhan* (1997), *Bir Günlük Yerim Kaldı İster misiniz?* (1997), *Elyazması Rüyalar* (1999), *Tatlı Rüyalar* (2000), *Beş Sevim Apartmanı* (2003), *Belleğin Kış Uykusu* (2006), *Bab-ı Esrar* (2008), *Şairin Romanı* (2011), *Baba Oğul ve Kutsal Roman* (2012), bireyin içsel macerasına odaklanan, bu yüzden bilinçdışının karakterler üzerindeki yansımalarının açıkça fark edilebildiği, kurmacanın rüyalaştığı romanlardır. Siyasal ve sosyal söylemlerden neredeyse tamamıyla sıyrılmış bu eserlerde görünür içerik, esas içerik üzerinde perde vazifesi gördüğü için, bu anlatılarda metaforik değer yüksektir. Ancak *Sevgili Arsız Ölüm* ve *Belleğin Kış Uykusu* gibi örneklerde metaforik bir anlatımla 1980 darbesi sırasında yaşanan yıkıma yönelik örtük göndermeler, anlatı içinde belli belirsiz seçilebilir. Gerçekçilikten kaçışın Türk edebiyatındaki önemli örnekleri olan bu romanlar, aynı zamanda dünyada etkisi hızla yayılan postmodernist anlayışın örneklerini okura sunarlar. Bu yüzden söz konusu romanlarda gerçekçilikten daha da uzaklaşmayı sağlayan üstkurmaca, oyun, pastiş, metinlerarasılık gibi postmodern edebiyatın teknik unsurlarından sıkça yararlanılır. 1980 darbesinden sonra edebiyatın yeni bir arzu yönlendirilmesiyle bireye dönmesi, Freud’un ‘regression’ dediği bir tür gerilemeye de örnek oluşturur. Belli bir gelişim evresini başarıyla atlatamayan bireyin, daha önceki evreye dönmesi, bir anlamda çocuklaşması, Türk romanının genelinde Baba’yla mücadelesinde yenik düşen çocuğun Sembolik’i başaramayınca İmgesel’e dönmesi gibi bir durumu ortaya çıkarmıştır. 1980 sonrasında *Karanlığın Günü* (1985), *Salkım Hanım’ın Taneleri* (1990), *Hiçbiryer* (2004), *Dünya Ağrısı* (2014) gibi siyasal ve sosyal göndermeleri olan az sayıda roman varsa da, bu romanlar darbe sonrası yazılan diğer romanlarda olduğu gibi bireyin merkeze alındığı anlatılardır. Sözü edilen romanların çoğunda, toplumla çeşitli sebeplerden dolayı uyuşamayan kişiler başrollerdedir. Bunların adeta varoluş sorunsalına dönüşmüş olan mücadeleleri, bireyin toplum içinde yalnızlaşmasına neden olan içsel ve dışsal etmenleri okura sunan çok yönlü metinlerdir. Kahramanın 1980 sonrası romanlarda toplumla uyuşamaması sebebiyle yaşadığı yalnızlık ve yabancılaşma, Oğuz Atay’ın bu dönemi müjdeleyen öncü romanı

Tutunamayanlar aracılığıyla darbe sonrası romanlar için metaforik bir ifade aracı da bulmuş olur. Dolayısıyla aydının toplum içindeki yabancılaşması, *Karanlığın Günü*, *Kara Kitap, Salkım Hanım'ın Taneleri, Hiçbiryer, Baba Oğul ve Kutsal Roman, Dünya Ağrısı* gibi romanlarda 'tutunamayan' göstergesiyle doğrudan ya da dolaylı olarak ifade edilir hâle gelmiştir. 'Tutunamama', bu kahramanlar için aynı zamanda Sembolik'te, Baba'nın Yasası'nın geçerli olduğu alanda tutunamayan öznenin durumu olarak da düşünülebilir. Bu anlamda, darbe sonrası romanlardaki aydının kendine ve kendi toplumuna olan yabancılaşması, *ego*nun *özne* olma sürecindeki sancılarına benzetilebilir. Sembolik'te kendini kabul ettirmeyi başaramayan birey ise İmgesel'e geriler ya da buraya gönüllü olarak hapsolur. Bu yüzden romanlardaki gerçeklikten uzaklaşma, bireye, onun özellikle içsel meselelerine odaklanma ve kahramanın merkezde olduğu az sayıda insanla olan iletişime dayalı ilişkiler, İmgesel'in anne ve çocukla sınırlı dünyasıyla büyük oranda aynıdır. 1980 öncesinde varoluş problemi olarak ortaya çıkan, bireyin yaşadığı sancılı dönüşüm sürecini ve aslında 'tutunamaması'nı ele alan romanlar vardır. *Aylak Adam* (1959), *Kedi ve Ölüm* (1965), *Anayurt Oteli* (1973) ve *Tehlikeli Oyunlar* (1973) olarak zikredilebilecek bu romanlar, tüm dünyayı etkisi altına Varoluşçuluk (*Egzistansiyalizm*) anlayışının birer yansıması olmakla beraber, değişen toplumsal hayatın yalnızlaştırdığı/yabancılaştırdığı insan örnekleriyle de doludur. Kendi içsel yozlaşmışlığından, *özne olamamışlığından* kaçmak için oyuna, kadın ve cinselliğe sığınan bu roman kişilerinden *özne* olma yolunda yalnızca *Tehlikeli Oyunlar*'daki Hikmet Benol'un başarıya ulaşmış olduğu düşünülebilir. Varoluşçuluğu romanın ana sorunsalı yapmış bu tarz darbe öncesi ve sonrası romanlardaki kurgunun tamamına yakını toplumsal düzenle/Sembolik'le olan sorunlu ilişkiler sebebiyle düşsel bir dille anlatılır. Bu yüzden bu romanlardaki bazı olayların gerçekten olup olmadığı kesin olarak bilinemez, kişiler bile çoğunlukla varoluşsal kriz içindeki roman kişisinin yalnızca zihninde varlık gösterir, ya da doğrudan hayal ürünüdür. Hayallerin ve fantezinin en iyi anlatım yolu ise kendisi de Sembolik'in alanına ait olmayan rüyalar ve rüya dilini kullanmak sayesinde mümkün olabilir. Sembolik'in gerçekliğinden ve kurallarından kaçış, darbe sonrası romanlarını Gerçek'in alanındaki rüyaya sığınmaya da mecbur eder. *Sevgili Arsız Ölüm, Puslu Kıtalar Atlası, Gölgesizler, Tatlı Rüyalar, Beş Sevim Apartmanı, Bir Günlük Yerim Kaldı İster misiniz?, Elyazması Rüyalar* gibi eserlerdeki düşsel anlatımların

