

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI ANABİLİM DALI
İSPANYOL DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI

PSİKANALİTİK EDEBİYAT KURAMI BAĞLAMINDA
JULIO CORTÁZAR, CRISTINA FERNÁNDEZ CUBAS VE İNCİ ARAL
ÖYKÜLERİNDE TEKİNSİZLİK

Doktora Tezi

Nihal KALKAN YAĞCI

Ankara, 2021

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI ANABİLİM DALI
İSPANYOL DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI

PSİKANALİTİK EDEBİYAT KURAMI BAĞLAMINDA
JULIO CORTÁZAR, CRISTINA FERNÁNDEZ CUBAS VE İNCİ ARAL
ÖYKÜLERİNDE TEKİNSİZLİK

Doktora Tezi

Nihal KALKAN YAĞCI

Tez Danışmanı

Prof. Dr. H. Şebnem ATAKAN

Ankara, 2021

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI ANABİLİM DALI
İSPANYOL DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI

PSİKANALİTİK EDEBİYAT KURAMI BAĞLAMINDA
JULIO CORTÁZAR, CRISTINA FERNÁNDEZ CUBAS VE İNCİ ARAL
ÖYKÜLERİNDE TEKİNSİZLİK

DOKTORA TEZİ

Tez Danışmanı: Prof. Dr. H. Şebnem ATAKAN

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ

Adı ve Soyadı

İmzası

- 1. Prof. Dr. H. Şebnem ATAKAN**
- 2. Prof. Dr. Serpil AYGÜN CENGİZ**
- 3. Prof. Dr. Gamze ÖZÇÜRÜMEZ BİLGİLİ**
- 4. Doç. Dr. Zerrin YANIKKAYA**
- 5. Doç. Dr. Erkan YURTAYDIN**

Tez Savunması Tarihi: 31.03.2021

TÜRKİYE CUMHURİYETİ

ANKARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Prof. Dr. H. Şebnem ATAKAN danışmanlığında hazırladığım “Psikanalitik Edebiyat Kuramı Bağlamında Julio Cortázar, Cristina Fernández Cubas ve İnci Aral Öykülerinde Tekinsizlik” (Ankara, 2021) adlı doktora tezimdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallarına uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul edeceğimi beyan ederim.

Nihal KALKAN YAĞCI

31/03/2021

ÖNSÖZ

Psikanaliz yöntemlerinin edebiyat eleştirisinde uygulanıldığı psikanalitik edebiyat kuramının, çok yönlü araştırmaya elverişli bir disiplin olmasının yanı sıra özellikle karşılaştırmalı edebiyat incelemelerinde eleştirel ve disiplinlerarası bir bakış açısı geliştirmesi bilinen bir gerçektir. Psikanalize olan merakım, doktora derslerim sırasında Sayın Prof. Dr. Cengiz Ertem'in "Yazınsal Yöntemler" adlı dersini almakla başladı. Bu derste, edebi inceleme yöntemi olarak psikanalitik edebiyat kuramı çerçevesinde yapılan araştırma ve uygulamalar, bu tez çalışmasının ilk adımlarını oluşturdu. Diğer yandan eğitim hayatım boyunca sıradışılık ve gizem barındıran edebî anlatılarıyla ilgimi çeken Latin Amerika Edebiyatı, bu alanda çalışmaya başlamamda da itici bir güç oldu.

"Psikanalitik Edebiyat Kuramı Bağlamında Julio Cortázar, Cristina Fernández Cubas ve İnci Aral Öykülerinde Tekinsizlik" başlığını taşıyan bu tezde, Arjantin, İspanyol ve Türk edebiyatlarının önde gelen yazarlarından seçilen öykülerin, Sigmund Freud'un psikanalitik edebiyat kuramı çerçevesinde ele aldığı *tekinsizlik* kavramı bağlamında incelenmesi hedeflenmiştir. Latin Amerika öykücülüğünün önemli temsilcilerinden Julio Cortázar'ın, olağanüstü durumları ve ruhsal sorunları olan karakterleri ele aldığı fantastik öykülerinin yanı sıra bu çalışmaya geniş bir bakış açısı kazandırmak için ülkelerinde aynı alanda kendilerine önemli yer edinmiş olan İspanyol yazar Cristina Fernández Cubas ve ülkemizden İnci Aral'ın fantastik öyküleri de dâhil edilmiştir. Böylece çalışmanın hem kültürlerarası bir alana taşınması, hem de içeriği zenginleştirilerek çok boyutluluk kazanması amaçlanmıştır. Psikanalitik edebiyat kuramına dair yapılan ayrıntılı araştırmalar ve okumalar çalışmanın seyrini belirlerken adı geçen yazarların öykülerindeki temel izlekler, bizi Freud'un *Das Unheimliche*

(Tekinsizlik) adlı makalesine yönlendirmiştir. Ele alınan öyküler, *tekinsizlik* kavramı bağlamında incelenerek ortak bir çıkarıma varılması hedeflenmiştir.

Bu tez çalışmasının oluşumunda ve nihayete ermesinde en büyük minnettarlığım, lisans, yüksek lisans ve doktora öğrenimim boyunca öğrencisi olduğum Sayın Hocam Prof. Dr. Şebnem Atakan'adır. Kendisine bütün bu zorlu süreçte bilimsel desteği, sabrı, yol göstericiliği, özverisi ve samimiyeti için sonsuz teşekkür ederim.

Ayrıca değerli jüri üyeleri Sayın Prof. Dr. Serpil Aygün Cengiz'e, Sayın Prof. Dr. Gamze Özçürümez Bilgili'ye, Sayın Doç. Dr. Zerrin Yanıkkaya'ya ve Sayın Doç. Dr. Erkan Yurtaydın'a bilimsel yönlendirmeleri ve değerlendirmeleri için teşekkür ederim.

Son olarak, doktora sürecinde hayatıma katılan canım çocuklarım Beyza ve Metehan başta olmak üzere çalışmam boyunca beni motive eden, desteğini her daim hissettiğim sevgili eşim Süleyman Yağcı'ya, ayrıca dostlarıma ve aileme enerjileri, yardımları ve sevgileri için minnettarım.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....i

GİRİŞ.....1

1. KURAMSAL ÇERÇEVE

1.1. Psikanalizin Tanımı ve Uygulama Alanları.....9

1.2. Psikanalitik Edebiyat Kuramı ve Sigmund Freud.....18

1.3. Fantastik Edebiyatın Psikanalitik Ögesi: *Tekinsizlik*.....26

1.3.1. Sigmund Freud'da *Tekinsizlik* Kavramı.....32

1.3.2. Sigmund Freud'da Yaratıcı Yazarlık ve Bilinçdışı 43

2. ARJANTİN, İSPANYA VE TÜRKİYE'DEN FANTASTİK EDEBİYATIN ÜÇ YAZARI: JULIO CORTÁZAR, CRISTINA FERNÁNDEZ CUBAS, İNCİ ARAL

2.1. Perón Dönemi Fantastik Arjantin Edebiyatına Genel Bir Bakış.....51

2.1.1. Julio Cortázar'ın Yaşamı ve Yazarlığı Üzerine.....67

2.1.2. Julio Cortázar'ın *Bestiario* (Hayvan Hikâyeleri) Adlı Öykü Kitabı.....80

2.2. Franco Sonrası Fantastik İspanyol Edebiyatına Genel Bir Bakış.....81

2.2.1. Cristina Fernández Cubas'ın Yaşamı ve Yazarlığı Üzerine.....94

2.2.2. Cristina Fernández Cubas'ın *Con Agatha En Estambul* (Agatha ile İstanbul'da) Adlı Öykü Kitabı.....100

2.3. 1980 Sonrası Fantastik Türk Edebiyatına Genel Bir Bakış.....102

2.3.1. İnci Aral'ın Yaşamı ve Yazarlığı Üzerine.....112

2.3.2. İnci Aral'ın *Ruhumu Öpmeyi Unuttun* Adlı Öykü Kitabı.....120

3. CORTÁZAR, CUBAS VE ARAL'DAN SEÇİLEN ÖYKÜLERİN *TEKİNSİZLİĞİN* BAŞLICA İZLEKLERİ ÇERÇEVESİNDE İNCELENMESİ

3.1. Bastırılanın Geri Dönüşünün *Tekinsizliği*.....124

3.1.1. *Casa Tomada* (Ele Geçirilmiş Ev).....126

3.1.2. <i>Carta a una se�orita en Par�s</i> (Paris'teki Genç Bir Hanımefendiye Mektup).....	137
3.1.3. <i>Con Agatha en Estambul</i> (Agatha ile İstanbul'da)	149
3.1.4. <i>Anatomi Dersi</i>	157
3.2. Ölümden Sonra Geri Dönenlerin <i>Tekinsizliği</i>	166
3.2.1. <i>Las Puertas del Cielo</i> (Cennetin Kapıları).....	171
3.2.2. <i>El Lugar</i> (Yer).....	178
3.2.3. <i>Siyah Lale</i>	186
3.2.4. <i>Pembe Kayı�lı Saat</i>	193
3.3. �teki Ben'in <i>Tekinsizliği</i>	199
3.3.1. <i>Lejana</i> (Uzaktaki).....	206
3.3.2. <i>La Mujer de Verde</i> (Ye�illi Kadın).....	216
3.3.3. <i>Baba</i>	224
3.4. D��- Gerçek �kileminin <i>Tekinsizliği</i>	230
3.4.1. <i>Bestiario</i> (Hayvan Hikâyeleri).....	232
3.4.2. <i>Ausencia</i> (Yokolu�).....	240
3.4.3. <i>Ruhumu �pmeyi Unuttun</i>	249
SONUÇ	260
KAYNAKÇA	268
ÖZET	292
ABSTRACT	293

GİRİŞ

Yüzyıllardır edebî alanda yaratılan eserler gerek konuları, içerikleri ve türleri, gerekse topluma sağladıkları değerler açısından inceleme konusu olmuştur. Sosyal bilimlerin birçok alanında olduğu gibi, insanı ve insanla ilgili olguları inceleme alanı olarak kabul etmelerinden dolayı birbiriyle bağlantılı iki bilim dalı olan edebiyat ve psikanaliz ilişkisi bu çalışmanın temelini oluşturmaktadır.

Psikanaliz ve edebiyatın bir araya gelmesi, Avusturyalı Nörolog Sigmund Freud'un (1856-1939) birtakım psikanalitik kavramları açıklamak için edebiyata başvurmasıyla gerçekleşmiştir. Freud ile birlikte araştırmaları doğrultusunda edebiyat ürünlerinden yararlanan pek çok araştırmacı, edebî eserlerdeki karakterleri kendi çalışmalarını genişletmek, tezlerini savunmak için bir çeşit araç olarak kullanmışlardır. Freud'un ve araştırmacıların yaklaşımlarıyla edebiyat dünyasına tanıtılan psikanaliz, edebî eserlerin açıklanma ve anlaşılmasına katkı sağlayan bir yöntem olarak, çeşitli inceleme ve araştırmaların da hareket noktası olmuştur. Psikanaliz ile yazar-okur-eser üçlemesi arasında ilişki kuran eleştirmenler, eserin kurmaca bir metin olduğunu göz ardı ederek gerçek bir durum gibi irdelemeler yapmışlar, edebî metinlerin anlamlandırılması bakımından dikkate değer bakış açıları ortaya koymuşlardır. Önce, sadece yazara odaklanarak, yaşamını, yaratıcılık kaynağını, zihinsel süreçlerini çözmeye çalışmışlar, sonra incelemelerini içerik ve biçime yöneltmişler ve okur üzerinden değerlendirmeler yapmışlardır.

Freud, ruhsal bozuklukların sadece beyin patolojisi ile ilişkili olduğu yargısının ötesinde bir görüş ortaya çıkarmış ve bu tür rahatsızlıkları *bilinçdışı* kavramı ile açıklamaya çalışmıştır. Ruhu arkeolojik bir alana benzeten Freud'un psikanaliz yöntemi, bireyin ruhunu ayırıştırarak irdelemektedir. Psikanalize göre bastırılan ama ortadan

kaldırılmayan duygu ve istekler, belli durumlarda birer hastalık kaynağı hâline gelerek *nevroz* diye tanımlanan patolojik olayları yaratırlar. Bu durumlarda söz konusu istek ve duygular, bastırmaya uğradıkları için kendilerini açıkça ortaya koyamayarak, başka yollardan bir çıkış noktası arar ve farklı görünüşlerde belirtileri meydana getirir. Bu belirtileri tam olarak ortaya çıkarmak ve bu belirtilerin kaynaklarını hastanın bilincine getirmek de psikanalizin temel işlevidir. İnsanın ruhsal dünyasıyla ve imgesel olanla ilgilenen psikanaliz ve edebiyat bu noktada ortak bir paydaya sahiptir. Diğer bir deyişle *bilinçdışı* psikanalizin ve edebiyatın buluştuğu nokta olmuştur. Bu iki farklı disiplin arasındaki ilişki, Freud'un çalışmalarıyla bir araştırma yöntemine dönüşmüş, sonrasında bu alanda pek çok araştırmacı çeşitli kuramlar geliştirmiştir. Psikanaliz sadece edebiyat eleştirisinde değil sosyal bilimlerden mimariye, güzel sanatlardan eğitim bilimlerine pek çok alanda temel yaklaşımlardan biri hâline gelmiştir.

Bu çalışmada psikanalitik edebiyat kuramı bağlamında Freud'un *Das Unheimliche* (Tekinsizlik) adlı çalışmasından hareketle, Arjantinli yazar Julio Cortázar'ın *Bestiario* (Hayvan Hikâyeleri), İspanyol yazar Cristina Fernández Cubas'ın *Con Agatha En Estambul* (Agatha ile İstanbul'da) ve ülkemizden İnci Aral'ın *Ruhumu Öpmeyi Unuttun* adlı kitaplarından seçilen öykülerinin incelenmesi hedeflenmektedir.

Çalışmada bu üç yazarın seçilmesindeki neden, yaşadıkları dönem itibarıyla benzer koşullar altında yazın hayatına başlamış olmalarının yanı sıra, tuhaf bir kaygı olarak tanımlanan *tekinsiz* deneyimlere sahip kahramanları ile ortak izleklerinin olması ve fantastik türdeki öykülerinin psikanalitik edebiyat kuramı çerçevesinde incelenmeye müsait derinlikte olmalarıdır. Her üç yazarın da birleştiği önemli ortak noktalardan biri de, her birinin edebî hayatında Edgar Allan Poe (1809 -1849) etkisinin yadsınamaz oluşudur. Gotik edebiyatın, gerilim ve polisiye türün mucidi olarak kabul edilen Poe'nun benzersiz hayal gücü ve etkileyici dili ile ortaya koyduğu eserler, onu evrensel olarak

tanınan yazarlar arasına yerleştirmiştir. Edebiyatta korku ve gizem ögelerinin yaygınlaşmasında büyük payı olan yazarın eserleriyle, çocukluk ve gençlik yıllarında tanışmış olan Cortázar, Cubas ve Aral'ın edebî gelişimlerinde ve tercihlerinde Poe etkisi açıkça gözlemlenebilmektedir.

60'lı yılların başında tüm dünyada yankı uyandıran Latin Amerika'daki *Boom* adlı edebî hareketin öncülerinden Julio Cortázar, (1914-1984) XX. yüzyılın ikinci yarısından sonra dünya öykü edebiyatına damgasını vurmuştur. *Büyülü Gerçekçilik* akımının önemli isimlerinden Cortázar, bilhassa günlük hayatlardan hayalî dünyalara kayan sıradışı fantastik öyküleriyle tam bir kurgu ustasıdır. Gerçekliğin görünen yanından çok ardındakine yönelen yazar, doğrudan anlatılması olanaksız olan gerçeği bulmak için okurun parçaları birleştirmek zorunda kaldığı eserlerine özellikle fantastiği dâhil eder. Eserlerinde, gerçek dışı unsurları gerçeğin bir parçası kılan Cortázar'ın çalışmada ele aldığımız 1951 yılında yayımlanan *Bestiario* adlı kitabındaki öyküleri, yazarın geçmişinden gelen derin ve gizli izler taşımaktadır.

70'li yıllarda Latin Amerika'daki *Boom Hareketi'nin* etkisiyle İşpanyol edebiyatında fantastik alanda bir canlanma olmuştur. Çalışmada ele alınan İşpanyol yazar Cristina Fernández Cubas'ın (1945 -) 80'li yıllarda yazmaya başladığı fantastik türden öyküleri, yazarın hem ulusal hem uluslararası alanda önlenmesini sağlamıştır. Cubas'ın öykülerinde çelişkili ve gerilimli yaşam deneyimleri olan ve kimlik karmaşası yaşayan kahramanlarının yer ve zaman algısı kaybolmakta, dř ve gerçek birbiri içinde işlenmektedir. Yazarın 1994 yılında yayımlanan ve bu çalışmada ele alacağımız *Con Agatha En Estambul* adlı kitabındaki öykülerinde, genel olarak öteki ben gibi doğaüstü unsurlar, dř ve gerçek gibi ikilemler yer almaktadır.