yoğunluğu, düşlemler ve rüyalar, roman kişilerinin kendine yabancılaşmasından duyduğu korku ve yalnızlıkla saklandığı sığınaklardır.

Son olarak özelde çalışmamızın ikinci bölümünde ‘Metaforik Anlatılar’ başlığı altında incelenmiş romanlarda açıkça görülen, genelde tezin tamamını kapsayan eleştirel yöntem genel anlamda Freud’un dediği gibi ‘dedektif titizliğiyle’ gösteren-gösterilen bağlantısının çözümlenmesine odaklanmış, bu anlamda ele alınan tüm eserler yazarlarının gördükleri ve –okura- gördürdükleri birer rüya olarak algılanıp, metinlerin gizil içeriği ortaya çıkarılarak yorumlanmaya çalışılmıştır. Bu sayede en olağanüstü anlatıya sahip romanların bile alt metninde yazıldığı devre yönelik doğrudan ya da dolaylı göndermeler yaptığı tespit edilebilmiştir.

KAYNAKÇA

1. İncelenen Romanlar

Ağaoğlu, Adalet, *Fikrimin İnce Gülü,* 17. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2016.

Ahmet Mithat Efendi, "Çengi" içinde *Çengi, Kafkas, Süleyman Muslî Bütün Eserleri Romanlar V* (Haz. E. Ülgen ve M. F. Andı), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2000, s. 1-152.

……....,"Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş?"içinde *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş? Felatun Bey ile Rakım Efendi Hüseyin Fellah Bütün Eserleri Romanlar I,* (Haz. Kazım Yetiş, N. Birinci, M. F. Andı), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2000, s. 1-125.

Anar, İhsan Oktay, *Puslu Kıtalar Atlası,* 57. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2016.

Atay, Oğuz, *Tehlikeli Oyunlar,* İletişim Yayınları, İstanbul 2016.

…….., *Tutunamayanlar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2016.

Atılgan, Yusuf, *Anayurt Oteli*, 14. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2009.

……....., *Aylak Adam,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017.

Ayverdi, Samiha, *Aşk Budur,* Marifet Basımevi, İstanbul 1938.

Barbarosoğlu, Fatma, *Hiçbiryer,* 3. Baskı, Profil Yayınları, İstanbul 2016.

Bener, Erhan, *Kedi ve Ölüm,* Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2012.

Canıgüz, Alper, *Tatlı Rüyalar,* 9. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2009.

Celal, Peride, *Üç Yirmi Dört Saat,* 2. Basım, Can Yayınları, İstanbul 1991.

Derviş, Suat, "Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*",* içinde *Kara Kitap* (Haz. Serdar Soydan), İthaki Yayınları, İstanbul 2014, s.15-101.

……, "Kara Kitap" içinde *Kara Kitap* (Haz. Serdar Soydan), İthaki Yayınları, İstanbul 2014, s.101-127.

Eray, Nazlı, *Elyazması Rüyalar,* Everest Yayınları, İstanbul 2015.

Erbil, Leylâ, *Karanlığın Günü,* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2018.

Eroğlu, Mehmet, *Belleğin Kış Uykusu,* İletişim Yayınları, İstanbul 2017.

Erol, Safiye, *Ciğerdelen,* 17. Baskı, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 2019.

Ertem, Sadri Etem, *Çıkrıklar Durunca,* Otopsi Yayınları, İstanbul 2001.

Geçtan, Engin, *Bir Günlük Yerim Kaldı İster misiniz?,* 5. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2018.

Gülsoy, Murat, *Baba Oğul ve Kutsal Roman,* 4. Baskı, Can Yayınları, İstanbul 2018.

Gürpınar, Hüseyin Rahmi, "Muhabbet Tılsımı" içinde *Tesadüf, Muhabbet Tılsımı Bütün Eserleri 17* (Haz. Emre Taylan), Everest Yayınları, İstanbul 2011 s. 271-475.

……....., *Ölüler Yaşıyorlar mı?* (Haz. Mustafa Çevikdoğan), Everest Yay., İstanbul 2012.

Hisar, Abdülhak Şinasi, *Fahim Bey ve Biz,* Bağlam Yayınları, İstanbul 1996.

Karakoyunlu, Yılmaz, *Salkım Hanım'ın Taneleri,* Doğan Kitap, İstanbul 2018.

Karasu, Bilge, *Kılavuz,* 5. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2006.

Meriç, Nezihe, *Korsan Çıkmazı,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2019.

Molla Davutzade Mustafa Nazım Erzurumî, *Rüyada Terakki ve Medeniyet-i İslamiyeyi Rüyet* (Haz. Engin Kılıç), Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2012.

Mungan, Murathan, *Şairin Romanı,* Metis Yayınları, İstanbul 2017.

Nabizade Nazım, *Zehra* (Haz. Necati Tonga), Can Yayınları, İstanbul 2019.

Pamuk, Orhan, *Beyaz Kale,* İletişim Yayınları, İstanbul 2012.

……..., *Kara Kitap,* İletişim Yayınları, İstanbul 2008.

Safa, Peyami, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu,* 34. Basım, Ötüken Yayınları, İstanbul 2017.

……..., *Yalnızız,* Ötüken Yayınları, İstanbul 2000.