Türk edebiyatında zengin bir temele sahip olan fantastik tür, XX. yüzyılda yeni bir içerik kazanmıştır. Ülkedeki çalkantılı sürecin yarattığı bunalımdan muzdarip

yazarlar, kendilerini ifade etmenin yollarını fantastik edebiyatta bulmuşlar, eserlerinde olağandışılığa yer vermişler, zaman ve mekânda belirsizlik, neden sonuç ilişkisinin kalkması gibi eğilimler göstermişlerdir. İnsanın iç gerçekliğini yansıtmada usta olan İnci Aral (1944 -) eserlerinde genellikle 1980 sonrası birey ve toplum meselelerini ele almaktadır. Aral, 2006 yılında kaleme aldığı *Ruhumu Öpmeyi Unuttun* adlı kendi yaşamından da izler taşıyan kitabında, düş ve gerçeğin örgüsünü kurgularken ruhsal dengesini yitirmiş, saplantılı ve sanrılı karakterlere yer vermektedir. Bu doğrultuda söz konusu öyküler, psikanalitik edebiyat kuramı bağlamında ele alınmaktadır.

Freud'un temellendirdiği psikanalitik çözümleme yönteminden faydalanan bu çalışmanın giriş bölümünde, çalışmanın konusu, amacı ve kapsamı belirtildikten sonra birinci bölümde, kullanılan temel kavramlardan, uygulama alanlarından söz edilerek çalışmanın çerçevesi çizilmektedir. Öncelikle psikanaliz ve psikanalitik edebiyat kuramı ile ilgili tanımlara ve bilgilere yer verilmekte, ardından tezin temel kavramı olan *tekinsizlik*, farklı görüş ve bakış açıları doğrultusunda açıklanmaya çalışılmaktadır. Freud'un 1919 yılında kaleme aldığı *Das Unheimliche* başlıklı makalesinde *tekinsizlikle* ilgili olarak genel anlamda “korku yaratan şeylerin eskiden beri bilinen ve yabancı olmayan bir şeye geri uzanan türü” (Freud, 1999: 326) tanımı yapılmaktadır. Gündelik dilde daha çok “hoş olmayan, güven telkin etmeyen, kaygı verici” olanı ifade etmek için kullanılan *tekinsizlik* kelimesi, psikanalitik kuram açısından kavramsallaştırılmış ve güzel sanatlar, edebiyat, kültür, mimari gibi alanlarda ele alınan bir motif hâline gelmiştir. Tezin kuramsal çerçevesinde, bu kavramın tam olarak neyi ifade ettiği, kullanıldığı alanlar, nasıl bir süreçte ortaya çıktığı konusuna değinilerek öncelikle kavramsal bir çalışma ele alınmaktadır. Freud, *tekinsizlik* kavramını psikanalitik bir öge olarak edebiyat dâhilinde ele alırken özellikle fantastik eserler üzerine durmuştur. Freud ile birlikte fantastik, bilimsel bir incelemenin konusunu oluşturmuş ve psikanalizin bir inceleme alanı hâline gelmiştir. Psikanalitik edebiyat kuramı bağlamında *tekinsiz*, fantastik edebiyattaki

olağandışının varlığının karakterin ruhsal durumuyla olan bağlantısıdır. Çalışmada edebî alanda *tekinsizliği* irdelemek doğrultusunda fantastik tür ile *tekinsizlik* ilişkisine değinmeden önce, fantastik algısıyla ilgili farklı kuramcıların bakış açıları ortaya konularak kısa bir değerlendirme yapılmaktadır.

Psikanalizi edebiyata uyarlayarak bilinçdışıyla ilgili kuramını oluştururken Freud'un özellikle üzerinde durduğu konulardan biri de "yaratıcılık" üzerine olmuştur. Sanatçının, yaratıcılığı ile bilinçdışının kesiştiği noktaların neler olduğu, araştırmalarında öncelikli bir konumda yer almıştır. Yazarın "ne yazdığı" ile "neden bunu yazdığı" arasındaki bağa odaklanılır. Freud bir eseri çözümlerken kuramındaki bilinçdışı süreçlerin varlığına dair kanıtları ispatlama amacı gütmüştür. Sofokles'in ünlü eseri *Kral Oidipus*, kuramının önemli önermelerinden birine isim babalığı yaparken daha sekiz yaşında tanıştığı Shakespeare'in *Hamlet* oyununu ve özellikle üzerinde durduğu Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler* adlı eserini bu kuramını ispatlamada örnek eserler seçmiştir. Psikanalitik edebiyat kuramında, edebî eserlerdeki kurgusal karakterler, bireyin ruhsal süreçleri ile ilişkilendirilir. Fantastik ve Gotik edebiyatın önde gelen Romantik yazarlarından Ernst Theodor Amadeus Hoffmann'ın 1817 yılında yayımlanmış olan *Gece Tabloları* adlı kitabındaki *Kum Adam* öyküsü, yayımlandıktan yüz yıl sonra Freud tarafından psikanalitik olarak mercek altına alınmış ve psikanalist, *tekinsizlik* kavramını bu öykü üzerinden temellendirmiştir. Freud öncelikli kaynak olarak aldığı bu eserlerin katkısına kendi terminolojisini oluşturmuştur. Dolayısıyla Freud'un zihinsel süreçlerin aydınlatılmasını sağlayan ünlü kuramını oluştururken edebiyattan yararlandığı ve sonrasında da edebiyatı etkilediği söylenebilir.

Oluşturulan bu kuramsal zemin ışığında ikinci bölümde Cortázar, Cubas ve Aral'ın yaşamları ve yaşamlarının eserlerine etkileri, dönemin koşulları, ana çerçevede öykü tarzları, kullandıkları izlekler üzerinde durulmaktadır. Freud'un temellendirdiği

psikanalitik edebiyat kuramında özellikle yazarın yaratıcılığının kaynakları ve nedenleri önem arz eder. Bir edebiyat eserinin yaratılışının arkasındaki sebepler incelenirken bunu sadece yazarın yaşam öyküsü düzleminde düşünmek eksik kalır. Eser, sadece yazarın iç dünyasının bir ürünü değildir, yaşanan coğrafyanın, kültürün, toplumun bir yansıması, deneyimlenen olayların bir temsili ve aynı zamanda toplumsal, siyasal, tarihsel ve psikolojik kalıp yargıların bir dışavurumudur. Yazarların yaşam tarzlarına, çocukluklarına, ruhsal dünyalarına, inançları ve düşüncelerinin köklerine yer verilerek psikanalitik edebiyat kuramıyla bağdaştırılabilecek eserlerinin yaratımları üzerine değerlendirme yapılabilmektedir.

Öykü çözümlemelerinin sağlıklı bir şekilde yapılabilmesi için ilk bölümde kuramsal kısım genel çizgileriyle ele alınmakta ve ikinci kısımda yazarlara ait ayrıntılar belirtilmektedir. Bu bilgiler olmadan öyküler üzerinde yapılacak yorumlar bir dayanaktan yoksun olarak havada kalacaktır. *Tekinsizliğin* ne tür eserlerde aranabileceğini ve bu etkiyi ortaya koyan kök nedenleri belirtmeden incelemeye girişmek ya da yorumda bulunmak yetersiz olacaktır.

Bu ön bilgilerden sonra üçüncü bölümde çalışmanın esas konusu olan öykülerdeki *tekinsiz* etkinin varlığı incelenmektedir. Mevcut çalışmada ayrıntılı olarak üzerinde durulacak olan *tekinsizlik*, psikanalizin genel olarak sanat ve edebiyata dair ortaya koyduğu bir kavramdır. Metinlerdeki *tekinsiz* etkinin varlığı üzerine yapılan bu çalışmada psikanaliz, klinik ya da psikolojik bir alan olarak değil, sanat ve edebiyatla olan ilişkisi doğrultusunda kuramsal olarak ele alınmaktadır.

Edebî eserleri kuramsal bir yöntemle okumak, metnin ilk etapta anlaşılmayan gizli anlamlarının açığa çıkarılmasına ve böylece farklı bir boyut kazanmasına olanak sağlar. Bu amaca uygun olarak çalışmada psikanalitik edebiyat kuramının uygulamalarına başvurulmaktadır. Psikanalitik edebiyat kuramının inceleme verileri kullanılarak farklı

kültürlerin ürünleri olan bu öykülerdeki *tekinsizlik*, kavramın anlamı, içeriği, öne sürdüğü izlekler üzerinden ele alınmaktadır. Cortázar, Cubas ve Aral’a ait söz konusu öyküler okunduğunda, okuyucunun zihninde ortak unsurlar, benzer izlekler, imgeler, göndermeler belirmektedir. Bu öyküler seçilirken *tekinsizliğin* izleklerinin söz konusu öykülerdeki etkisi öncelikle ele alınmıştır. Çalışmada bu öyküler, dört ana izlek başlığında gruplandırılmaktadır: “Bastırılanın Geri Dönüşünün *Tekinsizliği*” başlığı altında *Casa Tomada*, *Carta a una se orita en Par s*, *Con Agatha en Estambul* ve *Anatomi Dersi* adlı öyküler, “ l mden Sonra Geri Dönenlerin *Tekinsizli i*” başlığı altında *Las Puertas del Cielo*, *El Lugar*, *Siyah Lale* ve *Pembe Kayı lı Saat* adlı öyküler, “ teki Ben’in *Tekinsizli i*” başlığında *Lejana*, *La Mujer de Verde* ve *Baba* adlı öyküler, son olarak “D  - Gerçek  kileminin *Tekinsizli i*” başlığı altında *Bestiario*, *Ausencia* ve *Ruhumu  pmeyi Unuttun* adlı öyküler irdelenmeye çalışılmaktadır. Cort zar, Cubas ve Aral’ın ele alınan kitaplarındaki diğer öyküleri, *tekinsizliğin* izlekleri saptanamadığı için çalışmaya dâhil edilmemiştir. Sonuç bölümünde, incelenen bütün öyküler ve yazarları üzerine genel bir değerlendirme yapılarak ortak bir çıkarıma varılması öngörülmektedir.

Psikanalitik olarak değerlendirilmeye müsait bir derinlik taşıyan bahsi geçen bu öykülerde özellikle kahramanların benzer psikolojik durumları, Arjantin,  spanyol ve Türk edebiyatına ait bu önemli eserlerin ortak bir alanda incelenmesine olanak sağlamıştır. Psikanalitik inceleme yöntemiyle aynı olgunun farklı yazarlar tarafından ele alını  biçimindeki benzerlikleri ve farklılıkları incelenerek ayrı kültürel ortamlara sahip yazarların eserleri ve hayatları arasındaki ilişki değerlendirilmektedir. Psikanalitik bir yaklaşımla yapılan bu   z mlmeler salt do rulardan ziyade sadece muhtemel olanları yorumlamaya yöneliktir.

Türkiye’de psikanalitik edebiyat kuramı çerçevesinde gerçekleştirilen inceleme ve araştırmaların yanı sıra edebiyat alanında *tekinsizlik* kavramının temel oluşturduğu

akademik çalışmalar mevcuttur. Julio Cortázar, Cristina Fernández Cubas, İnci Aral ve eserleri üzerine münferit çalışmalar yapılmış olsa da söz konusu yazarların ve öykülerinin karşılaştırmalı olarak ve *tekinsizlik* bağlamında ele alınmamış olmaları sebebiyle alanında özgün bir çalışma adayı olması düşünölmektedir.



1. KURAMSAL ÇERÇEVE

Bir tedavi yöntemi olmasının yanı sıra farklı disiplinlerle de ilişkilendirilen psikanaliz, XX. yüzyılın başlarından itibaren Freud'un psikanalitik kavramları çözümlerken bazı edebiyat ürünlerinden yararlanması sonucu edebî çalışmalar açısından verimli bir alana dönüşür. Psikanalizin yöntemlerinin edebî eleştiri için uygulanması olan psikanalitik edebiyat kuramı ayrıntılı kuramsal yaklaşımı ile edebiyat çözümlerinde, yazarın ve karakterlerinin bilinçdışı motiflerini, yüzeysel olanın ötesindeki içerikleri ortaya koymaktadır. “Psikanalitik Edebiyat Kuramı Bağlamında Julio Cortázar, Cristina Fernández Cubas ve İnci Aral Öykülerinde Tekinsizlik” adlı bu çalışmada, söz konusu öykü çözümlerine geçmeden önce, çalışmalar sırasında karşılaşılan sorunlardan biri olarak kavram karmaşasını çözmek faydalı olacaktır. Bu bölümde “psikanaliz”, “psikanalitik edebiyat kuramı”, “fantastik ve fantastik edebiyat” ve “tekinsizlik” kavramlarının tanımları, kullanım alanlarının tespiti ve genel değerlendirmelerin yapılması ile çalışmanın çerçevesi ve sınırları belirtilmek istenmektedir.

1.1. Psikanalizin Tanımı ve Uygulama Alanları

Ruhsal olayların doğaüstü güçlerden ileri geldiği düşüncesinin hâkim olduğu eski çağlardan, günümüzde insan davranışlarını ve ruhsal hastalıkların tanı ve tedavisini ele alan bir bilim dalı olarak devinimine devam eden psikiyatri, insanlık tarihi boyunca farklı başlıklar altında yorumlanır. Tarih öncesi toplumlarda hastaların kafataslarına delikler

açılarak tedavi edildiğine inanılırken Yunan, Mısır, Roma gibi büyük medeniyetlerin gelişmesi ile insanların çevresine bakışının değişmesi, gözlemlene ve sebep-sonuç ilişkisi kurma yöntemlerine yönelimle birlikte bu alanda farklı uygulamalar ortaya çıkar. Bilimsel tıbbın kurucusu Yunan hekim Hipokrat, geleneksel inançların aksine akli hastalıkların doğüstü güçlerden değil birtakım fiziksel sebeplerden kaynaklandığını öne sürer, kalıtım ve çevre koşulları üzerinde durur. Hipokrat gözlemleri sonucu “ruhsal hastalıkları, mani, melankoli ve frenitis olarak üç kategoriye ayırmış, her bir kategorinin ve ayrıca alkol hezeyanları, epilepsi ve histeri gibi hastalıkların klinik tanımlamalarını da yapmıştır” (Geçtan, 1997: 39). Daha sonra Platon, Cicero, Aristoteles gibi filozoflar tarafından bilimsel olarak yaklaşılacak ruhsal hastalıklar, Ortaçağ’dan itibaren büyüye ve gizeme dayandırılır. Ortaçağ Avrupa’sında, kilisenin katı ve dogmatik yaklaşımı sebebiyle hastalar diri diri yakılırken İslam dünyasında bu durum hoşgörü ile karşılaşılır, Allah’tan gelen bir hastalık olarak kabul görür. Farabi, İbni-Sina, Razi gibi bilim insanları da ruhsal hastalıkların tedavisinde bilimsel yöntemleri savunurlar.

Toplumsal dönüşümün hız kazandığı XIX. yüzyılda, Aydınlanma’nın ve modern bilimin öncülüğünde bireyin önemi artarken, psikiyatri alanında, Avrupa’da din adamalarının kontrolünde olan tedavi yöntemleri doktorlara devredilir ve bilimsel uygulamalar benimsenmeye başlanır. Psikoloji bilimi artık dinden, hurafelerden, cinlerden, büyülerden sıyrılıp, analizlerin ışığında yeni bir anlam kazanır. Bu yüzyıldan itibaren önemli araştırmalarıyla Charcot, Bernheim, Meynert, Breuer, Freud ve Adler gibi bilim insanları çağdaş psikiyatrinin öncüleri olurlar. Psikiyatri, gelişim tarihi boyunca zıt fikirlerin türediği ve çeşitli eleştirel tartışmaların kendini gösterdiği bir bilim hâline gelir.

Psikiyatri ve Psikoloji bilimlerinin olanaklarıyla, insanın bilinçdışı kaynaklı ruhsal çatışmalarını anlamaya çalışan tedavi yöntemi olan psikanaliz, nedensellik ilkesine dayanır. “Gerçekte psikanaliz kendi başına bir dünya görüşü değildir, ögelere parçalama,

kökenlere inmedir” (Charrier, 2018: 117). Yunan kökenli bir sözcük olan psikanaliz, *psykhe* (ruh) ve *analysis* (çözümleme) kelimelerinden oluşur ve ruhsal çözümleme anlamına gelir. Sosyal Bilimler Sözlüğü’nde psikanaliz ile ilgili şu açıklama yer alır:

“Bireyin ruh dünyasının çözümlenmesi, kişinin ruhsal dengesini bozduğu düşünülen sapma ve saplantıların ortaya çıkarılması ve bunların tedavi edilmesine yönelik varsayımlar ve yorumlar bütünü.” (Demir, Acar, 1997: 187)

Psikanaliz nasıl, ne zaman ve hangi dönemde kimlerle ortaya çıkmıştır? Bir yöntem olarak gelişim aşamaları, önemi ve yeri nedir? Bunun gibi birçok soru karşısında başvurabilecek temel kaynaklar, özellikle Freud ve ondan etkilenen diğer araştırmacıların ortaya koydukları çalışmalardır. Ruhsal işlevlerin, süreçlerin ve işleyişin kuramı olan psikanalizi Freud şöyle tanımlar:

“1)Başka türlü neredeyse ulaşılamayan ruhsal süreçleri bir soruşturma yöntemidir;

2)Bu soruşturmaya dayanan nevrotik rahatsızlıkları ele alma yöntemlerinden biridir;

3)Bu yolla elde edilmiş ve giderek yeni bir bilimsel dal bünyesinde kaynaşan bir dizi psikolojik kavramdır.” (Anlı, 2010: 1)

Ian Craib *Psikanaliz Nedir?* adlı kitabının başında psikanalizin hem dürtüsel hem zihinsel anlamına dikkat çeker ve şu tanıma yer verir:

“1. Esas olarak, güdülerin libido tarafından saptanmış olduğu varsayımına dayalı olan ve bunların dışavurumlarının libidinal dürtüler ve toplumsal öğreti arasında bir çatışmanın var olduğu bilinçdışı güçlerle denetlenen, Freud tarafından insan kişiliğini, motivasyonunu, düşleri ve hataları açıklamak amacıyla ileri sürülmüş dinamik ve kapsamlı bir kuram.

2. Zihinsel bozuklukları tedavi etme yöntemi... Hastaların düşlerini, fantezilerini, serbest çağrışımlarını, hatalarını ve davranışlarını yorumlayarak onlara bilinçdışlarının işleyişine ilişkin içgörüler verme girişiminde bulunulmuştur...” (Craib, 2011: 13)

Her ne kadar Freud bilinçdışının kâşifi olarak adlandırılrsa da Freud'dan önce de filozoflar bilinçdışına ilişkin farkındalıklarını ortaya koyarlar. Örneğin XVII. yüzyılda Spinoza, “özgür irade yanılgısının, eylemlerimizin bilincinde olup da bizi harekete geçiren nedenleri bilmememizden kaynaklandığını” (akt. Güleç, 2012: 236) ifade ederken bilinçdışını işaret etmektedir. Ancak psikanalizin araştırma ve uygulama alanına dönüşmesi Freud ile birlikte başlar.

Viyana Tıp Fakültesi'nde nöroanatomi¹ ve nöropatoloji² üzerine çalışmalarını sürdürdüğü yıllarda aldığı bir bursla Paris'te, Doktor Jean Martin Charcot³ ile çalışma fırsatını bulması, Freud'un kariyerinin dönüm noktası olur. Histerinin tedavisinde hipnotizmanın uygulanmasını öğrenir ve histerinin sadece kadınlara özgü bir hastalık değil, erkeklerde de bulunduğunu öne sürdüğünde birçok olumsuz tepki alır. Histeri ile ilgili ruhsal araştırmalara yönelirken bu konuda Dr. Joseph Breuer ile birlikte psikanalizin çıkış noktası olarak görülen *Histeri Üzerine İncelemeler* adlı bir kitap yayımlarlar.

Breuer, histeri hastalarına hipnoz yöntemi uygularken Freud, hastayı hipnotize etmeden tedavi yoluna gider ve serbest çağrışım denilen bir yöntem geliştirir. Hipnozla tedavi yönteminde, hastada görülen belirtiler ortadan kalksa da yerini başkasının alması bu yöntemden vazgeçmesine neden olur. Serbest çağrışım hipnozdan farklı olarak, hastanın bilinçdışına uzun sürede inmek amaçlanır ve hasta aklına gelen her şeyi, aklına geldiği gibi, sansürlemeden, elemeyen, sıraya sokmadan anlatır. (Anlı, 2010: 8)

Bu yöntemle tedavi sırasında analist hastayı herhangi bir konuya sevk etmez. Serbest çağrışım kişinin bilinçdışındaki dürtülerinin, hayallerinin, arzularının açığı vurmasını sağlar. Freud, bir söyleşide kendi yarattığı bu etkin yöntemden şöyle bahseder:

¹ Nöroanatomi: Çevresel ve merkezi sinirleri içine alana anatomi alt dalı. İnsan beyninin ne şekilde çalıştığını, hangi işlevleri yerine inceleyen ve araştıran bilim dalı

² Nöropatoloji: Sinir sistemi hastalıklarını konu alan patoloji alt dalı

³ Jean Martin Charcot (1825-1893) Fransız nörolog. Nörolojinin babası olarak bilinir. Sigmund Freud'un hocasını yapmış ve psikanaliz üzerine ona ilham vermiştir.

“Psikanaliz yaşamı basitleştirir. Analizden sonra yeni bir senteze ulaşırız. Psikanaliz, yolundan sapmış dürtülerin düğümünü çözer ve bunları ait oldukları makaralara sarmaya çalışır. Ya da başka bir mecazla anlatırsam, insanı kendi bilinçdışının labirentinden çıkacak ipucunu sağlar.” (akt: Tezgör, 2007: 250)

Freud, bu yeni yöntem aracılığıyla hastaların kendilerini daha iyi tanımları ve daha sağlıklı bir uyum düzeyine erişebilmelerine olanak sağlayan ilkelerine psikanaliz adını verir. Ruhbilim öğretisi olan psikanalizi geliştirir ve ruh sağaltımı için bir araştırma yöntemi olarak kullanır. Ruhsal hastalıkların oluşumu ve tedavisi anlayışı ile ilgili geliştirdiği çığır açan bu yöntemiyle ilk olarak bilinç ve bastırma kavramları üzerinde durur. İnsan ruhunun derinliklerinden *libido* denilen zorlayıcı bir güç çıkarır ve çalışmalarının başlarında özellikle üzerinde durduğu konu cinsellik ve saldırganlık dürtüleridir. Histeri vakaları üzerindeki çalışmalarında cinsellik, Freud için psikanalitik kuramın çevreleyebileceği en uygun yapı taşı olmuştur: “Çıkış noktamız olarak hangi vakayı ve hangi belirtiyi ele alırsak alalım, nihayetinde yanılma payı olmaksızın cinsel deneyim sahasına ulaşıyoruz” (akt. Storr, 2019: 29).

Bilimsel ve tutarlı düşünceleriyle ortaya koyduğu bulgularla psikanalitik kuramı geliştiren ve dünya çapında psikanalizin kurucusu olarak görülen Freud, süregelen bakışın aksine psikiyatri ve psikanalizi iki ayrı bilim olarak değerlendirerek psikanalizin bilinçdışını ön plana çıkardığı ayrımını öne sürer, çalışmalarına bu alanda devam eder. “Psikanaliz, zihinsel yaşamın önemli bir boyutunun bilinçdışı olduğunu varsayar” (Anlı, 2010: 21). Psikanalizle ilgili çalışmalarda bilinçaltı ve bilinçdışı kavramlarının sıklıkla birbirine karıştırıldığı görülmektedir. Nigel C. Benson *Psikoloji* adlı eserinde Freudcu görüşe göre bilinçdışı yerine bilinçaltı kavramının kullanılmaması gerektiğini belirtir (Benson, 2013, 49). Saffet Murat Tura iki kavram arasındaki farkı şöyle ortaya koyar:

“Bilinçaltı dikkatimizi yoğunlaştıramadığımız algılarımızı, bazı otomatik hareketlerimizi, fikir çağrışımlarını, hatta üzerinde bilinçli olarak

düşünmediğimiz halde bir anda olgunlaşmış olarak bilinç alanında bulduğumuz düşüncelerimizi vs. ilgilendirir. Buna karşılık bilinçdışı, toplum tarafından kabul edilmeyen arzuların bastırılması ve tamamen bilincin alanının dışında tutulması ile oluşur. Aynı şekilde çocukluk çağının tüm travmatik anıları da (ki bu anılar doğrudan toplum tarafından kabul edilmeyen arzular ile ilişkilidir) bilinçdışının materyalleri arasındadır. Bu durumda bilinçdışına bastırma, toplumsal “ben”in ilkel dürtülere karşı kendini koruduğu bir “savunma düzeneği” olarak karşımıza çıkar.” (Tura, 2010: 40)

Freud, insanın ruhsal yapısını bir buz dağına benzetir. Buz dağının suyun üzerinde kalan küçük kısmını bilinç bölgesiyle, altında kalan büyük kısmını da bilinçdışıyla bağdaştırır. Daha büyük olan bilinçdışı bölgesinde, bilinç düzeyindeki düşünceleri ve davranışları yönlendiren bir güç vardır. Yani Freud’a göre, insan davranışına yön veren güçlerin anlaşılmasında sadece bilinci incelemeye yönelmek yeterli olmamaktadır. (Geçtan, 1997: 56)

Freud, bilinçdışı ile ilgili çalışmalarında sadece ruhsal hastalıkları tedavi edecek bir yöntem değil, insanın ruhsallığının nasıl işlediğini açıklayacak bir yöntem geliştirir. Freud’un ortaya koyduğu kavramlar, bu alanla ilgilenen takipçisi bilim insanlarının yolunu aydınlatır, karşıt fikirlere sahip olsalar da birçok psikanalisti etkiler. Alfred Adler, Carl Gustav Jung, Otto Rank, Karen Horney, Harry Stack Sullivan, Erich Fromm, Heinz Kohut ve Jacques Lacan gibi önemli bilim insanları, bir yandan Freud’un kuramına eleştirel yorumlar getirirken diğer yandan kendilerine ait kuramlarını oluştururlar.

Başlangıçta klinik deneyimi merkeze alan bir tedavi yöntemi olarak ortaya çıkan psikanaliz zamanla birçok disiplinle ilişkilendirilir. Sanat, felsefe, din gibi alanlarda önemli bir kaynak ve yöntem olarak kullanılırken farklı görüşlerin ortaya çıkmasında temel başvuru noktası olur. Bu noktada, sosyal bilimlerle bağlantılı bir bilim olarak psikanalizin uygulama alanlarından bahsedilebilir. Örneğin dilbilim, psikanalizden yararlanan önemli bilim dallarından biridir. Bilinçdışına ulaşmanın önemli aracı olarak

dili ele alan Freud, dilsel göstergeleri kullanarak düşünle ilgili kavramları yorumlamaya çalışır:

“Düş dilinde kavramlar çifte-değerliliklerini hala sürdürüp gitmektedirler, kendilerinde birbirlerine karşıt anlamlandırmalarını toplarlar, tıpkı filoloğun varsayımları uyarınca tarihsel dillerin en eski köklerinde olduğu gibi. Düş dilimizin başka bir çarpıcı özelliği ise, simgelerin kişisel çağrışımlardan bağımsız olarak, aşırılığa olanak veren sıklıkta kullanılmasıdır; simgeler düşün içeriğinin belirli bir ölçüde dile gelmesine olanak verir.” (Freud, 1996: 39)

Freud’un öğretisinden hareketle kendi kuramını geliştiren aynı zamanda Saussure, Jakobson ve Levi-Strauss gibi dilbilimcilerden etkilenen Lacan’ın psikanaliz anlayışı da dil üzerinedir. Tura’ya göre;

“Psikanaliz ile Yapısalcı Dilbilim arasında kurduğu ilişki, Lacan’ın özgün yanıdır. Ancak Lacan, bu ilişkilendirme işleminin Freud’a yeni bir şey katmak anlamına geldiğini düşünmez. Aksine, dilbilim adeta psikanalizin temel sorgulama alanında yapısal olarak, yani bir konum olarak bulunan bir boşluğu doldurmaktadır.” (Tura, 2010: 95)

Psikanalitik kuramın yapı taşlarını oluşturan Freud, Jung ve Lacan gibi psikanalistlerin, bilinçdışı güdülenmeleri ve zihinsel işleyişleri anlamlandırma sürecinde değindikleri noktalar, kimi zaman birbirleriyle oldukça kesişen kimi zaman ise belirli yerlerde birbirlerinden ayrılan hususlar içerir. Freud, fikirlerini ve çalışmalarını ortaya koymasıyla başlayan süreçte, bir yandan sıkı sıkıya takip edilirken öte yandan da farklı bakış açılarıyla karşılaşır. Onun kurucusu olduğu psikanalitik kurama dair ortaya çıkan fikirlerin birbirleriyle tutarlılık oluşturmadığı görülmektedir. Freud’un metinleri niteliği itibarıyla “yoruma kapalı, katı ve kesin belirlenmiş bir okuma buyruğu, yorumlanamaz metin özelliği” taşımaz. Aksine metinleri, yeni okumalar için yaratıcı ve yenileyici içeriklere sahiptir. (Genç, 2016: 138-139)

Dolayısıyla, Freud'un metinleriyle ilgili birbirinden farklı ve çelişik yorumların, ifadelerin ve çıkarsamaların olduğu söylenebilir:

“Kimilerine göre Freud, bireyin toplumsal yaşamın kurallarına ve zorunluluklarına tabi kılınmasını ve uyumlulaştırılmasını niteleyen bir karamsar; kimilerine göre de cinselliği açımlayan ve özgürleştiren kişidir. Kimilerine göre ise o, moderniteyle ve uygarlıkla birlikte insan aklının arzu karşısındaki zaferini olumlayan biridir; kimilerine göre de, arzuyu, cinsel itkilerin özgürleşimini yanına alarak radikal bir karşıtlık geliştirmiştir.”(Genç, 2016: 138)

Psikanalistin fikirlerinin mutlak doğruluğunun savunulması klasik psikanaliz olarak adlandırılırken zamanla yeni düşünceler filizlenir, farklı okullar çıkar. Freud'dan kökenlenen psikanalitik düşünce hızla yayılmaya ve çalışılmaya başlanır. Psikanalistler, aynı görüşleri savunmakla birlikte birçok noktada eleştirel fikirleriyle psikanalitik düşünce üzerinde etkili olurlar. Freud'un kuramını edebiyata uygulaması, takipçilerinin de edebiyata yönelmesini sağlar:

“Psikanalitik kuram, modern sosyal bilimlerin pek çok şubesinde geçerliğini koruyan psikolojik bir disiplindir. Temelleri Sigmund Freud tarafından atılan söz konusu disiplinin, cinsellik ve saldırganlık unsurlarını çıkış noktası alan yaklaşımı, pek çok kesim tarafından yadırganmış, rahatsız edici bulunmuş ve reddedilmiştir. Bu disiplinin teşekkülü esnasında Freud'un edebî metinlere başvurarak örnekler getirmesi, psikanalitik kurama ilgi duyanların edebî metinlere yönelmelerine aracılık etmiştir.” (Şenödeyici, 2012: 80)

Psikanalist ve Psikiyatr Özden Terbaş, *Rüyalardan Gerçekliğe Psikanaliz ve Sanat* adlı kitabında, Freud'dan bu yana psikanalizin “edebiyattan plastik sanatlara, müzikten sinemaya” kadar sanatın çeşitli dallarıyla olan etkileşiminin giderek çeşitlilik ve zenginlik kazandığını ifade eder (2016: 4). Terbaş aynı zamanda psikanalizin işleviyle sanatı özdeşirir:

“Psikanalizde yorumun diyalektik olarak birbirini tamamlayan ikili bir işlevi olduğu düşünülebilir; ilki, hastanın bilinçdışının kılık değiştirmiş unsurlarını, gizli kalmış yanlarını ortaya çıkarmayı hedefleyen yontma

işlevi, ikincisi ise birbirinden bölünüp ayrı tutulan tarafların birleştirilme ve bütünleştirilme işlevi. İlk işlev bir heykelin yontulmasına, ikinci işlev ise bir resme renkler eklenmesine benzetilebilir. Duyguların değişik tonlarının keşfedildiği ve işlendiği göz önüne alındığında psikanalizin bir sanat çalışmasını andırdığı söylenebilir. Analizanın çağrışımlarıyla, analistin yorumlarıyla (aslında esas olarak analizanın kendi yorumlarıyla) ilerleyen analiz süreci söze dayanan, sözlerin iletildiği, yoğrulduğu ve dönüştürüldüğü bir süreçtir. Bu anlamda analizan ve analist tarafından yaratılan alan, seansın kendisi bir sanat eseridir; bir şiirdir psikanaliz! Şair şiirini oluştururken, onu ilmek ilmek dokuyup yüreğinde yoğururken, şiir de şairi yazar, onu dönüştürür, yaratır. Bu durum analist- analizan ilişkisi için de geçerlidir. Analizanın iç yolculuğunda, analist de sarsılır, işlenir, dönüşür ve adeta baştan yaratılır.” (Terbaş, 2016: 1)

Bazı sanat akımlarının oluşumunda bilinçdışının rolüne dikkat çekilir. Sanatçının kişiliğinin eserlerine yansması gibi sanatçı merkezli yaklaşım biçiminde psikanalitik eleştiri oldukça önemlidir. Eser merkezli yaklaşım ise daha çok dilin göstergeleri üzerine kurulu olduğu için dilbilimin alanına girmektedir.