Söğüt, Mine, *Beş Sevim Apartmanı Rüya Tabirli Cinperi Yalanları,* 8. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015.

Şehbenderzâde Filibeli Ahmed Hilmi, *A'mâk-ı Hayâl Râcî'nin Hatıraları Karşılaştırmalı Tam Metin* (Haz. N. Ahmet Özalp), Büyüyen Ay Yayınları, İstanbul 2019.

Tanpınar, Ahmet, Hamdi, *Mahur Beste,* 8. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul 2007.

……....., *Saatleri Ayarlama Enstitüsü,* Dergâh Yayınları, İstanbul 2014.

Şafak, Elif, *Pinhan,* Doğan Kitap, İstanbul 2009.

Tekin, Latife, *Sevgili Arsız Ölüm,* İletişim Yayınları, İstanbul 2016.

Uşaklıgil, Halit Ziya, *Aşk-ı Memnu* (Haz. Muharrem Kaya), Özgür Yayınları, İstanbul 2001.

……....., *Ferdi ve Şürekâsı* (Haz. Samet Öz), Özgür Yayınları, İstanbul 2011.

Toptaş, Hasan Ali, *Gölgesizler,* Everest Yayınları, İstanbul 2016.

Tunç, Ayfer, *Dünya Ağrısı,* 4. Basım, Can Yayınları, İstanbul 2018.

Uzuner, Buket, *İki Yeşil Susamuru Anneleri, Babaları, Sevgilileri ve Diğerleri,* 28. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 1998.

Ümit, Ahmet, *Bab-ı Esrar,* Doğan Kitap, İstanbul 2018.

Zorlutuna, Halide Nusret, *Beyaz Selvi,* Timaş Yayınları, İstanbul 2008.

Yalçın, Hüseyin Cahit, *Hayal İçinde* (Haz. Gökhan Tunç), Hitabevi Yayınları, Ankara 2019.

2. Diğer Kaynaklar

Akarsu, Pınar, *Sürrealizm ve Rüya,* (Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2010.

Akkaya, Seher, *Birbirinin Ötekisi: Rüya ve Edebiyat Gerçek Yaşamda ve Edebiyatta Kronotop Olarak Rüya,* (Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2012.

Arıkan, Seda, *Lacancı Psikanalitik Yöntem Işığında Iris Murdoch'un Romanları,* Çizgi Kitabevi, Konya 2014.

Ayar, Pelin Aslan, *Türkçe Edebiyatta Varla Yok Arasu Bir Tür Fantastik Roman (1876-1960),* İletişim Yayınları, İstanbul 2015.

Azari, Ehsan, *Lacan and the Destiny of Literature: Desire, Jouissance and the Synthome in Shakespeare, Donne, Joyce and Ashbery,* Continuum International Publishing Group, New York 2008.

Bachelard, Gaston, *Düşlemenin Poetikası* (Çev. Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul 2012.

Balkaya, Dursun, *Özerk Dil Dizgesinden Lacan'ın Simgesel Düzenine,* Çizgi Kitabevi, Konya 2013.

Başer, Nami, *Lacan,* Say Yayınları, İstanbul 2012.

Baudrillard, Jean, *Tüketim Toplumu* (Çev. H. Deliçaylı-F. Keskin), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2016.

Bloch, Ernst, *Umut İlkesi* (Çev. Tanıl Bora), 3. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2013.

Bollas, Christopher, *Freudyen An*, (Çev. A.A. Köşkdere, Z.Ö.Tuncay, S.Mizrahi, N. Koçal), Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2012.

Botz-Bornstein, Thorsten, *Filmler ve Rüyalar* (Çev. Cem Soydemir), 3. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2017.

Bowie, Malcolm, *Lacan* (Çev. Pekel Şener), 1. Baskı, Dost Yayınları, Ankara 2007.

Brooks, Peter, *Psikanaliz ve Hikâye Anlatıcılığı* (Çev. H. Demir Atay-Hakan Atay), Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul 2016.

……..., *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Harvard University Press, Massachusetts 1992.

Campbell, Joseph, *Doğu Mitolojisi Tanrının Maskeleri II* (Çev. Kudret Emiroğlu), Islık Yayınları, İstanbul 2015.

Cankoçak, Onur, "Masalda Büyüyen Kızlar: Sözlü Gelenek Masalları, Çocukluk ve Düşsellik", *Toplum ve Bilim Dergisi*, S.70, Güz 1996, s.215-231.

Cebeci, Oğuz, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı,* 1. Baskı, İthaki Yayınları, İstanbul 2015.

Cebecioğlu, Ethem, *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü,* Ağaç Kitabevi, İstanbul 2009.

Cléro, Jean-Pierre, *Lacan Sözlüğü* (Çev. Özge Soysal), Say Yayınları, İstanbul 2011.

Cohn, Dorrit, *Şeffaf Zihinler Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu* (Çev. Ferit Burak Aydar), 1. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2008.

Collins, Dan, *Lacanian Readings,* (The State University of New York Philosophy Department of English, Doctoral Thesis), Buffalo 2005.

Coward, R., ve J. Ellis, *Dil ve Maddecilik* (Çev. Esen Tarım), İletişim Yayınları, İstanbul 1985.

Çayır, Kenan, *Türkiye'de İslâmcılık ve İslâmi Edebiyat Toplu Hidayet Söyleminden Yeni Bireysel Müslümanlıklara,* 2. Baskı, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2015.

Çelebi, İlyas, "Rüya", *TDV İslâm Ansiklopedisi (DİA),* Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2008, Cilt:35, s.306-309.

Çelepi, Mehmet Surur, *Türk Halk Kültüründe Rüya*, (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmış Doktora Tezi), Muğla 2012.

Çelik, Sinan Kadir, "Psikanalizin 90'lar Türkiye'sinin 'Edebiyat Alanı'ndaki Serüveni Üzerine Bir Deneme", *Pasaj Edebiyat Eleştirisi Dergisi*, S.4-5, 2006-2007, s.23-36.

Çetişli, İsmail, *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar,* 7. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara 2006.

Demirli, Ekrem, "Hepimiz Rüya Görüyor Olabilir miyiz?", *Lacivert Yaşam Kültürü Dergisi,* S.57, Şubat 2018, s.22-25.

Demirtaş, Mustafa, *Arzu Politikası Deleuze ve Guattari Etkisi,* 1. Basım, Otonom Yayıncılık, İstanbul 2016.

Donovan, Josephine, *Feminist Teori* (Çev. A. Bora, M. Ağduk Gevrek ve F. Sayılan), 10. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2015.

Eagleton, Terry, *Edebiyat Kuramı* (Çev. Tuncay Birkan), 4. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014.

Ecevit, Yıldız, *Oğuz Atay'da Aydın Olgusu,* Ara Yayınları, İstanbul 1999.

……., *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar,* İletişim Yayınları, 7. Baskı, İstanbul 2011.

Eliade, Mircea, *Mitler, Rüyalar ve Gizemler* (Çev. Cem Soydemir), Doğubatı Yayınları, Ankara 2017.

Eliuz, Ülkü, *Oyunda Oyun Postmodern Roman,* Kesit Yayınları, İstanbul 2016.

Emre, İsmet, *Edebiyat ve Psikoloji,* 2. Basım, Anı Yayıncılık, Ankara 2006.

Enginün, İnci, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*, 1. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul 2006.

Esed, Muhammed, *Kur'an Mesajı: Meal-Tefsir* (Çev. C. Koytak ve A. Ertürk), 5. Basım, İşaret Yayınları, İstanbul 2002.

Evans, Dylan, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis,* Routledge, New York 2006.

Fear, Rhona, *The Oedipus Complex,* Karnac Books, London 2016.

Fığlalı, Ethem Ruhi, "Ali", *TDV İslâm Ansiklopedisi (DİA)*, Türkiye Diyanet Vakfı Yay., İstanbul 1989, C II, s.371-374.

Fink, Bruce, *Lacancı Psikanalize Bir Giriş* (Çev. Özgür Öğütcen), Encore Yayınları, İstanbul 2016.

……..., *The Lacanian Subject Between Language and Jouissance,* Princeton University Press, New Jersey 1995.

Frakland, Graham, *Freud's Literary Culture*, Cambridge University Press, Cambridge 2000.

Freud, Anna, *Ben ve Savunma Mekanizmaları* (Çev. Yeşim Erim), Metis Yayınları, İstanbul 2015.

Freud, Sigmund, *Cinsellik Üzerine* (Çev. Emre Kapkın), 3. Basım, Payel Yayınları, İstanbul 2006.

……....., *Dinin Kökenleri* (Çev. Ayşen Tekşen), 2. Basım, Payel Yayınları, İstanbul 2012.

……....., *Düşlerin Yorumu I* (Çev. Emre Kapkın), 6. Basım, Payel Yayınları, İstanbul 2015.

……....., *Düşlerin Yorumu II* (Çev. Emre Kapkın), 5. Basım, Payel Yayınları, İstanbul 2014.

……....., *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri* (Çev. Emre Kapkın), 5. Basım, Payel Yayınları, İstanbul 2012.

……....., *Metapsikoloji* (Çev. E. Kapkın-A. Tekşen Kapkın), 2. Basım, Payel Yayınları, İstanbul 2013.

……....., *Olgu Öyküleri II* (Çev. Ayhan Eğrilmez), 1. Basım, Payel Yayınları, İstanbul 1996.

……....., *Ruh Çözümlemesinin Tarihi* (Çev. E. Kapkın-A.Tekşen Kapkın), 1. Basım, Payel Yayınları, İstanbul 2000.

……....., "Psikanaliz" (Çev. Begüm Kovulmaz), *Cogito Dergisi Freud ve Kültür Sayısı*, Kış 2006, s. 59-65.

……....., *Ruhçözümlemesine Giriş Konferansları* (Çev. E. Kapkın-A. Tekşen Kapkın), 1. Basım, Payel Yayınları, İstanbul 1998.

……....., *Sanat ve Edebiyat* (Çev. E.Kapkın –A. Tekşen Kapkın), 1. Basım, Payel Yayınları, İstanbul 1999.

……....., *Uygarlık Toplum ve Din* (Çev. Emre Kapkın), 2. Basım, Payel Yayınları, İstanbul 2015.

……..... ve Josef Breuer, *Histeri Üzerine Çalışmalar* (Çev. Emre Kapkın), Payel Yayınları, İstanbul 2013.

Fromm, Erich, *Rüyalar Masallar Mitler Sembol Dilinin Çözümlenmesi* (Çev. A.Arıtan-K. H. Ökten), 1. Baskı, Say Yayınları, İstanbul 2014.

Geçtan, Engin, *Psikanaliz ve Sonrası,* Remzi Kitabevi, İstanbul 1998.

……..., *Zamane,* 6. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2018.

Girard, René, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat Edebi Yapıda Ben ve Öteki* (Çev.Arzu Etensel İldem), 3. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2017.

Goethe, Johann Wolfgang Von, *Seçme Şiirler* (Çev. Selahattin Batu), İkinci Basılış, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1963.

Gülerler, Ecem, "Walter Mitty'nin Gizli Yaşamı: Gündüz Düşleri ve Bilinçdışı Üzerine", *Libido İki ylık Psikanaliz Dergisi*, S.28, Ekim-Kasım 2017, s.21-23.

Gürbilek, Nurdan, *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe,* 3. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2010.

……....., *Kötü Çocuk Türk*, 5. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2016.

……....., *Sessizin Payı*, 3. Basım, Metis Yayınları, İstnbul 2015.

……....., *Vitrinde Yaşamak 1980'lerin Kültürel İklimi,* 8. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2016.

……....., *Yer Değiştiren Gölge,* 5. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2016.