Freud’un sanatçının kişiliğinin eserlerine yansması konusundaki görüşleri arasında Leonardo Da Vinci örneği önemlidir. Çocukluk yıllarında annesinden ayrı kalan Da Vinci’nin anne özlemi, sanatındaki kadın figürlere yansımıştır. Freud’un, psikanalitik yöntemlerini kapsamlı bir şekilde uyguladığı sanatçının notlarında anlattığı çocukken gördüğü bir rüyadan⁴ hareketle cinsel kimliği üzerine birçok yorum yapılmış “duygusal ve cinsel yaşamının garipliğinin, Leonardo’nun bir sanatçı ve bir bilimsel araştırmacı olarak çifte doğasıyla bağlantılı olduğu” varsayılmıştır. (Freud, 1910: 73)

Sanatçıyı, insanlığın bilinçdışı hayatını taşıyan ve biçimlendiren kişi olarak betimleyen Jung, psikanaliz ve sanat arasındaki ilişkiyi ruh üzerinden değerlendirir:

“Psişik süreçlerin incelenmesinden başka bir şey olmayan psikoloji, edebiyatın incelenmesi konusuna da el atabilir; çünkü insan ruhu (psyche) bütün bilimlerin ve sanatların kaynağıdır. Bir yandan, belli bir

⁴ Leonardo Da Vinci rüyasında kendisini bebek halindeyken beşiğinde yırtıcı bir kuşun onu ziyaret ettiğini ve bu kuşun kuyruğunu ağzına soktuğunu görür. Bu kuşun bir akbaba olduğunu ve annesini temsil ettiğini düşünen Freud sanatçının cinsel kimliğini de bu rüya üzerinden yorumlar. Ayrıntılı bilgi için bkz. (https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Freud_Leonardo.pdf, 25.01.2017)

sanat eserinin oluşumunu açıklamasını, öte yandan bir kimseyi sanat bakımından yaratıcı kılan faktörleri ortaya çıkarmasını, psikanalizden bekleyebiliriz.” (Jung, 1981: 53)

Freud’un serbest çağrışım ve aktarım yoluyla hastalarını iyileştirmek için başvurduğu tedavi yöntemi olan psikanalizi Shakespeare, Dostoyevski, W. Jensen gibi edebiyatçıların eserleri üzerinde uygulayan disiplinlerarası çalışması, psikanalitik edebiyat kuramının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Çalışmanın ana konusunu oluşturduğu için psikanaliz ve edebiyat ilişkisi, psikanalitik edebiyat kuramı başlığı altında irdelenmektedir.

1.2. Psikanalitik Edebiyat Kuramı ve Sigmund Freud

İnsanı ve insan davranışlarını inceleme alanı olarak kabul etmeleri dolayısıyla hedefi ve malzemesi insan olan edebiyat ve psikanaliz, birbirleri ile bağlantılı bilim dallarıdır. Psikanalitik edebiyat kuramının eserin alt metnini, eser kahramanlarının yaptığı eylemlerin nedenini ve sonucunu, yazarın kişiliğini daha anlaşılır kılması açısından edebiyat eleştirisine olan katkısı yadsınamaz. “Birçok sanat eseri, psikanalizi devreye sokmadan gerçek yaşamdan yansımalar olan kurmaca gerçekliği tam olarak çözümleyemez” (Webster, 1990: 85). Bu kuramla yapılan bir okuma bir yandan okuyucuyu da üretmeye teşvik ederken diğer yandan yazarın satır aralarına sakladığı gizemleri açığa çıkarması açısından önem arz eder. “Edebiyatı derinliğine inceleyen ve onun labirentlerine dalıp, onu bir anlamda sökümlenen bir bilim dalı” (Sarı, 2008: 76) olarak psikanalitik edebiyat kuramının “yazarın bilinçaltını açığa çıkarma, eserdeki kişilerin psikolojik durumlarına eğilme ve bir taraftan da yaratma eyleminin nasıllığını

araştırma” (Moran, 2002: 149) gibi işlevleri üzerinde yoğunlaşmaktadır. Bu anlamda yaratma eylemi, yaratıcının bilinçdışının bir tür dışavurumu olarak değerlendirilir. Böylece eserden yola çıkarak yazarın gizli istekleri, eğilimleri hakkında yorum yapılabilir. Freud, bunun en iyi örneğini *Dostoyevski ve Baba Katilliği* (1928) adlı çalışmasında ortaya koyar. *Karamazov Kardeşler* (1880) adlı eserinden yola çıkarak Dostoyevski’nin hastalıklı kişiliğine, babasının ölümünü arzulamasına dair izlenimler edinerek bir tür psikanalitik tahlil yapar. Ona göre, Dostoyevski’nin dört ayrı kişiliği vardır:

“Yaratıcı sanatçı, nevrotik, ahlakçı ve günahkâr. Dostoyevski demek çelişkiler adamı demektir. Kendisi gibi yarattığı karakterleri de çelişkilidir. Çelişki Dostoyevski’nin onu kolaylıkla bir suçlu yapabilecek, son derece güçlü yıkıcı içgüdüünün gerçek yaşamında esas olarak kendisine yönelmiş olduğunun (dışarıya değil içeriye) ve böylece mazoşizm ve bir suçluluk duygusu olarak anlatım bulduğunun anlaşılmasıyla çözülür.” (Freud, 1999: 421)

Freud’un ağırlıklı olarak Dostoyevski üzerine yaptığı çalışmalarda geliştirdiği *Oidipus Kompleksi*, Yunan filozof ve tragedya yazarı Sofokles’in MÖ 430- 425’li yıllarda yazdığı tahmin edilen, dönemin en yetkin tragedyası sayılagelen *Kral Oidipus*⁵ eserine dayanır. Birtakım tepkilere neden olsa da psikanalist, kendi kuramını desteklemek için bu eseri temel alır. “Küçük erkek çocuk annesine âşık olur ve babasını öldürmek ister veya

⁵ Tanrı Apollon, Thebai Kralı Kral Laios’un doğacak erkek çocuğunun, babasını öldürerek annesi İokaste ile evleneceği haberini verir. Kral bunun üzerine bebek doğunca ellerini ayaklarını bağlatarak vahşi hayvanların öldüreceği düşüncesiyle onu uzak ormanın derinliklerine gönderir. Onu bulan çobanlar ayakları şişmiş olan bebeğe şiş ayak anlamına gelen Oidipus adını verirler ve bebeği Korinthos kralına götürürler. Çocuğu olmayan kral Polybos ve kraliçe Merope’nin evlatlık oğulları olarak büyüyen Oidipus yıllar sonra sarayın kâhininden kaderindeki kehaneti öğrenir. Babasını öldürüp annesiyle evleneceği düşüncesinden korkan Oidipus ülkesini terk ederek bilmeden doğduğu topraklara doğru yola çıkar. Yolda karıştığı bir kavgada gerçek babasını öldürür. Böylece kehanetin ilk kısmı gerçekleşir. Sonra Thebai’ de پیدا olmuş halka dehşet saçan canavar Sphinks’i yendiği için halk tarafından Kral ilan edilir ve bilmeden kraliçe ile yani öz annesiyle evlenir. İki erkek, iki kız çocukları olur. Hiç farkına varmadan Apollon’un felaketleri de gerçekleşmiş olur. Kentte kıtlık ve veba baş gösterince kâhinlere başvurulur. Gerçeğin anlaşılması üzerine kraliçe kendisini öldürür. Oidipus duyduğu utancın ve acının sonucunda kendisini cezalandırmak için kraliçenin elbisesindeki iğnelerle gözlerini kör eder. Yanından ayrılmayan kızı Antigone ile kentten ayrılır, Kolonos kasabasına sığınır. Kefaletini ödeyen Oidipus gizemli bir şekilde ortadan kaybolur.

Tarafımdan, İş Bankası Kültür Yayınları’na ait Sofokles’in *Kral Oidipus* (2011) adlı kitabından özetlenmiştir.

küçük kız babasına âşık olur ve annesini öldürmek ister. İlkine çoğunlukla Oidipus kompleksi ve ikincisine de Elektra kompleksi denir” (Craib, 2011: 95).

Freud, insan ruhunun karanlığını Dostoyevski ile keşfettiğini belirtirken *Sanat ve Sanatçılar Üzerine* adlı yazdığı kitapta yazarın kişiliğine, yaşamına ve yönelimlerine dair çalışmasına geniş yer vermiştir. Ona göre, Dostoyevski’nin eseri *Karamazov Kardeşler*’de *Oidipus kompleksinin* belirtilerine rastlanır. Rus yazar, gerçek hayatta da annesine gizli bir aşk beslemekte ve bu yüzden babasının ölümünü dilemektedir. Babasıyla özdeşleşmenin cezası olarak sara hastalığına yakalanmıştır. Buna kanıt olarak eserindeki kahramanın da sara hastası olmasından ve babasını öldürmesinden bahseder. Yazar, babasının ölümünden sonra kendisi öldürmemiş olsa bile bir tür vicdan azabı duyar çünkü bunu istemiş olmaktan ötürü suçluluk hisseder. Gürbilek’e göre, *Karamazov Kardeşler*’de yazarın düşünce ve eylemde suç ortaklığı ile ilgili olarak ortaya koymak istediği asıl problem şu soru ile açıklanabilir: “Suçu işleyen mi suçlu, yoksa onu aklından geçiren mi? Öldüren mi suçlu, yoksa kan dökme eylemini felsefi açıdan mümkün kılan düşünce tarzının kendisi mi?” (Gürbilek, 2008: 45).

Freud, Dostoyevski’de olduğunu iddia ettiği baba katillliği eğilimi ile ilgili bulgularının bir benzerini Shakespeare’in *Hamlet* isimli tragedyasında da bulur. Edebiyat incelemelerinde psikanaliz biliminin verilerini kullanan psikanalist “Dünya edebiyatının üç büyük eserinin, Sofokles’in *Kral Oidipus*’u, Shakespeare’in *Hamlet*’i ve Dostoyevski’nin *Karamazov Kardeşler*’i aynı konuyu, yani baba katillliğini ele alması rastlantı olarak açıklanamaz” (Freud, 1981: 22) der. Freud, insan gelişimini; oral, anal, fallik, gizil ve genital olarak beş bölümde inceler ve *Oidipal kompleks* fallik dönem süresince ortaya çıkar. Erkek çocuğu, bu dönemde annesini bir sevgi objesi olarak benimser, ona bir sevgili gibi davranmaya başlar, annesini babasından kıskanır. Bununla birlikte, en büyük rakibi olan babası tarafından, bu tarz kötü duyguları nedeniyle

cezalandırılacağından korkar. Bu duygu, babası tarafından cinsel organlarından yoksun bırakılacağı, yani hadım edileceği korkusudur. Bu korku, annesine duyduğu ilgiden baskın geldiği zaman, babasına olan sevgisi artmaya başlar ve erkek çocuk, baba modeli ile özdeşleşir.

Freud'un bu görüşü birçok kişi tarafından eleştirilir. Örneğin, kendi öğrencilerinden biri olan Alman psikanalist ve sosyolog Erich Fromm, ustasının fikirlerini eleştirel bir bakış açısıyla ele aldığı *Freud Düşüncesinin Büyüklüğü ve Sınırları* (1991) adlı kitabında, bu kompleksin yanlış temellendirildiğini belirtir. Ona göre;

“Eğer Freud'un yorumu doğru olsaydı, mitolojik olayların şöyle gelişmesi gerekirdi: Oedipus'un önce İokaste'ye rastlaması, annesi olduğunu bilmeden ona âşık olması ve sonra yine bilmeyerek babasını öldürmesi beklenmeliydi. Ama mitos bize Oedipus'un İokaste'ye ilgi duyduğunu veya âşık olduğunu söylemiyor ki. Oedipus'un İokaste ile evlenmesinin tek nedeni tahta çıkanın taçla birlikte ona da sahip olması gerekliliğidir.” (Fromm, 2004: 58)

Freud'un bu kuramda önemle üzerinde durduğu hususun, olayın nasıl veya hangi sırayla gerçekleştiği değil, eserin ortaya çıkışının yani yazılışının arkasındaki sebepler olduğu söylenilebilir.

Yunan tragedyasında, seyircinin piyesi seyrederken duygu yükünün boşalımı anlamında kullanılan *katharsis* terimi, Dr. Breuer ve Freud tarafından *katartik yöntem* adıyla, hipnoz esnasında hastanın travmatik olayları yeniden yaşayarak onları dışa vurduğunu anlatan bir yöntemi adlandırmakta kullanılmıştır. İnsan davranışlarını yorumlarken ortaya koyduğu bu yöntem, Freud'un en önemli buluşlarından biri olmuştur:

“Bu teknik, hasta ile psikanalist arasında geçen, karşılıklı bir söyleşiden başka bir şey değildir. Psikanalistin hastayı muayenede kullandığı bir aleti bile yoktur; ayrıca, bir ilaç falan da yazmaz hastasına. Psikanalist günün belli saatinde hastayı muayenehanesine çağırır, onu konuşturur, anlattıklarını dinler, sonra kendisi konuşmaya başlar ve konuştuklarını hastaya dinletir. Bu teknikte bizi bekleyen ödev, hastanın ruhundaki bilinçdışına itimleri arayıp bulmak ve yardımımızla hastanın Ben'inin söz konusu bilinçdışına itimlerde düzeltmelere gitmesini, çatışmalardan

kaçmak yerine daha uygun yollara başvurarak onları ortadan kaldırmasını sağlamaktır. Bilinçdışı itimler ise çocukluğun pek erken yıllarında kaldığından, psikanaliz çalışmaları bizi bu erken yaşam dönemine çekip götürür. Hastanın belleğinde canlandırmak istediğimiz unutulmuş çatışma durumlarını ele geçirmek için izleyeceğimiz yolu ise hastadaki semptomlar (belirtiler), hastanın düşleri ve serbest çağrışımları bize gösterir; ancak belirti, düş ve serbest çağrışımlar bilinçdışının etkisiyle algılama gücümüzün karşısına yabancı bir kılıfta çıktığından bunları önce yorumlar bir çeviri işleminden geçiririz. Hastanın ancak bir iç direnişi yendikten sonra bize açıklayabildiği çağrışımların, düşüncelerin ve anımsamaların bilinçdışına itilmiş nesneyle herhangi bir yoldan ilişkisi bulunduğu ya da bu nesneden kaynaklanan ürünler niteliği taşıdığı sonucuna varırız. Hastanın bize açıklamalarda bulunurken içinde baş gösterecek direnişleri alt etmesine ön ayak olur, kaçışlara eğilimini yenecek ve bilinçdışına itilmiş nesnenin yanına sokulmayı göze alacak gibi hastanın Ben'ini eğitmeye çalışırız.” (Freud, 2000: 36)

Sanat felsefesi kavramlarından biri olan *katharsis*, psikanalizin kullandığı temel yöntemlerden biridir. Platon bu kavramı, insan ruhunun birtakım tutkulardan arınması anlamında kullanır. Aristoteles *Poetika*'da tragedyayı “uyandırdığı korku ve acıma hisleriyle ruhu sahnede sergilenen duygulardan temizlemek” (1982: 50) olarak tanımlarken *katharsis* kavramını ortaya koymaktadır. Sanatın görevinin yalnızca estetik bir haz üretmek değil, daha çok ahlaki bir duruluk yaratmak olduğunu savunan Aristoteles'e göre, sanatın değeri seyirden kaynaklanan estetik bir hoşnutluktan çok, ahlaki açıdan arınmada kendini açığa vurur. İsmet Emre, *katharsis*in yazma eylemiyle olan ilişkisini şöyle ifade etmektedir:

“Katharsis, arınma, temizlenme demektir. Temelde, edebiyat ve edebi ürünlerin hemen hepsi, yazar-öznenin bilinç ve bilinçaltının ürünleri oldukları için her iki bilim de bilinçaltı olaylarıyla ilgilenmek zorundadırlar. Özellikle, şiir, roman ve öykü türlerinde yazar-öznenin mutlak uyanık ve bilinçli bir şekilde yazdığını söylemek mümkün değildir. Yazar-özne, genellikle bir transa geçer ve kendini bilmez bir şekilde yazmaya devam eder. Yazma eylemi bittiğinde, eline aldığı metinlerdeki kurgu, yoğun biçimde bilinçdışı alanların egemen olduğu bir bütünlüğe sahiptir. Yazarın ürettiği metinler, bir zamanlar yaşadığı ve hissettiği daha sonra unutulmaya terkedilen ama şimdi yeri geldiği için ortaya çıkmış anılardan katkı almıştır. Bilinçaltı, yıllarca gizlediği gerçekleri, olay ve düşünceleri yazma eylemi esnasında ortaya çıkarmış ve şimdi bir metin olarak yazarına hediye etmiştir. Ancak yine de bazen, yazar metinde yazdıklarının menşeyini hatırlayamaz ve bilinçdışı alanın edebi metne sunduğu bu güzelliklerin nereden geldiğiyle çok ilgilenmez.” (Emre, 2006: 301–302)

Edebiyatı, düşüncelerini ve tekniğini aktarmada bir araç olarak gören Freud, edebiyatın ve bilinçdışının kesişen noktalarına odaklanır ve bu konuda özellikle yaratıcılık edimi üzerinde durur. Yazarın kalemine yansıyanlar aslında ruhen boşalma tepkisidir. Başta bastırma savunma düzeneği olmak üzere çeşitli bilinçdışı savunma düzenekleri aracılığıyla bilinçdışı arzu ve istekler, tıpkı düşlerde olduğu gibi yaratıcı yazarın düşünme gücü ve yaratıcılığı aracılığıyla simgesel biçimde ifade bulur.

Freud'un serbest çağrışım, aktarım, karşı aktarım ve yorumlama yoluyla hastaları için başvurduğu bilimsel bir tedavi yöntemi olan psikanalizi, yazarların eserleri üzerinde uygulayan disiplinlerarası çalışması, psikanalitik edebiyat eleştirisinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Yazarın çocukluk dönemi, aile yaşantısı, eğitim şartları, şahit olduğu birtakım olaylar, bastırılmış arzu ve iç çatışmalarını ortaya çıkarmada düşünme kavramı psikanalitik açıdan eser incelemelerinde yararlanılan verilerdir. Freud'un bilinçdışıyla ilgili buluşlarına dayanan bu yöntemi, kimi araştırmacılar yazarın psikolojisini, bilinçdışını ortaya çıkarmak ve eserlerini yorumlamak amacıyla, kimileri de eserlerdeki karakterlerin psikolojisini, davranışlarını açıklamak amacıyla uygulamışlardır.