Hayes, Helen, "Melanie Klein ve Nesne İlişkileri Teorisine Giriş", (Çev. S. B. Ünal ve H. Murat), *Libido İki Aylık Psikanaliz Dergisi*, S.20, Nisan-Mayıs 2016, s.6-10.

Holland, Norman N, *The Dynamics of Literary Response,* W.W. Norton&Company Inc., New York 1968.

"İncil-Tevrat-Zebur Kutsal Kitap", Erişim Adresi: *https://incil.info/arama/seherin+o%C4%9Flu* (7.12.2019), Yeşaya 14/12.

İzmir, Mutluhan, *Lacancı Psikanaliz ve Karakter Çözümleme,* 1. Baskı, İmge Kitabevi, Ankara 2015.

……....., *Öznenin Diyalektiği Hegel Sartre ve Lacan,* 1. Baskı, İmge Kitabevi, Ankara 2013.

Jahn, Manfred, *Anlatıbilim* (Çev. Bahar Dervişcemaloğlu), 1. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul 2012.

Jameson, Frederic, *Siyasal Bilinçdışı* (Çev. Y. Alogan ve M. Varlık), 1. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2011.

Jung, Carl Gustav, *4 Arketip* (Çev. Zehra Aksu Yılmazer), Metis Yayınları, İstanbul 2015.

……....., *Analitik Psikoloji* (Çev. Ender Gürol), 2. Basım, Payel Yayınları, İstanbul 2006.

……....., *Analitik Psikoloji Sözlüğü* (Çev. Nur Nirven), 1. Basım, Pinhan Yayınları, İstanbul 2016.

……....., *Analitik Psikoloji Üzerine İki Deneme* (Çev. İsmail Hakkı Yılmaz), 1. Basım, Pinhan Yayınları, İstanbul 2016.

……....., *Bilinç ve Bilinçaltının İşlevi* (Çev. Engin Büyükinal), 5. Basım, Say Yayınları, İstanbul 1997.

……....., *Rüyalar* (Çev. Aylin Kayapalı), 2. Basım, Pinhan Yayınları, İstanbul 2016.

Karakaş, Elmas, "Modern Türk Romanında Ashâb-ı Kehf", *International Journal of Languages' Education and Teaching,* C:6, S:4, Aralık 2018, s.101-112.

Karaman, Hayreddin vd., *Kur'an Yolu Türkçe Meâl ve Tefsir,* Cilt 3, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2017.

Kaya, Nihan, *Fildişi Kuyu Psikanalitik Edebiyat Eleştirisi ve Kadın,* 1. Baskı, İthaki Yayınları, İstanbul 2018.

Kazancı, Ahmet Lütfi, "Ebrehe", *TDV İslâm Ansiklopedisi (DİA),* Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1994, C.10, s.79-80.

Kernberg, Otto, *Sınır Durumlar ve Patolojik Narsisizm* (Çev.Mustafa Atakay), 3. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2012.

……, *Aşk İlişkileri Normallik ve Patoloji* (Çev. Abdullah Yılmaz), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2017.

Kiel, Machiel, "Sarı Saltuk", *TDV İslâm Ansiklopedisi (DİA)*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2009, C.36, s.147-150.

Kılıç, Çiğdem, "Antonin Artaud ve Şiddet", *Journal of Yasar University,* 3 (10), 2008, s.1253-1270.

Klein, Melanie, *Haset ve Şükran* (Çev. Or.Koçak ve Y. Erten), Metis Yayınları, İstanbul 2014.

Koçak, Orhan, *Tehlikeli Dönüşler,* 1. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2017.

……..., "Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme", *Toplum ve Bilim Dergisi,* S.70, Güz 1996. s.94-150.

Kohut, Heinz, *Kendiliğin Çözümlenmesi* (Çev. C. Atbaşoğlu, B. Büyükkal ve C. İşcan), Metis Yayınları, İstanbul 2015.

……..., *Kendiliğin Yeniden Yapılanması* (Çev. Oğuz Cebeci), 3. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2013.

Kramer, Milton, *The Dream Experience A Systematic Exploration,* Routledge, New York 2007.

Kristeva, Julia, *Korkunun Güçleri İğrençlik Üzerine Deneme* (Çev. Nilgün Tutal), 2. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014.

……..., *Aşk Hikayeleri* (Çev. İsmail Yerguz), 1. Basım, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2016.

Lacan, Jacques, *Baba-nın Adları* (Çev. Murat Erşen), Monokl Yayınları, İstanbul 2014.

……..., "Çalınan Mektup Üzerine Seminer" içinde *Çalınan Poe Lacan ve Derrida-Psikanalitik Devekuşu Diyalektiği-* (Çev. Mukadder Erkan-Ali Utku), Birey Yay., İstanbul 2005, s.33-71.

……..., *Fallus'un Anlamı* (Çev. Saffet Murat Tura), Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul 2013.

……..., *Psikanalizin Dört Temel Kavramı Seminer 11. Kitap* (Çev. Nilüfer Erdem), Metis Yayınları, İstanbul 2014.

……..., *Televizyon* (Çev. Ahmet Soysal), MonoKL Yayınları, İstanbul 2013.

Laplanche, J., ve J. B. Pontalis, *The Language of Psychoanalysis* (Translated by Donald Nicholson-Smith), The Hogarth Press and Institute of Pscho-Analysis, London 1973.

Lesser, Simon O., *Fiction and the Unconscious,* Vintage Books Press, New York 1962.

Lucy, Niall, *Postmodern Edebiyat Kuramı Giriş,* (Çev. Aslıhan Aksoy), 2. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2018.

Man de Paul, *Körlük ve İçgörü Çağdaş Eleştirinin Retoriği Üzerine Denemeler* (Çev. F.B. Aydar- C. Soydemir), İlk Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2008.

Mambrol, Nasrullah, “Lacanyen Psikanaliz” (Çev. İsmail Ege Yaylım), *Libido İki Aylık Psikanaliz Dergisi*, Şubat-Mart 2018, S.30, s.21-24.

Merter, Mustafa, *Psikolojinin Üçüncü Boyutu Nefs Psikolojisi ve Rüyaların Dili,* 1. Basım, Kaknüs Yayınları, İstanbul 2014.

……....., (röportaj: H. Sena Kartal), “Rüyalar Bize Hayatımızı Balkondan Gösterir”, *Lacivert Yaşam Kültürü Dergisi*, S. 57, Şubat 2018, s.12-16.

Miller, Patricia H., *Gelişim Psikolojisi Kuramları* (Çev. Zeynep Gültekin), İmge Kitabevi, Ankara 2008.

Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri,* 20. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2010.

……..., *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1 Ahmet Mithat’tan A. H. Tanpınar’a*, İletişim Yayımları, İstanbul 2011.

……..., *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2 Sabahattin Ali'den Yusuf Atılgan'a,* İletişim Yayınları, İstanbul 2012.

……....., *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3 Sevgi Soysal'dan Bilge Karasu'ya,* İletişim Yayınları, İstanbul 2012.

Muhyiddin İbnü'l-Arabî, *Fusûsu'l-Hikem* (Çev. Ekrem Demirli), Kabalcı Yayınları, İstanbul 2008.

Nasio, J.-D., *Jacques Lacan’ın Kuramı Üzerine Beş Ders* (Çev. Ö. Erşen ve M. Erşen), İmge Kitabevi, Ankara 2007.

Oğuzertem, Süha, *Eleştirirken Modern Türkçe Edebiyat Üzerine Yazılar*, 1. Baskı, İstanbul 2018.

Okay, Orhan, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı,* 6. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul 2016.

Okçu, Naci, "Hüsn ü Aşk", *TDV İslâm Ansiklopedisi (DİA)* , Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1999, Cilt:19, s. 29-31.

Özalp, N. Ahmet, *Asiye Hatun Rüya Mektupları* Büyüyen Ay Yayınları, İstanbul 2018.

Özdemir, Hikmet, "Haziran 1977 Seçimleri ve İktidar Boşluğu", içinde (Haz. Sina Akşin) *Türkiye Tarihi 4 Çağdaş Türkiye 1908-1980,* Cem Yayınevi, İstanbul 1997 s.243-246.

Özelsel, Michaela Mihriban, *Halvette Kırk Gün Psikolog Bir Dervişenin Halvet Günlüğü ve Bilimsel Çözümlemesi* (Çev. Petek Budanur Ateş), Kaknüs Yayınları, İstanbul 2013.

Özgül, M. Kayahan, *Türk Edebiyatında Siyasi Rüyalar,* Hece Yayınları, Ankara 2004.

Özgürel, Emine Gözde, *Samiha Ayverdi'nin Romancılığı*, (Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara 2011.

Pala, İskender, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü,* L&M Yayıncılık, 8. Baskı, İstanbul 2002.

Parman, Talat, "Utanma ve Narsisizm", *Psikanaliz Buluşmaları 7: Narsisizm*, 1. Basım, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2013, s.47-55.

"Peritonit", Erişim Adresi: http://www.webrehberi.net/saglik/peritonit.html 21/08/2019).

Philips, Adam, *Hep Vaat Hep Vaat Edebiyat ve Psikanaliz Üzerine Denemeler* (Çev. Ferit Burak Aydar), 2. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2017.

Rank, Otto, *Doğum Travması,* (Çev. Sabir Yücesoy), 2. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2014.

……..., *Eş Benlik Bir Psikanaliz Çalışması* (Çev. Gökçe Metin), 1. Basım, Pinhan Yayınları, İstanbul 2016.

……, *Kahramanın Doğuş Miti-Mitolojinin Psikolojik Yorumu* (Çev. Gökçe Yavaş), 1. Basım, Pinhan Yayınları, İstanbul 2016.

Rheinschmiedt, Otto M., *The Fictions of Dreams: Dreams, Literature and Writing,* Karnac Books, Great Britain 2017.

Rose, Jacqueline, *Görme ve Cinsellik* (Çev. Ayşe Deniz Temiz), Metis Yayınları, İstanbul 2010.

Roudinesco, Elisabeth, *Her şeye ve Herkese Karşı Lacan* (Çev. Nami Başer), Metis Yayınları, İstanbul 2012.

Mevlâna Celaleddin Rûmî, *Konularına Göre Açıklamalı Mesnevî Tercümesi* (Çev. Şefik Can), Ötüken Yayınları, Ankara 2014.

Sarıkaya, Erdem, *Eski Türk Edebiyatında Rüya: Başlangıçtan XV. Asra Kadar,* 1. Basım, Gece Kitaplığı, Ankara 2017.

Salecl, Renata, *Kaygı Üzerine* (Çev. Barış Engin Aksoy), 2. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2014.

Saydam, M. Bilgin, *Deli Dumrul'un Bilinci: Türk-İslam Ruhu Üzerine Bir Kültür Psikolojisi Denemesi,* 3. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2013.

Schimmel, Annemarie, *Halifenin Rüyaları İslamda Rüya ve Rüya Tabiri* (Çev. Tuba Erkem), Kabalcı Yayınları, İstanbul 2005.

……....., *Sayıların Gizemi* (Çev. Mustafa Küpüşoğlu), Kabalcı Yayınları, İstanbul 1998.

Schultz, Duane P., ve Schultz Sydney Ellen, *Modern Psikoloji Tarihi* (Çev. Yasemin Aslay) Kaknüs Yayınları, İstanbul 2007.

Shakespeare, William, *Macbeth* (Çev. Sabahattin Eyüboğlu), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2008.

Senemoğlu, Nuray, *Gelişim Öğrenme ve Öğretim Kuramdan Uygulamaya*, Gönül Yayıncılık, Ankara 2007.

Shneider, Michel, *Okumak ve Anlamak Edebiyatta Psikanaliz: Freud, James, Nabokov, Proust, Rancé, Shnitzler* (Çev. Nazlı Ceyhan Sümter), Kolektif Kitap Yayınları, İstanbul 2016.