Freud'un öncülüğünü yaptığı psikanalitik edebiyat kuramına, onun izinden giden psikanalistler, farklı yöntemler ekleyerek derinlik kazandırır ve kuramın kapsamını genişletirler. Yazar merkezli olmaktan uzaklaşılırken Jung tarafından geliştirilen analitik psikoloji ile eser merkezli çözümleme yoluna gidilir. Jung'un psikanalize kazandırdığı kolektif bilinçdışı⁶ ve arketip kavramları ile yazarın kişisel bilinçdışına insanlığın ortak bilinçdışı eklenerek eser incelemelerine farklı bir boyut kazandırılır. Jung, *Psikoloji ve Edebiyat* başlıklı makalesinde, psikolojinin edebiyatı inceleyebileceğini açıklarken

⁶ Jung'a göre, kişisel bilinçdışına göre, daha derinlerde bir bölüm olan kolektif bilinçdışı, bireyin yaşamı boyunca bilinçe çıkmamış içerikten, kişisel bilinçdışı ise bir zamanlar bilinçte olan içeriklerden oluşmaktadır. Bu içerik, bireyin yaradılışından itibaren önceden şekillenmiş davranış kalıplarında belirmektedir. Kolektif bilinçdışı, bireyin yaşamında kazandığı bir deneyim değildir. Psişenin bu katmanı, kişi ötesi ve zamansız olarak sonsuz imgeleri içine alan bir bölümdür. (Jung, 1968: 42- 43)

öncelikle insan ruhundan söz eder. Çünkü insan ruhu, bilimin de sanatın da ana kaynağıdır ve sanat eserinin oluşumunu da, yaratıcılığı etkileyen unsurları da psikolojik araştırmalarla incelemek mümkündür. (Jung, 1981: 53)

Jung, sanatçıyı kolektif bilinçdışının taşıyıcıları olarak görür. Kolektif bilinçdışı içinde arketipleri barındırır, insanlığın ortak kültürünü yansıtan evrensel bellek niteliği taşır. Yaratıcı yazma yeteneği olan insanlarda bu arketipler canlanır. Dolayısıyla edebiyatçılar insanlığın ortak bilinçdışı deneyim ve kültürel özelliklerini çağa, güne taşıyan kişiler olarak evrensel bir işlev görürler. (Jung, 2014)

Farklı psikanalistler Freud'u desteklemekle birlikte kendi bakış açılarını da geliştirmişlerdir. Freud kişisel bilinçdışını ön plana çıkarırken, Jung kolektif bilinçdışı üzerinde durmuştur. Freud'un öğrencisi Adler aile ve çevreden bahsetmiş, Lacan edebî eserin yaratma aracı olan dil ile psikanalizi birlikte ele almıştır. Otto Rank, sanat eserini sanatçı, okuyucu ve izleyici arasındaki ruhsal birliğin aracı olarak nitelemiştir. Rank, özellikle yazarın biyografisine dikkat çekmiştir. Rank'a göre, edebiyata biyografik açıdan yaklaşmak mantıklıdır dolayısıyla edebiyat tarihinden ziyade yaratıcılığın psikolojisine odaklanır:

“Rank, bir sanat eserinin ya bir yazarın gerçek yaşamından çok ‘düşünü’ dışı vuruyor olabileceği ya da gerçek kişiliğinin arkasında gizlendiği ‘maske’, ‘anti-benlik’ olabileceği, ya da yazarın kaçmak istediği yaşamın bir resmi olabileceği akılda tutulduğunda biyografik çalışmanın faydalı olabileceği yaklaşımını savunur.” (Rudnytsky, 2010: 90)

Yılmaz Özbek'e (2007) göre, psikanaliz yönteminin amacı yazarı tanımak değildir. Amaç, eseri tanımadır. Ancak bunun için yazarı da tanıyıp, eserle yazar arasındaki bağı da kurmak gerekir. Çoğunlukla, yazarın biyografisini bilmeden eseri yorumlamanın ve çözümlemenin araştırmacıyı tutarlı sonuçlara götürmeyebileceğini ileri süren Özbek, bu durumu Arthur Schnitzler'in öyküleriyle örneklendirir. Schnitzler'in

kendisi sağlıklı olmasına rağmen öykülerinde hastalıklı figürler sergiler. Yazarın psikoloji alanında edindiği bilgileri, eserini oluşturmakta esas noktalardır. Schnitzler bir doktor olarak farklı kişilik yapılarını bildiği için öykülerini bu kişiler üzerine yapılandırabilmiştir. Özbek, bu konuda şöyle yorum yapar:

“Bir psikanalistin görevi, nasıl bilinçsiz bir şekilde ortaya çıkan tavrın, davranışın ve tepkilerin kökenine inmek ise, bir yazın bilimcinin de görevi metnin arka planına inmek ve metnin duyumsatmak istediklerine aracılık etmektir. Metnin arka planı da metnin bilinçaltıdır. Psikanalist, nasıl hastanın ruh dünyasını aydınlatarak çözüm üretiyorsa, yazın bilimci de aynı şeyi yapar.” (Özbek, 2007: 17)

Yücel’e göre psikanalitik çözümlemeyle amaçlanan “metinlerde yazarın bilinçdışı kişiliğinden kaynaklanan ve şimdiye değin gözden kaçmış olan ‘olgular’ ve ‘bağlantılar’ bulunup ortaya çıkarılarak yazın yapıtlarının daha iyi anlaşılmasına katkı sağlamaktır” (Yücel, 2007: 58). Carloni ve Filloux’ a göre her yapıt bir ruhsal nedenselliğin sonucudur ve bir eleştiri yöntemi olarak psikanalitik çözümleme “genel hatlarıyla, bir eserin gizil içeriğinin çözülmesi” olarak tanımlanabilir (Carloni, Filloux, 2000: 97).

Yapılan bu çalışmalar, “psikanaliz ve edebiyat arasında disiplinlerarası incelemelerin yolunu açarken, edebî eserler dünyasındaki şahıs kadrosunun birbirlerine sergiledikleri davranışların derinliklerinde yatan güdü ve reflekslerin tespitinde, davranışların anlamlandırılması yolunda kullanılan göstergelerin şifre çözümünde, karakterlerin rüyalarının yorumlanması, rüya yorumlarının olay örgülerine katkısı gibi daha pek çok bakımdan” (Emre, 2006: 68) psikanalitik edebiyat kuramının gelişmesini sağlamıştır.

Sanat ve sanatçı üzerine fikirlerin çeşitliliği esere olan bakışta ve eleştiride de zenginliği beraberinde getirir. “Gerek bir sanat eserini incelerken, gerek yaratıcılığa dair süreçleri anlamaya çalışırken ve gerekse bizzat sanatçı üzerindeki etkileri nedeniyle psikanaliz, sanatın her dalında esin kaynağı olmayı sürdürmektedir” (Terbaş, 2016: 7).

Psikanalitik edebiyat kuramı, eseri çok yönlü ele alarak daha iyi anlaşılması yönünde faydalı bir çözümleme sağlamaktadır. Freud, bu kuramsal bakış açısı çerçevesinde edebî eserleri incelerken özellikle fantastik olan üzerinde odaklanır. Fantastikte görünmeyen bilinmeyen olayların görünür ve bilinir gibi olmasından doğan şüphe ve gizem, psikanalizin edebî çözümlemelerine araştırma konusu olmuştur. Özellikle fantastik edebiyatta ortaya çıkan tuhaf ve kaygı veren durumları, kahramanın ve yazarın ruhsal durumu ile ilişkilendiren Freud, bu tür durumları *tekinsizlik* başlığı altında ele alır ve psikanalitik bir öge olarak ayrıntılandırır.

1.3. Fantastik Edebiyatın Psikanalitik Ögesi: *Tekinsizlik*

Freud, *tekinsizlik*⁷ kavramını psikanalitik bir öge olarak edebiyat dâhilinde ele alırken özellikle fantastik edebiyat üzerinde uygulamalar yapar. Freud ile birlikte fantastik, bilimsel bir incelemenin konusunu oluşturur ve psikanalizin bir uygulaması hâline gelir.

Fantastik edebiyatın diğer edebî türler gibi kesinleşmiş bir tanımı olmaması ve sınırları belirlenememesi, bu alanda pek çok yazar ve eleştirmenin birbirinden farklı görüş ve yorumlamalarını beraberinde getirmiştir. Bununla beraber son yıllarda edebiyat eleştirisi kapsamında pek çok çalışma içinde belli ölçütlerle yer verilmesi, işimizi nispeten kolaylaştırmaktadır. Fantastik ile ilgili kökenbilimsel bir araştırma yapılırsa, kelimenin Latince “düşsel, gerçek dışı” demek olan *fantasticus* sıfatından ve

⁷ Çalışmada *tekinsizlik* kavramı ile ilgili tanım ve açıklamalarda, Sigmund Freud’un *Sanat ve Edebiyat* (1999, Payel Yay.) adıyla Türkçe’ye çevrilen kitabında yer alan “Tekinsiz” adlı makalesinden yararlanılmıştır.

Yunancada “görünür kılmak, gibi görünmek” anlamlarına gelen *phantasein* fiilinden türediği görülmektedir.

Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi’nde fantastik, olağan ya da olağanüstü hallerde tutarsız, belirsiz ve uyumsuz olanla ilişkilendirilir:

“Fantastik, ister istemez, doğaüstü şekiller, hayaletler, hortlaklar bulmak için değil; dinsel, bilimsel kökenli ussallığın her dışavurumunda, bir çift anlamlılık ve gerçeği kendi örgüsü içinde kavrayabilecek bir yetenek eksikliğini göstermek için bu çelişkileri yakalar. İster doğal olana, ister doğaüstüne dayansın. Gerçekçilik her zaman eksiklidir. Çünkü gerçekliğin her açıklaması gerçeğin tümü karşısında kısmi kalacaktır. Fantastik öykü bu uyumsuzluğu sergiler, her veriyi nitelenemeyen bir gariplikle belirginleştirmek için çift anlamlı bir oyun içinde uyumsuzluğu biçimsel bir yapıya indirger. Bu arada, başka türlerden, olağan dışı deneyimlerden, kişiliğin açık belirsizliklerinden (delilik), doğal değişimlerden (teratoloji), batıl inançların ilk biçimlerinden (gulyabani) ödünç alınmış bir sınırlar tematiği söz konusudur. Bu sınırlar tematiği fantastiğe beslenme kolaylığı sağladığı gibi, sözcüğe reddedilemez bir gerçeklik vermenin olanaksızlığını ve her türlü kesin akıl yürütmenin tutarsızlıklarını anlatmaya dayanan düşsel bir yolculuğu donatma kolaylığı da sağlar.” (1986: 3967–3968)

Bahadır Gülmez’e göre, fantastikte hayalî olan, akıl dışı bir düzenin varlığını işaret etmektedir:

“Fantastik çalışma ise nesnel görme eylemiyle yakalanamayan gerçeklikleri görselleştirir. Bu eylemin ürettiği anlamsal yığınlık taşkın niteliktedir. Düşsel gücün oluşturduğu bu yığında akılsal yeti gücünü yitirmiştir, kendine bir yer bulamamıştır. O, cennetten kovulmuştur. Artık akıl dışılık anlamlar üretecektir o bölgede. Varlıklar, nesneler olduklarının ve olabileceklerinin çok ötesinde, sanki biz onlara borçluymuşçasına ve sanki onlar birer alacaklı gibi kapımızı çalarlar. Şişkin karınlılar, kurt başlılar, embriyo safhasında yaşayanlar...” (Gülmez, 1989: 92-93)

Kökenini mitolojiden, efsanelerden, masallardan ve batıl inançlardan alan fantastiğin edebî bir tür olarak ele alınması üzerine edebiyat kuramcıları tarafından çeşitli tarihlendirmeler yapılmış olsa da genel değerlendirme Aydınlanma Çağı’nda ortaya çıktığına yöneliktir. Bu dönemde batıl inanç ve mitlerin yerini büyük ölçüde bilim ve

mantık alırken, fantastik ve gerçeklik de yollarını ayırır. Bilimin ışığında akıl ve mantık ön plana çıkar. İnsanlar daha önceleri kayıtsız olarak inandıkları doğaüstü olaylara kuşku ve korkuyla yaklaşırken bir taraftan da bu gizemi açıklama çabasına girerler:

“Bu dönem aynı zamanda neden-sonuç ilişkisine sıkı sıkıya bağlı belirlenimcilik (déterminisme) felsefesinin bilimlerde yer etmeye başladığı dönemdir. İnsan bir yandan bilimle evreni öğrenirken bir yandan da mucizelerle dolu gizemli olaylara özlem duymaktadır. Bu iki olgunun, yani akılcı davranışla karanlık ve gizemli olana duyulan ilginin birleşmesi, bu edebiyatın genel özelliğini belirler.” (Ertem, 2006: 12)

XVIII. yüzyılın sonlarında Fransa’da ortaya çıkan fantastik edebiyat giderek diğer ülkelerin edebiyatlarında etkisini gösterir. Bu dönemde, fantastiğin ortaya çıktığı iki eser ön plandadır: William Beckford tarafından yazılan *Vathek* (1786) adlı eser ve Sasques Cazotte’un yazdığı *Diable Amoureux* (Âşık Şeytan-1772) adlı kısa roman. Fantastiğin edebî bir tür olarak kendine yer etmesi Alman Romantik Dönemi’ne denk gelir. Goethe, Novalis gibi Romantikler, Alman folkloru ve sözlü halk anlatıları gibi geleneksel malzemelerin etkisiyle olağanüstü olana ilgi duyarlar. Edebî bir terim olarak fantastik, ilk kez Ernst Theodor Amadeus Hoffmann tarafından 1815 yılında yayımlanan *Fantasiestücke in Callots Manier* (Callot Tarzı Düş Ürünü Parçalar) adlı eserde kullanılır. Akıl ve gizemi barındıran fantastik eserleriyle, Johann Wolfgang Von Goethe, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Théophile Gautier, Guy de Maupassant, Hebert George Wells, Edgar Allan Poe, Henry James gibi isimler Freud’un ilgi alanında yer almışlardır.

Aydınlanma Çağı’nın çifte düşünce sistemiyle belirlendiğini öne süren Fransız edebiyatçı Jean- Luc Steinmetz “bir taraftan filozofların göklere çıkardığı usçu, gerekirci akım, bir taraftan spiritüalizme, okültizme ve İlluminizm (Işıkcılık) terimiyle gösterilen her şeye duyulan belirgin ilginin” fantastik türün ortaya çıkışında önemli olduğuna dikkat çeker. Fantastik serüveni “bir yazarın varlığına sahiden bağlı olan veya yazar tarafından kurgulanmış ve yarattığı karakterlerden biri tarafından desteklenmiş bir iç gezinti” olarak

tanımlayan Steinmetz, *Fantastik Edebiyat* adlı kitabında Pierre-Georges Castex'in *Nodier'den Maupassant'a Fransa'da Fantastik Öykü* adlı kitabından alıntılamalara da yer verir: "Castex zihnin yerinden yurdundan uzaklaşmasını ifade eden mitolojik anlatıların veya peri masallarının geleneksel uydurmacılığından farklı olarak, fantastiği 'gerçek yaşam çerçevesine gizemin zorla dâhil edilmesi' şeklinde tanımlar ve fantastiği, karabasan ve sayıklama hallerinde önüne endişe ve korkularından doğan imgeleri koyan bilincin marazi durumlarına bağlar". Steinmetz' e göre kavrama ilişkin araştırmalar şu sonucu verir: "Bir taraftan, hayat belirli ölçüde fantastiğe yer verir- bu Freud'un "tekinsizlik" diye adlandıracağı şeydir. Öte taraftan, onu uyarmak isteyen bu duygudan esinlenen bir edebi yaratı tipi oluşturmuştur". Steinmetz'in fantastiğe dair ele aldığı tanımları değerlendirecek olursak fantastik yazarın kaleminden çıkanların bilinçdışında olan birtakım unsurlara dayandığını ve fantastiğin gerçek yaşama dâhil olan gizemin arkasında yatan sebeplerle ilgilendiğini görürüz. Steinmetz'in ifadesiyle XX. yüzyıla gelindiğinde "fantastiğin dünyasallaştığı" görülür. Yani fantastik, alışlageldik unsurları yıkarak yeni bir ortam kurar ki bu ortam insanın zamanı ve evreni algılayışındaki ve yorumlamasındaki farktan kaynaklanmaktadır. Bu da, Freud'un fantastikle olan alakasını anlamlandırmaktadır. (Steinmetz, 2006)