Somay, Bülent, "Psikanalizi Edebiyatla Anlamak", *Pasaj Edebiyat Eleştirisi Dergisi Psikanaliz ve Edebiyat Özel Sayısı,* S:4-5, 2006-2007, s.14-21.

Sunat, Haluk, *Boşluğa Açılan Kapı: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Yapıtlarına Psikanalitik Duyarlıklı Bir Bakış,* Bağlam Yayıncılık, 1. Basım, İstanbul 2004.

Şahin Dündar, Hülya, *Narsisist Entrikalar Nahit Sırrı Örik'in Yapıtlarına Psikanalitik Bir Bakış,* İstanbul 2017.

Şeyh Galip, *Hüsn ü Aşk* (Haz. O. Okay-H. Ayan), 6. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul 2010.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, "Aziz Efendi", *Edebiyat Üzerine Makaleler,* 9. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul 2011, s.181-182.

Tatcı, Mustafa, ve Çeltik, Halil, *Türk Edebiyatında Tasavvufi Rüyâ Tâbirnâmeleri,* Akçağ Yayınları, Ankara 1995.

Terbaş, Özden *Rüyalardan Gerçekliğe Psikanaliz ve Sanat*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 1. Baskı, İstanbul 2016.

Thomas, Beth Anne, *Complicating Metaphor: Exploring Writing About Artistic Through Lacanian Psychoanalytic Theory and Conceptual Metaphor Theory*, (The Ohio State University The Department of Philosophy, Doctoral Dissertation), Ohio 2010.

Tırlı, Neslihan. *Safiye Erol'un Kurmaca Metinleri Üzerine Tematik Bir İnceleme*, (İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türkiyat Araştırmaları Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 2018.

Todorov, Tzvetan, *Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım* (Çev. Nedret Öztokat), 2. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2012.

Tomšič, Samo, *Kapitalist Bilinçdışı* (Çev. Barış Engin Aksoy), 1. Basım,Metis Yayınları, İstanbul 2017.

Tosun, Necip. "Öyküde Bilinçdışı: Rüyaların Dili" *Hece Öykü İki Aylık Öykü Dergisi* S.36, Aralık-Ocak 2009-2010, s.68-82.

Tura, Saffet Murat, *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, 6. Baskı, Kanat Kitap, İstanbul 2016.

……....., *Histerik Bilinç*, 2. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2011.

……....., *Şeyh ve Arzu,* 2. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2008.

Tümer, Günay, "Brahmanizm", *TDV İslâm Ansiklopedisi (DİA),* Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1992, C.6, s.329-333.

Türkmenoğlu, Sevgül, "Latife Tekin'in Sevgili Arsız Ölüm Romanında Büyülü Gerçekçilik", *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Dergisi (TAED),* S.54, 2015 Erzurum, s.417-426.

Winnicott, D.W., *Oyun ve Gerçeklik* (Çev.Tuncay Birkan), Metis Yayınları, İstanbul 2017.

Wright, Elisabeth, *Lacan ve Postfeminizm* (Çev. Ebru Kılıç), Everest Yayınları, İstanbul 2002.

Yeniay, Müesser, *Öteki Bilinç: Gerçeküstücülük ve İkinci Yeni*, (İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara 2013.

Yazıcı Sönmez, Özlem, *Rüyanın Aynasında Roman: Şairin Romanı ve Rüya Yapısalcı Bir Yaklaşım*, (Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2013.

Yenisan, Serhat, "Türk Sinemasında 'İyi' Aile Semptomu", *Libido İki Aylık Psikanaliz Dergisi*, S.29, Aralık 2017-Ocak 2018, s.37-40.

Yılmaz, Sıdıka, "Rüya, Gündelik Hayat ve İletişim", *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, Kış-2012 C:11, S:39, s.271-291.

Yılmazer, Mustafa, "'Topoğrafik Okyanuslardan Masallar' Freud, Jung, Psikanaliz ve Edebiyat", *Toplum ve Bilim Dergisi*, S.70, Güz 1996, s.231-240.

Yunus Emre, *Divân-ı İlahiyat* (Haz. Mustafa Tatcı), Kapı Yayınları, İstanbul 2012.

Zizek, Slavoj, *Hiçten Az Hegel ve Diyalektik Materyalizmin Gölgesi* (Çev. Erkal Ünal), 3. Basım, Encore Yayınları, İstanbul 2016.

……..., *How to Read Lacan*, W.W. Norton&Company, New York 2007.

……, *İdeolojinin Yüce Nesnesi* (Çev. Tuncay Birkan), 5. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2015.

……..., *Lacan Hakkında Bilmeyi Hep İstediğiniz Ama Hitchcock'a Sormaya Korktuğunuz Her şey* (Çev. Burcu Erdoğan), 1. Basım, Agora Kitaplığı, İstanbul 2012.

……..., *Yamuk Bakmak Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş* (Çev. Tuncay Birkan), 7. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2016.

EK

İNCELENEN ROMANLARIN KRONOLOJİK LİSTESİ

1- Ahmet Mithat Efendi, *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş?,* 13 Numaralı Şark Matbaası, İstanbul 1291/1874, 101 s.

2- Ahmet Mithat Efendi, *Çengi,* Kırkanbar Matbaası, İstanbul 1294/1877, 160 s.

3- Halit Ziya Uşaklıgil, *Ferdi ve Şürekâsı,* öncelikle İzmir'de yayımlanan *Hizmet Dergisi*'nde (nr. 524-578) 3 Şubat-24 Ağustos 1892 tarihleri arasında tefrika edilmiştir. Eserin kitap olarak ilk basımı; *Ferdi ve Şürekâsı*, Hilal Matbaası, İstanbul 1909.

4- Nabızade Nazım, *Zehra,* öncelikle *Servet-i Fünun Dergisi*'nde (nr.254), 11 Kânun-ı sani 1311/23 Ocak 1896 vd.'de tefrika edilmiştir. Eserin kitap olarak ilk basımı; *Zehra,* Âlem Matbaası, Konstantiniyye 1312/1896 352 s.