Fantastiği belirleyen temel koşulun olağanüstü unsur olduğu açıktır. Ancak olağanüstünün dâhil olduğu tüm edebî türler fantastik olarak tanımlanmamaktadır. Fantastikten söz edebilmek için yaşanan olağan düzene aykırı, düzeni bozan bir ögenin var olması gerekir. Olağanüstü olaylar masalların vazgeçilmez unsurlarıdır ancak masallarda bu durum şaşırtıcı ya da korkutucu olmaktan uzaktır. Çünkü bu anlatılarda doğaüstünün varlığı beklenen ve alışılmış bir durumdur. Bu konuda, Colin Manlove fantastikle ilgili olarak önemli bir noktaya dikkat çeker:

"Eğer bir fantastik metin, okurun gerçeklik ve hakikat duygusunun çok uzağında dünyalar, varlıklar veya nesneler kullanırsa hayalden uzaklaşmış olur. Yani fantastiğin temel özelliği olan doğaüstü ya da

imkânsız, içinde yaşadığımız gerçekliğin ve şekillendirdiğimiz mümkün fikrinin bir başka şekilde düzenlenmiş olmasından öteye gitmemelidir. Ayrıca bir fantastik anlatı içeriğiyle şoke edici olmaktan çok şaşırtıcı olmak durumundadır. Fantastik bir anlatıda sunulan dünya sadece bir rüya ya da damilüzyondan da ibaret olamaz.” (Manlove, 1975: 158)

Aydınlanma Çağı’ndan önce de hayaletler, şeytanlar, ejderhalar, periler gibi büyülü ve mucizevi unsurların yer aldığı anlatılar mevcuttur. Ancak bunlar, okuru gerilime sokmaktan ziyade eğlendirmeye ve hayal gücünü canlandırmaya yöneliktirler. Bir anlatının fantastik olması için, içinde yaşanan dünyanın düzenini bozan, tehdit edici, korkutucu, yadırgatıcı ve şaşırtıcı öğelerin dâhil olması beklenir:

“XX. yüzyılda fantastik edebiyatta evren daralmış, psikanaliz, bilinçaltı ve parapsikoloji fantastiğin konusu olmuştur. İnsanın derinliğinde yer alan karanlığın anlatıldığı eserlerle modern bireyin duygu ve zihin dünyasının anlatıldığı eserlerde histeri vakaları, telepati ve düşünce iletimi gibi temalar işlenmiştir.” (Steinmetz, 2006: 123)

Nedret Öztokat, fantastikle ilgili kuramsal çalışmalarda “fantastiğin bir kavram dilbilimsel deyişle ‘gösterilen’ olduğunun” saptanıldığını ifade etmektedir. Kültürel açıdan bakıldığında ise masal geleneğinin vazgeçilmezi olan fantastiğin doğa yasalarının ihlal edilmesinden doğduğunu belirtir. Fantastiği ele alan izleksel çalışmalarda “kabul edilemez, ürpertici, kuşkulu, *tekinsiz*, tuhaf, olağansütü olaylar, kişiler ve uzamlar temel terimler” olarak yer almaktadır. Fantastiğin temel koşulu, yaşadığımız dünyanın doğal düzeninde beklenmedik bir durumun ya da unsurun mantık dışı biçimde ansızın belirmesidir. (Öztokat, 2006: 40-41)

Fantastik tür denilince bu konuda en çok üzerinde durulan eleştirmen şüphesiz Tzvetan Todorov’dur. İzleklere, psikolojik ve tarihsel okumalara yer verdiği *Fantastik /Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım* adlı eserinde Todorov, fantastik metinleri fantastik kılan özelliğin metinden okura geçen bir ikircim ya da karasızlık deneyimi olduğunu

vurgular. “Fantastik bir kararsızlık süresi kadardır: algıladıkları şeyin paylaşılan düşüncenin tanımladığı biçimiyle, ‘gerçeklik’ olup olmadığına karar vermek durumunda kalan okuyucu ve öykü kişinin ortak kararsızlığıdır” (2012: 47) diyen Todorov, buna şöyle açıklık getirir:

“Tümüyle kendimize ait, tanıdığımız şeytanı, hava perileri, vampirleri olmayan dünyada öyle bir olay meydana gelir ki, o bildiğimiz dünyanın yasaları bunu açıklamaya yetmez. Olayı algılayan kişi iki olanaklı çözümden birisini benimsemek yolundadır: ya duyulardan kaynaklanan bir yanılsama, düş gücümüzün yarattığı bir şey söz konusudur ve o zaman yasalar olduğu gibi kalır; ya da olay gerçekten olmuştur, gerçeğin bir parçasıdır, işte o zaman bu gerçekliği bizim bilmediğimiz yasalar yönetir. Fantastik bu kararsızlık süresinde yer alır: yanıtlardan herhangi birisini seçtiğimiz anda fantastikten uzaklaşarak komşu bir alana, ya tekinsiz ya da olağanüstü türlerin alanına girmiş oluruz. Fantastik, kendi doğal yasalarından başka yasa tanımayan bir öznenin bu görünüşte doğaüstü bir olay karşısında yaşadığı kararsızlıktır.” (Todorov, 2012: 31)

Ancak Todorov’un fantastiğin koşullarından bir olarak burada ele aldığı *tekinsizlik* kavramı ile Freud’un tanımladığı *tekinsizlik* tam olarak örtüşmemektedir. Todorov’a göre *tekinsiz* olan yanıltıcı bir gerçeklik barındırır. Todorov, tuhaf olanın ardında, doğa yasalarıyla açıklanabilen mantıklı nedenlerin olduğunu ileri sürer. Freud için psikanalitik bir öge olan *tekinsizlik*, kökleri çocukluktan kalan bir deneyim, inanç ve bireyin bilinçdışıyla ilgilidir.

1.3.1. Sigmund Freud’da *Tekinsizlik* Kavramı

Alman filozof Friedrich Schelling’in (1775- 1854) “gizli ve saklı kalmış olması gerekirken ortaya çıkmış her şeye verilen ad” olarak tanımladığı *tekinsizlik* kavramına tarihsel süreçte farklı tanımlar yapılmıştır. Alman psikiyatrist Ernst Jentsch *Zur*

Psychologie des Unheimlichen (Tekinsizliğin Psikolojisi Üzerine) adlı makalesinde psikolojik bir terim olarak ele aldığı *tekinsizliği*, sadece yeni ve yabancı olanla ilişkilendirerek *tekinsizlik* duygusunun ortaya çıkmasını entelektüel belirsizliğe, oryantasyon eksikliğine dayandırır. Jentsch, *tekinsiz* olanın bir olguyu düşünsel bir temele oturtamamaktan kaynaklandığını öne sürer. Bir nesnenin canlı mı yoksa cansız mı olduğuna ilişkin entelektüel bir belirsizlik olduğunda ve cansız bir nesne canlı bir nesneye fazlasıyla benzer hale geldiğinde *tekinsiz* duygular uyandırmaya elverişli bir koşulun yaratıldığına inanır. Jentsch genel olarak *tekinsizin* yeni ve yabancı olanla ilişkisi üzerinde durur. Ona göre kişi çevresine daha alışkın olduğu sürece, çevresindeki nesneler ve olaylar söz konusu olduğunda *tekinsiz* bir şey izlenimini edinmesi daha zordur. Yani çevreye uyum eksikliğinin getirdiği güvensizlik, *tekinsizdir*. (Freud, 1999: 326-331)

Freud, Jentsch gibi kuramcıların konuyla ilgili tanımlarını yetersiz bulduğu için kavramı daha geniş bir bakış açısıyla ele alır. Kişide *tekinsizlik* uyandıran tüm izlenimleri derleyerek, örnekler üzerinden ortak özellikler bulmaya çalışır ve *tekinsizin* doğasını irdeler.

Tekinsizlik XIX. yüzyılın ortalarından günümüze, Marx’dan, Nietzsche’ye, Freud’dan Heidegger, Wittgenstein ve Derrida’ya kadar eleştirel, edebi, felsefî ve politik düşüncenin alanına girmiştir: “Marx’daki Avrupa’ya dadanan hayaletle ilgili olanlar, yabancılaşma, devrim ve tekerrür kavramlarıyla ilgili olan her şey eninde sonunda *tekinsizliğe* dayanır” (Royle, 2003: 4). Derrida, Marksizm üzerine kaleme aldığı *Marx’ın Hayaletleri* kitabında, yabancı misafirin her zaman Avrupa’nın ev ve aile ortamına ait olabileceğini yazar (1994: 4). Nietzsche, *Güç İstenci* adlı kitabına “Nihilizm kapıya dayandı, bütün konukların bu en *tekinsizi* nereden geldi?” (Nietzsche, 2002: 21) diyerek başlar. Bu anlamda *tekinsiz* kelimesi yabancı ya da korkutucu olarak algılanabilir. Ancak

burada Nietzsche'nin nihilizmi *tekinsiz* bir misafir olarak nitelendirmesi şöyle yorumlanmaktadır:

“Muhtemelen kitlesi için nihilizmin, ilk bakışta uzak ve yabancı ve aynı zamanda daha derinlerde, belki de henüz açıkça ifade edilmemiş bir şekilde son derecede yakın ve tanıdık olduğunu fark etmiştir. Kitlesine yabancıdır çünkü onlar doğruluğa, nesnellığe, bilime, eğitime, ilerlemeye ve diğer Aydınlanma ideallerine değer vererek kendilerinin sağlam, derinlemesine benimsenen değerlere sahip olduklarını düşünürler. Nihilizm bir şekilde tanıdık çünkü Aydınlanma idealinin temelini oluşturan talep, tüm varsayımların akıl testi ile karşılaşması talebi, tutarlı bir şekilde uygulandığında bu değerleri hatta tüm değerleri sorgulayan bir test olduğu konusunda tamamlanmamış bir duyguya sahip olacaktırlar.” (Gemes, 2006: 203)

Nietzsche'nin nihilizmle ilgili tanımlamalarında yer verdiği *Das Unheimlich* ifadesinde de kelimenin çift anlamlı yani yabancı olan ve tanıdık olanın bir aradalığı söz konusudur. XX. yüzyılda kavrama yer veren en önemli isimlerden biri olan Heidegger, sanat eserinde hakikate ulaşma arayışı ile ilgili *The Origin of the Work of Art* (Sanat Eserinin Kökeni) adlı çalışmasında “Var olan tanıdık, güvenilir ve açıktır... Aslında açık olan açık değildir, açıktan ziyade, *tekinsizdir*...” (2002: 31) ifadesiyle hakikatin ve dünyadaki varlığın *tekinsizliğinden* bahseder. Tüm bu bilim insanları, kavrama kendi felsefelerinde farklı yorumlamalarla yer vermiş olsalar da, Freud'un 1919'da kaleme aldığı *Das Unheimlich* başlıklı makalesi, konu ile ilgili en kapsamlı çalışma kabul edilir. Bu zamana kadar belli bir düşünceyi ifade eden *tekinsizlik* Freud'un çalışması üzerine sanat alanında yeni ve etkili bir yaklaşım yaratır. Anneleen Masschelein *The Unconcept/The Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory* (Yirminci Yüzyıl Sonunda Freud'un Tekinsizliği) adlı kitabında *tekinsizlikle* ilgili olarak Freud'dan önce tam anlamıyla kuramsal bir çalışma olmadığına değinir:

“....tekinsizin kökenine dair bilgileri toplamak veya ortaya çıkarmak kolay bir iş değildir. Bunun bir nedeni de “yüce” gibi diğer estetik kavramlarla karşılaştırıldığında tekinsizin hala yeni bir terim olması.(...) 20. yüzyıldan önce edebi metinlerde ve sanatsal kaynaklarda sadece bir olgu olarak tekinsizin tanımına veya kelimenin oluşumuna değinilirdi.

Terim estetik bir kategori sayılmıyordu ve kuramsal veya felsefi bir makalesi de bulunmuyordu. *Unheimlich* kelimesini ve olgusunu genişleten 1919 yılındaki konunun temelini dayanan makalesiyle Freud'un kendisi olmuştur.” (Masschelein, 2011: 3)

Tekinsizlik kavramına Freud ilk olarak 1912- 1913 yıllarında *Imago* dergisinde bir makale dizisi olarak yayımlanan sonra kitap hâline gelen *Totem ve Tabu* adlı kitabında yer vermektedir.” Evhamlı bir hastası kendisini ve aynı rahatsızlığı olan başka insanları takip eden, bütün tuhaf ve *tekinsiz* olayları adlandırmak için *düşüncelerin kudreti*” ifadesini kullanır. Bu evham hastası aklından geçen kişinin sonra çıkıp geleceğine, aniden uzun süredir görmediği bir tanıdığını sorduğunda o kişinin henüz ölmüş olduğunu duyacağına emindir, öyle ki bu ölü kişinin de telepatik yollarla kendisine ulaştığına inanır. Freud hastasının başına gelen olayları *tekinsiz* olarak ifade etmesi üzerine bu kavram üzerine fikirlerine de yine aynı kitabında şöyle tanım getirir: “Öyle görülüyor ki, *tekinsizlik* özelliğini düşüncelerin her şeye gücü yeterliliği ile animistik düşünce tarzını genel olarak pekiştiren izlenimlere yakıştırırız, oysa yargılarımızda animistik düşünce tarzından uzaklaşmış bulunuruz”. (Freud, 2018)

Freud 1919 yılında kaleme aldığı *Das Unheimliche* başlıklı makalesinde *tekinsizlikle* ilgili olarak kısaca “korku yaratan şeylerin eskiden beri bilinen ve yabancı olmayan bir şeye geri uzanan türü” (Freud, 1999: 326) tanımını yaparak kavramı özümленir hale sokmaya çalışır. Tanımın yetersiz olduğunu düşünen Freud, hem bilinen hem de yabancı olunan anlamında kullanılan *heimlich* kelimesinin kökenindeki karşıt değerlilikten dolayı ayrıntılı bir inceleme yapar. Türkçe’ye *tekinsizlik* olarak tercüme edilen bu kavramın Almanca karşılığı *Das Unheimlich*’dir ve kaynağını Almanca karşılığında bulmaktadır. Çünkü kelime, diğer dillerde Almancadaki gibi, bir noktada tersine dönen bir kelime hâline gelmemektedir. Sözcüğün anlamsal olarak tam bir

sağlamasını yapmak isteyen psikanalist, diğer dillerdeki tanımlarını da ayrı ayrı inceler.

Makalesinde Dr. Theodor Reik'ten yaptığı alıntılarla şu açıklamalara yer verir:

“Latince: (K.E. Georges, *Deutschlateinisches Wörterbuch*, 1898). Tekinsiz bir yer; *locus suspectus*...

Yunanca: (Rost ve Schenkl'in sözlükleri), ξενος (Tuhaf, yabancı).

İngilizce: (Lucas, Bellows, Flügel ve Muret-Sanders'in sözlüklerinden) Rahatsız, huzursuz, kasvetli, kederli, tekinsiz, dehşetli; (ev için) perili; (insan için) itici kişi.

Fransızca: (Sachs- Villatte). *Inquiétant, sinistre, lugubre, mal à son aise*.

İspanyolca: (Tollhausen, 1889). *Sospechoso, de mal agüero, lúgubre, siniestro*

İtalyan ve Portekiz dilleri dolambaçlı deyim olarak tanımladığımız sözcüklerle yetinmiş görünmektedir.

Tekinsiz, Arapça ve İbranice'de ‘şeytani’ ve ‘korkunç’ sözcükleriyle aynı anlamı taşır.” (Freud, 1999: 327-328)

Freud, diğer dillerde yaptığı araştırma neticesinde, kavramın Almancadaki anlamını birebir taşıdığı sonucuna varmıştır. Kelimenin kapsamlı bir çalışmasını yaptığında, *Heimlich* ve bu kelimenin karşıtı olan *Unheimlich*'in aynı noktada bulunduğuna tanık olur. Anlamları irdelendikçe *unheimlich* aslında *heimlich*'in bir alt türü hâline gelir. Şöyle ki, *Unheimlich* kavramı, Almancada “heim” yani “ev” kelimesinden türetilmiştir. *Heimlich* ilk olarak “tanıdık, bildik, evcil, dostça, evle ilgili” anlamlarını taşıırken, cümle içinde “hayaletsi etkilerden uzak, bildik, teklifsiz bir yer” için de kullanılabilir. Ayrıca “gizli, başkalarının bilmemesi için gözden kaçırılan” anlamına geldiği gibi “mistik, ilahi, gizemli bilginin erişemediği, bilinçdışı, karanlık” anlamlarına gelebilir. Yani *Heimlich* bir taraftan “eve ve aileye ait olan bilindik, tanıdık” anlamına gelirken cümle içinde “gizli, saklı, karanlık, tehlikeli” gibi anlamlar da taşıyabilmektedir. Bu da kavramı esasen “tanıdık olmayan, bilinmeyen” anlamlarına gelen karşıt kelime *Unheimlich* ile neredeyse eşleştirebilmektedir. Birbirlerine şaşırtıcı derecede bağı olan

bu iki karşıt kelime, psikanalitik bir terim olarak kullanıldığında her iki anlamı da barındırabilmektedir. şöyle ki; “eve ait olan, bilinen ve tanıdık” bir şeyin veya durumun belli koşullarda yabancılaşması ve kaygı yaratması *Unheimlich* yani *tekinsiz* bir etki ortaya koyabilir. Freud’a göre *tekinsiz* olan akıl için bildik ve köklüdür ancak bastırılarak akla yabancılaştırılmıştır. (Freud, 1999: 331-332)

Freud, *tekinsizlik* duygusunu ortaya çıkaran durumları örneklerle açıklar:

“Düşüncelerin her şeye gücü yeterliği, isteklerin hemen gerçekteşmesi, gizli zararlı güçler ve ölüünün geri dönüşüyle ilişkili *tekinsiz* duygusunu uyandıran koşul açıktır. Biz- ya da ilkel atalarımız- bir zamanlar bu olasılıkların gerçekte olduğuna inandık ve gerçekten yaşadığına emindik. Bugünlerde artık bunlara inanmıyoruz, bu düşünce biçimini aştık; ama yeni inançlarımızdan çok da emin değiliz ve eskileri herhangi bir doğrulamaya yakalamaya hazır biçimde hala içimizde yaşıyor. Yaşamımızda eski ve bir yana bırakılmış inançları doğrular gibi görünen bir şey gerçekte meydana geldiğinde bir *tekinsiz* duygusu ediniriz.” (Freud, 1999: 354)

Das Unheimlich’in Tükçe karşılığı olarak tekin olmama durumunu ifade etmek için kullanılan *tekinsizlik* kavramı “tekin” sözcüğünden türemiş olup Türk Dil Kurumu’nca “boş, içinde kimse bulunmayan”, “güvenilir kişi veya yer” ve “içinde doğaüstü varlıklar bulunmadığına inanılan yer” olarak tanımlanmaktadır. “Tekin” sözcüğünün karşıt anlamı için “tekin olmayan” ya da “tekin değil” ifadeleri kullanılır. Terk edilmiş bir yer için “tekin değil” dediğimizde içinin boş olmadığını, bize korku veren bir şeyin var olabileceğini ve bu yerin güvenilir olmadığını düşünürüz. Cengiz Ertem, *Fantastik Edebiyat ve Tekinsizlik Kavramı: Edebiyatımızdan Bir Örnekleme Denemesi* adlı çalışmasında bu konuyu ayrıntılı olarak ele alır:

“İçinin boş olduğuna emin olduğumuz şeylerden korku duymamıza gerek yoktur, çünkü onlardan bir zarar gelmez. Ancak bazı yerlerin ya da nesnelerin içinde, ne olduğu da pek bilinmeyen birtakım şeylerin varlığı bizde korku ve kaygı uyandırabilir. Bunlar tekin olmayan ya da *tekinsiz* nesnelerdir. İşte yaşamda karşılaştığımız, ne olduğunu, nasıl olduğunu anlayamadığımız, mantıksal bir açıklamasını yapamadığımız şaşırtıcı bazı olaylar ya da durumlar da *tekinsizlik* duygusunun doğmasına yol açabilirler. Daha açık ve kestirmeden söyleyecek olursak bizi huzursuz

edebilirler. Freud'a göre bu, bize tümüyle yabancı olmayan, ama bilincimizin derinliklerinde kalmış çocukluk anılarımızın, çocukluk korkularımızın, komplekslerimizin, batıl inançlarımızın bazı durumlarda su yüzüne çıkıverdiğini görmenin, onlarla karşı karşıya gelivermenin yarattığı huzursuzluktur." (Ertem, 2006: 14)

Bu tespitler doğrultusunda *tekinsiz* etki, hem bize çok tanıdık gelen hem de tuhaf bir kaygı uyandıran nesne, durum, duyu ya da izlenim ve deneyimlerden doğar denilebilir.

Freud, makalesinde *tekinsizliği* önce estetik sonra psikanalitik ve edebî bir yöntem olarak ele alır. Kavramı bir his ve inanış olarak ele alırken düşüncelerini kanıtlamak için Hoffmann'ın fantastik öykü kitabı *Gece Tabloları*'nda yer alan *Kum Adam* adlı öyküsünden yararlanır. Edebiyatta *tekinsizin* rakipsiz ustası diye tanımladığı Hoffmann'ın eserlerindeki düş -gerçek ikilemi ve öteki ben gibi olgular, Freud'u bu öyküleri psikanalitik açıdan araştırmaya yöneltmiştir. Freud bildik olan şeyin nasıl ve ne koşullarda *tekinsiz* hale geldiği konusunu, Hoffmann'ın 1817 yılında kaleme aldığı bu öyküsüyle ortaya koymuştur.

Olay örgüsü Nathanael, yakın dostu Lothar, Lothar'ın kardeşi ve Nathanael'in nişanlısı olan Clara arasındaki mektuplaşmalarla aktarılmaktadır. Nathanael'in çocukluğunda, babasının akşamları evde yaptığı gizli simya deneylerinden çocukları uzak tutmaya çalışan dadı, geceleri uyumayan çocukların gözlerine kum atıp gözlerini oyarak ayda yaşayan çocuklarına yediren *Kum Adam* masalını anlatır. Çocukluğunda sürekli dadısından dinlediği bu masal, Nathanael'in tüm ruhsal dengesini altüst eder, yaşamı boyunca bu masalın etkisinden kurtulamaz. Babasıyla deney yapmak için her gece evlerine gelen Avukat Coppelius'u masaldaki *Kum adam* ile özdeşleştiren çocuk, bir gece gizlice deneyi izlemek isterken Coppelius tarafından yakalanarak hırpalanır ve gözlerinin oyulacağı korkusuna kapılarak ruhsal bir buhran geçirir. Çocuğun yaşadığı deneyimin gerçek mi yoksa yanılsama mı olduğu konusunda yazar okuru ikilemde bırakır. Bu

olaydan bir süre sonra, deney sırasında yaşanan bir patlama sebebiyle babasını kaybetmesi Nathanael için ikinci bir sarsıntı olur. Ortadan kaybolan *Kum Adam* yani Avukat Coppelius'un, bu olaydan yıllar sonra farklı bir kimlikle karşısına çıktığını sanınca, Nathanael çocukken inandığı bu hurafenin gerçekleştiği düşüncesine kapılır. Coppelius'a ikizi kadar benzeyen Giuseppe Coppola adlı İtalyan gezgin gözlük satıcısını, zihninde *Kum Adam* ile özdeşleştiren Nathanael, tekrar ruhsal çöküntü yaşar ve bu durumu nişanlısı Clara ile paylaşır. Latince "aydınlık, zeki, canlı" anlamlarına gelen "Clara" kelimesi, eserde de bilimi, mantığı, gerçeği temsil etmektedir. Clara, mantıklı bir açıklama yapma çabasıyla nişanlısına yardım etmeye çalışır:

"Bu bizim kendi benimizin hayaleti, onun yakın akrabaları ve ruhumuz üzerindeki derin etkisi bizi ya cehenneme atıyor ya da bize cenneti bahşediyor. ... Lütfen, o çirkin avukat Coppelius'u ve barometre satıcısı Giuseppe Coppola'yı aklından tamamen çıkar. Bu tuhaf insanların sana bir şey yapmayacaklarına inan; yalnızca onların düşmanca gücüne inanmak, onları senin için gerçekten tehlikeli hale getirebilir." (Hoffmann, 2012: 26-27)

Clara'nın bu tutumu, akli ve mantığı reddeden Nathanael'in ondan gittikçe soğumasına neden olur. Nişanlısından uzaklaşan Nathanael, Coppola'dan aldığı dürbünle pencereden gizlice gözlediği, komşusu Profesör Spalanzani'nin kızı Olimpia'ya âşık olur. Bu dürbünle sürekli kusursuz bir güzelliği olan Olimpia'yı pencereden izleyen Nathanael, bir gün profesör ve Coppola'nın tartışması esnasında Olimpia'nın parçalandığına ve gözlerinin koptuğuna tanık olur. Sevdiği kadının aslında cansız bir bebek olduğunu öğrenmesiyle birlikte geçmişte yaşadığı kötü anılar birbirine karışınca tekrar bunalıma girer. Genç Nathanael, bir süre ailesinin yanında kaldıktan sonra her şeyin yoluna girdiği düşüncesiyle hayatına devam etmek ister. Clara ile çıktıkları bir gezi sırasında çıktıkları bir kuleden dürbünle etrafı seyrederken birden *Kum Adam*'ı gördüğünü sanar. Düş dünyası ve gerçeklik arasında çatışmadan kurtulamayan Nathanael, çılgına dönmüş bir biçimde önce nişanlısı Clara'yı kuleden atmaya çalışır. Lothar'ın araya girmesiyle Clara

kurtulur. Nathanael yaşadıklarına daha fazla dayanamaz ve kendini kuleden aşağı bırakarak intihar eder.⁸

“Das Unheimliche” adlı makalesinde Freud *tekinsizlik* hâlinin kaygı, korku gibi kavramları açışladığını ve bu kavramların sanat eserinin yaratılmasında etkili olduğunu vurgular. Hoffmann’ın bu öyküsünde *tekinsizlik* etkisi yaratan tüm etmenlerin bulunduğunu ileri süren psikanalistin özellikle dikkatini çeken husus, gözlerle ilgili olan durumdur. *Kum Adam* gözleri oyan bir masal kahramanıdır. Gözlerin zarar görmesi korkusunu cinsellikle ilişkilendirir:

“İnsanın gözünün zarar görmesi ya da onu yitirmesi korkusunun çocuklardaki en kötü korkulardan biri olduğunu ruh çözümsel deneyimden biliyoruz. Çoğu yetişkin bu konudaki endişelerini korurlar ve hiçbir fiziksel yaralanma onlar için gözlerinin yaralanmasından daha dehşet verici değildir. Ayrıca her şeye gözbebeğimiz gibi bakacağımızı söyleme alışkanlığımız da vardır. Düşlerin, düşlemlerin ve mitlerin incelenmesi bize insanın gözüne ilişkin kaygısının yeterince sık olarak iğdiş edilme korkusunun bir yerine geçeni olduğunu öğretmiştir. ... Nevrotik hastaların çözümlenmesinden onların iğdiş edilme karmaşalarının ayrıntılarını öğrendiğimizde ve bunun onların zihinsel yaşamındaki sınırsız önemini anladığımızda tüm diğer kuşklar silinir.” (Freud: 337-338)

Çocukken evlerine gelen Avukat Coppeliuss evde otoriter bir hava yaratarak baba figürünün yerine geçer. Babanın ölümünü dileyen çocuk gerçek babasının ölümüne kendisinin sebep olduğuna inandığı için belli belirsiz bir suçluluk duygusu içindedir. Evdeki otoriter babanın çocuğun gözlerini oymak istemesi Freud’un *Oidipus Kompleksi* olarak açıkladığı psişik bir duygu yaratır. Hoffmann göz ile ilgili kaygıyı babanın ölümüyle ilişkilendirir. Mitolojik hikâyedeki Kral Oidipus’un babasını öldürdüğünü ve karısının da kendi annesi olduğunu öğrendiğinde kendisini cezalandırmak için gözlerini kör etmesinden hareketle gözleri cinsellikle özdeşleştiren Freud’a göre Nathanael’in

⁸ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann’ın *Gece Tabloları* (Can yayınları, 2012) adlı kitabındaki *Kum Adam* öyküsünden özetlenmiştir.

gözlerle ilgili çocukluğundan itibaren süregelen takıntısı iğdiş edilme korkusundan başka bir şey değildir. Göz cinsellik için tehdit edici bir unsurdur. Yapma bebek olan Olympia'nın esasında canlı bir kadın olup olmadığını kararsızlığından öte, bebeğin gözlerinin Nathanael üzerindeki etkisi, Freud'un odaklandığı psikanalitik bir ögedir. Bu yapma kadın figürünü, canlı ve güzel bir kadın olarak algılaması, düş ve gerçek olanı ayırt edemeyen gencin artık gözlerinin gördüğünü de yanlış algılamasına dayandırılabilir.

Freud, öykü kişisi Nathanael'in çocukluğunda onu etkileyen bu inancının gençliğinde gerçekleşir gibi olmasını, bu durumun kaygı ve korkuya yol açmasını ve tekrarlanarak veya farklı şekillerde karşısına çıkmasını *tekinsiz* olarak değerlendirir. Çünkü bu duygu insanı önceden bildiği, tanıdığı olgulara götürür, yani insanın bilincinin derinliklerinde yatanı geri getirir. Bastırılmış ilksel inançların yeniden doğrulanmış olduğu düşüncesi uyanır. Gözlerini kaybetme korkusu ve babaya duyulan öfke bastırılmış bir cinsel dürtüden dolayı ortaya çıkmaktadır. Çocukluğunda evlerine gelip giden avukatla, gençliğinde karşılaştığı gözlük satıcısının ikiz gibi benzemesini Freud, *doppelganger* yani öteki ben izleğiyle açıklamaktadır. Freud'a göre, fantastik eserlerdeki öteki ben ile ifade edilen olgu, *tekinsizlik* etkisi yaratan bir ögedir. Otto Rank'a göre "bu ikilik olgusu insan ruhunun derinliklerinde yatan bir duygunun su yüzüne çıkmasıdır. Bireyin kendi öz benliğiyle olan ilişkilerini gösterir" (akt. Ertem, 2013: 282). Bu benlik, kişinin olmak istediği öteki beni, kötü olan yönünün bir temsili olabilir ve *tekinsiz* bir etki yaratır.

Freud'un *Tekinsizlik* adlı çalışması ile bu psikanalitik öge, edebiyat eleştirisi alanında zengin bir içerik kazanmıştır. Freud için *tekinsiz* olan öncelikle bastırma yoluyla benliğe yabancılaşmış olan bir durumdur. Dolayısıyla geçmiş yaşantıya dair izler taşır. Temelinde çocukluk dönemi kaygıları yatsa da sadece bu evre ile sınırlandırılmaz. Genel anlamda, artık ilkel kabul edilegelmiş herhangi bir inanışın gerçekleştiğinin

sanılmasından doğan veya insanın bilincinin derinliklerinde yatanın geri gelmesinden kaynaklanan durumları da içermektedir. Bu durum, korku ve kaygı barındırsa da tümüyle dehşet verici değildir. Çünkü bir yanıyla ruhsal yaşam için tanıdık ve aşina olandır. Öte yandan aşina olan herhangi bir şeyin verdiği güven duygusundan uzaktır.

Fred Botting, *tekinsizliği* kişinin gündelik hayatını tehdit eden bir kavram olarak ele alır: “*Tekinsizlik*, ilkel arzuları ve korkuları hatırlatarak, bilineni, alışılmış olanı ve gerçeklikle normal olanın güven verici hissini tehdit eder” (1999: 7). Bu konuda kapsamlı çalışmalardan biri de Andrew Bennet ve Nicholas Royle’a aittir. *An Introduction to Literature, Criticism and Theory* (Edebiyat, Eleştiri ve Kurama Giriş) adlı çalışmalarında *tekinsizliğin* söz konusu olduğu durumlar ayrıntılı olarak sıralandırılmaktadır:

- “1)Öncelikle garip tekrarlar, bir duygunun, durumun, olayın ya da karakterin tekrarlanması. (Örnek déjà vu)
- 2)Tuhaf tesadüfler ya da genel anlamda olayların kaderin bir oyunu olması,
- 3)Animizm, cansız bir nesneye canlı ya da ruh özellikleri yüklenmesi,
- 4) Antropomorfizm. Animizmin insan özelliği taşıyan şekli. İnsan dışında bir varlığa insan özellikleri verilmesi,
- 5) Otomatizm. İnsan olanın tamamen mekanik olarak algılanması. Uyur-gezerlik, sara krizleri, trans durumları, çılgınlık,
- 6) Cinsel kimlik hakkında bir kararsızlık. Görünürde kadın gerçekte erkek olmak vs.
- 7) Diri diri gömülme korkusu. Bir yerde kilitli, sıkışmış, ya da kapalı kalma,
- 8) Sessizlik,
- 9) Telepati. Özel ve saklı olduğunu sandığımız düşüncelerin belki de bize ait olmadığı düşüncesi,
- 10) Ölüm. Bize hem tanıdık hem de olabildiğince yabancı, düşünülmez, hayal edilemez olan ölüm fikri.” (Bennet, Royle, 2016: 36-40)

Freud’a göre, edebî metinlerde karşılaşılan *tekinsizlik* ile gerçek yaşamda karşılaşılan *tekinsizliği* birbirine karıştırmamak gerekir. Edebiyat, daha yaratıcı bir alana

sahip olduğu için, bu konuda gerçek yaşamdaki *tekinsizden* daha verimlidir. Kurgusal alan *tekinsizi* tamamen içine alabilir ve gerçek hayatta karşılaşamayacak bir yere taşıyabilir. Bu durumda ortada şöyle bir çelişki vardır; öncelikle kurgusal alanda *tekinsiz* olarak gerçek hayatta karşılaşabileceğimiz bir şey geçiyorsa bu *tekinsiz* değildir. Sonra, kurgusal alanda *tekinsiz* etkiler yaratmak için kullanılacak araçlar gerçek yaşamdakinden çok daha fazladır. (Freud, 1999: 356)

Ertem, *tekinsizliğin* oluşması için fantastik yazarın izleyeceği yol ve bastırılmış olanın bilinçdışından geri gelmiş olduğu duygusunun okurda oluşması konusunda şu yorumu getirir:

“Zaten düş dünyasının, kendi değerini koruyabilmesi için gerçeği kanıtlama kaygısından uzak durması gerekir. Bu nedenle masallarda, özellikle peri masallarında, söylencelerde her şey olasıdır. Çünkü olağanüstü, doğaüstü olaylar bu tür yapıtların normal örgüsünü oluştururlar. Gerçek yaşamda şaşırtıcı görünen bu olaylar bu yapıtların kişileri ya da okurları için şaşırtıcı olmazlar, herhangi bir uyumsuzluk söz konusu değildir. Oysa *tekinsizlik* duygusu uyumsuzlıktan doğar. İşte bu nokta fantastiğin de özünü oluşturur.” (2006: 19)

Ertem’in de değindiği üzere *tekinsiz* duygu fantastik eserlerde ortaya çıkan bir unsurdur; ancak, her fantastik eserde psikanalitik bir öge olarak *tekinsizliğin* var olduğunu söyleyemeyiz. Bu duygunun oluşması için belli koşullar oluşmalıdır. Öncelikle bilinçdışı ile ilişkilendirmek gereklidir; bastırılmış aşına bir duyguyu anımsatmalıdır, sonra olay rastlantıya yer vermeyecek şekilde tekrarlar oluşturmalıdır. Ayrıca olaylar olağanüstü bir evrende değil yaşadığımız olağan düzen içinde cereyan etmelidir.