5- Hüseyin Cahit Yalçın, *Hayâl İçinde,* Âlem Matbaası, İstanbul 1901, 256 s.

6- Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu,* öncelikle *Servet-i Fünun Dergisi*'nde (nr. 413-476) 28 Kânun-ı sani 1314/9 Şubat 1899-4 Mayıs 1316/17 Mayıs 1900 tarihleri arasında tefrika edilmiştir. Eserin kitap olarak ilk basımı; *Aşk-ı Memnu,* Âlem Matbaası, İstanbul 1901.

7- Şehbenderzâde Filibeli Ahmet Hilmi *A'mâk-ı Hayâl,* Giridî Ahmed Saki Matbaası, İstanbul 1326/1910.

8- Molla Davutzade Mustafa Nazım Erzurumî, *Rüyada Terakki ve Medeniyet-i İslamiyeyi Rüyet,* Dersaadet: Kader Matbaası, 1331/1913.

9- Suat Derviş, *Kara Kitap,* Karabet Matbaası, İstanbul 1920.

10- Suat Derviş, *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes,* Orhaniye Matbaası, İstanbul 1923.

11- Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Muhabbet Tılsımı,* Marifet Matbaası, İstanbul 1928.

12- Sadri Etem Ertem, *Çıkrıklar Durunca,* Resimli Ay Matbaası, İstanbul 1930.

13- Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Ölüler Yaşıyor mu?,* öncelikle *Milliyet Gazetesi*'nde 1932'de tefrika edilmiştir. Eserin kitap olarak ilk basımı; *Ölüler Yaşıyor mu?,* Atlas Kitabevi, İstanbul 1973.

14- Samiha Ayverdi, *Aşk Budur,* Marifet Basımevi, İstanbul 1938.

15- Abdülhak Şinasi Hisar, *Fahim Bey ve Biz,* İstanbul 1941.

16- Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mahur Beste,* öncelikle 1944'de *Ülkü Dergisi*'nde tefrika edilmiş ancak yarım kalmıştır. Eserin kitap olarak ilk basımı; *Mahur Beste*, Yol Yayınları, İstanbul 1975.

17- Halide Nusret Zorlutuna, *Beyaz Selvi,* Uğur Kitabevi, İstanbul 1945.

18- Safiye Erol, *Ciğerdelen,* Becid Basımevi, İstanbul 1946.

19- Peyami Safa, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu,* Nebioğlu Yayınları, İstanbul 1949.

20- Peyami Safa, *Yalnızız,* Nebioğlu Yayınları, İstanbul 1951.

21- Yusuf Atılgan, *Aylak Adam,* Varlık Yayınları, İstanbul 1959.

22- Nezihe Meriç, *Korsan Çıkmazı,* Dost Yayınları, Ankara 1961.

23- Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü,* Remzi Kitabevi, İstanbul 1961.

24- Erhan Bener, *Kedi ve Ölüm,* ilk baskı *Ara Kapı* adıyla, Dün-Bugün Yayınevi, Ankara 1961; ikinci baskı *Kedi ve Ölüm,* Varlık Yayınları, İstanbul 1965.

25- Oğuz Atay, *Tutunamayanlar,* Sinan Yayınları, İstanbul 1971.

26- Oğuz Atay, *Tehlikeli Oyunlar,* Sinan Yayınları, İstanbul 1973.

27- Yusuf Atılgan, *Anayurt Oteli,* Bilgi Yayınevi, Ankara 1973.

28- Adalet Ağaoğlu, *Fikrimin İnce Gülü,* Remzi Kitabevi, İstanbul 1976.

29- Peride Celal, *Üç Yirmi Dört Saat,* Milliyet Yayınları, İstanbul 1977.

30- Latife Tekin, *Sevgili Arsız Ölüm,* Adam Yayınları, İstanbul 1983.

31- Orhan Pamuk, *Beyaz Kale,* Can Yayınları, İstanbul 1985.

32- Leyla Erbil, *Karanlığın Günü,* Adam Yayınları, İstanbul 1985.

33- Bilge Karasu, *Kılavuz,* Remzi Kitabevi, İstanbul 1990.

34- Orhan Pamuk, *Kara Kitap,* Can Yayınları, İstanbul 1990.

35- Yılmaz Karakoyunlu, *Salkım Hanımın Taneleri,* Simavi Yayınları, İstanbul 1990.

36- Buket Uzuner, *İki Yeşil Susamuru Anneleri, Babaları, Sevgilileri ve Diğerleri,* Gür Yayınları, Ankara 1991.

37- Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler,* Can Sanat Yayınları, İstanbul 1995.

38- İhsan Oktay Anar, *Puslu Kıtalar Atlası*, İletişim Yayınları, İstanbul 1995.

39- Elif Şafak, *Pinhan*, İletişim Yayınları, İstanbul 1997.

40- Engin Geçtan, *Bir Günlük Yerim Kaldı İster misiniz?,* Metis Yayınları, İstanbul 1997.

41- Nazlı Eray, *Elyazması Rüyalar,* Can Yayınları, İstanbul 1999.

42- Alper Canıgüz, *Tatlı Rüyalar,* İletişim Yayınları, İstanbul 2000.

43- Mine Söğüt, *Beş Sevim Apartmanı,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2003.

44- Fatma Karabıyık Barbarosoğlu, *Hiçbiryer,* Timaş Yayınları, İstanbul 2004.

45- Mehmet Eroğlu, *Belleğin Kış Uykusu,* Agora Kitaplığı, İstanbul 2006.

46- Ahmet Ümit, *Bab-ı Esrar,* Doğan Kitap, İstanbul 2008.

47- Murathan Mungan, *Şairin Romanı,* Metis Yayınları, İstanbul 2011.

48- Murat Gülsoy, *Baba Oğul ve Kutsal Roman,* Can Yayınları, İstanbul 2012.

49- Ayfer Tunç, *Dünya Ağrısı,* Can Yayınları, İstanbul 2014.