Freud’a göre *tekinsizlik* bastırılmış çocukluk karmaşalarının su yüzüne çıkmasıyla gerçekleşir; geride kalmış batıl inançların ya da edinilmiş izlenimlerin yeniden doğrulandığı zannedildiğinde meydana çıkan bu *tekinsiz* duygu insanda tuhaf bir kaygı yaratır. Bir kez yaşanan tuhaf bir olay şaşkınlık yaratabilir ancak bunun tekrarlanması kararsızlığa ve huzursuzluğa sebep olur. Yaşadığımız dünyada apansız ortaya çıkan,

mantıklı bir açıklama getiremediğimiz düş mü gerçek mi olduğu konusunda kararsız kaldığımız, bir gizemin tekrarlanarak dâhil olmasıyla ortaya çıkan bir tür tedirginlik hâli olarak tanımlanan *tekinsizlik* kavramı çalışmanın devamında öykü incelemelerinde ayrıntılı olarak örneklendirilmektedir.

1.3.2. Sigmund Freud'da Yaratıcı Yazarlık ve Bilinçdışı

Çeşitli disiplinlere bağlı olarak birçok çalışma içinde varlık gösteren yaratıcılık olgusu, bu çalışmalar dâhilinde farklı açılardan ele alınarak tanımlanmıştır. Felsefe kuramları “nesnel görüş açısından özel bir ifade, buluş, keşif, yeniyi bulma yeteneği ile kendini gösteren bir tür etkenlik, tanrısal ilham, dâhilik-delilik ve hayat hamlesi” (Vexliard, 1966: 110-112) başlıkları altında yaratıcılık üzerinde durur. Psikoloji kuramları ise yaratıcılığı rastlantı, benzerlik ve aracılık yollarıyla açıklamaya çalışan *Çağrışımcılık*, kendi içinde ve çevresindeki parçaları birleştirerek bütündeki anlamı ortaya çıkarmaya çalışan *Gestalt*⁹ *psikolojisi* ve kavramı bilinçdışı etkenlere bağlayan psikanaliz gibi alanlarda tanımlar. Çok yönlü bir kavram olan yaratıcılık, bunların dışında sosyal bilimler, güzel sanatlar gibi alanlarda çeşitli araştırmalara konu olur. Çalışmanın konusu bakımından bu kavrama, psikanalitik edebiyat kuramı dâhilinde değinilmektedir.

Psikanalizi edebiyatta uyarlayarak bilinçdışı ile ilgili kuramını oluştururken Freud'un özellikle üzerinde durduğu konulardan biri yaratıcılık unsurudur. Sanatçının, yazarın yaratıcılığı ile bilinçdışının kesiştiği noktaların neler olduğu, Freud'un

⁹ Gestalt, Almancada şekil, form, karakter, sima anlamlarına gelmektedir.
(<https://www.dict.com/almanca-turkce/gestalt>, 06.11.2017)

araştırmalarında öncelikli bir konumda yer alır. Özellikle, tarihsel kişilerin sıradışı yaratıcılıklarını psikolojik temellere dayandırarak kendi bilinçdışı kuramını geliştiren psikanalist, önce düşlerin ve yaratıcılığın kesiştiğı noktaya dikkat çeker.

Edebiyat ve psikanaliz arasındaki bağı vurgulamaya çalışan Freud, “ne yaratıcı yazarlar ruh hekimlerini ne de ruh hekimleri yaratıcı yazarları göz ardı edemezler” der. XVI. yüzyılda şair Ariosto Ludovico’nun, hizmetinde bulunduğı Kardinal Ippolito d’Este’ye ithafen yazdığı *Orlando Furioso* (Çılgın Orlando, 1516) adlı İtalyan Rönesansı’nın en yetkin şiiri sayılan eseri karşısında aldığı tek ödöl Kardinal’in “Ludovico, bu kadar çok öyküyü nereden buldun?” sorusu olmuştur. Freud, Kardinal’in bu sorusunda olduğı gibi, yazarların malzemelerini hangi kaynaklardan aldığı ve bu malzemeyle bizde sahip olduğumuzu bile düşünmediğimiz duyguları uyandırmasındaki başarısını sorgulayarak yaratıcı yazarlık üzerinde birtakım düşünceler ortaya koymuştur. (Freud, 1999)

Yüzeysel bir bakışla somut bir anlam yüklenebilecek sanat eserini derinlemesine inceleyen Freud, kurgudaki gerçekliğın payını sorgular. Ona göre bu gerçeklik de doğrudan doğruya eserin yaratıcısıyla ilgilidir. Oscar Wilde, *Dorian Gray’in Portresi* adlı eserinde Basil, sanatçı için “Duyarak yapılmış her resim modelin değıl, sanatçının resmidir. ...Ressam tarafından ortaya çıkarılan o değıl, tuval üzerinde içini döken ressamın kendisidir. Bu resmi sergiye koymak istemeyişimin nedeni, ruhumun sırlarını göstermiş olmaktan korkmamdır” (Wilde, 1968: 18) der. Eser tıpkı bir ayna gibi yaratıcısını yansıtır, böylece gizli kalanı, görölmeyeni ortaya koyma fırsatı sunar. Moran’a göre, sanatçı hayal dünyasındaki gizli arzularını resmedebilen kişidir:

“Sanatçı, onur, zenginlik, ün kazanmak, yükselmek ve kadınların sevgisini elde etmek ister, ama bu zevklere ulaşma aracından yoksundur. Böylece o da, özlemi yerine getirilmemiş herhangi biri gibi gerçeklikten uzaklaşarak bütün ilgisini ve libidosunu isteklerinin hayal dünyasında yaratılmasına aktarır.” (Moran, 2002: 151- 152)

Freud'a göre, yaratıcı yazar bilincin dışına itilenleri, söylemine aktarmayı başarabilen kişidir. Freud, sanatçının ruhsal öykülerinin yansımalarını, *Yaratıcı Yazarlar ve Gündüz Düşleri* (1908), *Leonardo Da Vinci'nin bir Çocukluk Anısı* (1910), *Michelangelo'nun Musa'sı* (1914), *Dostoyevski ve Baba Katili* (1928) gibi eserlerde çözümlemeye çalışmıştır. Bunlar, psikanalizin sanat üzerinden kendisini kanıtladığı örneklerdir.

Eser, yazarın ruh dünyasıyla ilgili olduğu için psikanalizin de araştırma alanına girer. “Her sanat eseri, eğer gerçek bir sanat eseriye, sanatçının tamamıyla kendine özgü ve başka hiçbir şeye benzemeyen samimi duyguların ifadesidir” (Tolstoy, 2000: 272). Bu samimi duyguların aslında ruhunun derinliklerinde gizli kalmış olanların bir ifadesi olduğunu söylersek, yazarın bunları yazarak ortaya çıkarması bir psikanalistin işlevi ile özdeşleştirilebilir. Haluk Sunat yazma eyleminin, iç çatışması olan bir yazar için içsel bir ihtiyaç olduğunu ifade eder:

“Yaratma süreci, bastırmaya karşı işler, ya da yaratma edimi bastırmanın ortadan kaldırılma itkisiyle gerçekleşir. Öyleyse, yaratma edimi içindeki özne (yani yaratıcı sanatçı), bastırmalarına karşı savaşıyor; bastırdıkları doğrultusunda kendisini özgürleştirme arayışındaki kişidir. Bir başka deyişle, yaratıcı sanatsal etkinliğin arkasında, toplumsal/nesnel olanla çatışan bireyin ‘iç ihtiyaç’ları vardır.” (Sunat, 2019: 11)

Sanatsal etkinliğin dışavurumu üzerine yaptığı çözümlemelerde Freud, yaratıcı yazarla oyun oynayan bir çocuğu özdeşleştirir ve aslında ikisinin de aynı şeyi yaptığını, kendilerine yarattıkları düşsel dünyada mutluluğu yakaladıklarına dair çıkarımlarda bulunur. Çocuk oyun dünyasını gerçeklikten ayırır ve buna daha çok duygularını yüklerken hayalindeki nesnelerle gerçek dünyanın somut varlıkları arasında bağ kurar. Yaratıcı yazar tıpkı bir oyun kurucu gibi kendi koyduğu kurallarla hem gerçeklikten ayırdığı hem de ciddiye aldığı bir kurgu yaratır. Çocuk büyüdüğünde oyuna son verir ancak yaratıcı yazarlık bu oyunun devamıdır. Önemli bir fark da şudur ki, oyundaki

açıklık, yetişkinlikte yerini utanca bırakır. Oyun ise yerini düşlere bırakır. Yetişkin düşlelerinden utanır ve bunları saklamak ister. Çünkü çocukken ayırımında olunmayan süperego, yetişkinler için aktif bir rol oynamaktadır. Yaratıcı yazar da çocukken oynadığı oyundan aldığı hazdan vazgeçemez ve onu başka bir hazla değiştirir. Ancak mutlu kişi değil doyuma ulaşamamış kişi tüm dikkatini, enerjisini, gücünü düşlerine verecektir. Öte yandan gündüz düşü kurabilme yeteneği herkeste mevcut değildir. Düş kurma gücü kişinin cinsiyetine, kişiliğine ve koşullarına göre değişiklik gösterir. (Freud, 1999: 126-128)

Özetle, Freud’a göre sadece sanatçılar gibi sezgileri güçlü, yaratıcılık özelliği bulunan kişiler, bu özelliğe sahip olabilirler. Freud, sanat eseriyle düşler arasında psikanalitik açıdan şöyle bağlantı kurar:

“Freud, edebî metni bir anlamda rüyaya fakat gündüz rüyalarına benzetir ve rüya yorumlamalarında kullandığı metodu edebî metin ve diğer sanat alanlarındaki ürün incelemelerine de uygular. Ona göre, gündüz rüyalarının gece rüyalarından tek farkı ‘ben’ tarafından sosyal çevreye, normlara göre ayarlanmış olmalarıdır. Dolayısıyla bir sanat eseri, yani gündüz rüyası, aslında yazarın gizlemeye çalıştığı bir karakter özelliğinin değiştirme ve gizlemelerle doyuma ulaştırılmasıdır.” (Aytaç, 2003: 112- 113)

Yazar, bilinçdışı dürtülerini dönüştürebilen ve esnetebilen kişidir. Freud bu durumu “baskılama mekanizmasının esnekliği” kavramı ile açıklamaktadır. Peki, bu esneklik normal birey ile sanatçıda neden farklıdır? Bilindiği gibi Freud, topografik kişilik kuramında insan zihnini bilinç, ön bilinç (bilinç öncesi) ve bilinçdışı olarak üç aşamaya ayırır. Zihin sisteminde bilince yansımayan süreçler, bilinçdışı cereyan eder. Toplum tarafından kabul edilmeyen arzuların bastırılması ve tamamen bilinç alanının dışında tutulması ile oluşur. Örneğin, bireyin çocukluğunda yaşadığı travmalar, (toplum tarafından doğrudan kabul edilmeyen arzularla ilgili olan anılar) bilinçdışının içerikleri arasındadır. Bu bastırılmış içerikler rüya, oyun, espri, dil sürçmeleri ve diğer çeşitli

belirtilerle ve de sanat eserleriyle bilince geçerler. Ancak bilinçdışından bilince geçerken bir tür baskılama ve sansür mekanizması devreye girer. Freud’a göre sanatçı, bilinçdışı bastırılmış içeriği, yaratıcı ve sanatsal şekilde bilince taşıyabilendir.(Freud, 2014: 6)

“Kendi iç çatışmalarını okuma mahareti olan; okuduklarından, muhayyilesinde yeni bir kendi olma bireşimi/metni kuran; o bireşimi, uygun estetik biçimlenişler içinde başkaları için de okunur/alınlanabilir bir yaratıya dönüştüren kişi” (Sunat, 2019: 125) olan yazar, sadece kendi bilinçdışındakileri ortaya çıkarmakla kalmaz. Aynı zamanda okuyucu için de bilinmeyen bir gizemin ya da saklı olanın ortaya çıkışı söz konusudur. “Okuyucu yazarın fantezileri aracılığıyla kendi fantezileriyle nasıl başa çıkabileceğini öğrenir” (Cebeci, 2004: 180). Bu durumda yazar kişi, psikanalistin yerine geçer ve eser bir yöntem olarak kullanılırken okuyucu için bir tür terapi hâlini alabilir. Yazar “konularını seçip işlerken bilinçdışının derinliklerine başvurur. Yeni biçimlendireceği yapıtlarda, okuyucusunun, dinleyicisinin ya da seyircisinin bilinçdışını harekete geçirir; sanatçı etkinliğinin sırrı da buradadır” (Jung, 1997: 69). Bu da yazarın yaratıcılığı üzerinde çeşitli kuramlar üretilmesine vesile olur.

Freud için hem nevrozun, hem yaratıcılığın kaynağı bilinçdışındaki çatışmadan gelmektedir. Bu çatışma, bilinçli olan ‘ben’in yani egonun gerçek ve toplumsal yasaklarla karşılaşması hâlinde sansürlenerek açığa çıkamayan dürtülerin çatışmasıdır. Yaratıcı yazar bu tür çatışmaları sanatsal bir ortama aktarabilir. Böylelikle kendi iç çatışmalarını çözümleme yoluna gidebilir. Fakat burada önem arz eden husus şudur ki yazarı bir nevrozlu olarak görmemek gerekir. Esasen bu durum “yazardaki iç çatışmaların kuvveti ile orantılı olan bir yaratıcı tasarımıdır, bir çeşit nevrozu önleme çabasıdır”. Bunun aksine bilinçli ben, bunu bir esere dönüştüremezse histeri, fobi, obsesyon gibi rahatsızlıklar baş gösterir. (Vexliard, 1966: 114)

Bazı psikanalitik edebiyat eleştirmenleri yazarı, ruhsal sorunları ve saplantıları olan kişi olarak görürler. Yazarların acı çekmiş olmaları, yalnızlıkları, yaşam tarzları, mizaçları, davranışları sebebiyle uçarı algı yaratmaları süregelen bir görüştür. Nitekim herkes gibi sanatçıların da psikolojik saplantıları olabilir, ama psikolojik sorunu olan her kişi sanatçı değildir:

“Sanatçının saplantılarının olması, kişilik yapısının şizoid ya da histriyonik, fanteziye eğilimli vb. olması olasıdır, ama her şeyi açıklamaz. O zaman neden bütün anal dönem saplantısı olan kişilerin ressam, heykeltıraş olmadıkları, bütün obsesif-kompulsif,¹⁰ histerik hastaların sanatçı değil de nevrozlu oldukları açıklanamaz.” (Alper, 2007: 23)

Psikanalitik edebiyat kuramının yaratıcılık boyutu üzerinde çalışmalarını geliştiren psikanalist Rollo May, yaratıcılığı bilinci yoğunlaşmış insanın kendi dünyası ile karşılaşmasına benzetir ve yazarın diğer insanlardan farklı bir algıya sahip olduğunu, hayatın anlamını bulma amacıyla olduğunu savunur. Yazarın yaratıcılığını baskıya karşı başkaldırışı ile özdeşleştirir. Bilinçdışını ise “bireyin gerçekleyemeyeceği veya gerçeklemeyeceği eylem ve farkındalık gizilgüçleri” olarak tanımlar. Kaygılı ve yalnız birey olarak gördüğü yaratıcı yazar kendi bilincine vararak benliğini tekrar bulmalıdır, bu da yaratıcı süreç içinde mümkündür. Ayrıca yaratıcılığın nevroz sonucu ortaya çıktığı düşüncesine karşı çıkar. “Nevroz bireyin kendi merkezini, kendi varoluşunu korumak için kullandığı yöntemden başka bir şey değildir. Semptomlar da, varoluşunu tehditlerden korumak amacıyla, dünyanın sınırlarını gerektiğinde büzmek için kullandığı yollardır” Bu görüşünü “Eğer yaratıcılık nevrozla bütünleşiyorsa, sanatçıların nevrozu tedavi

¹⁰ Freud obsesif- kompulsif davranışları şöyle tanımlamıştır: “Hastanın zihni gerçekte kendisini hiç ilgilendirmeyen düşüncelerle doludur ve kendisine yabancı gelen dürtüler hissetmektedir; arada bir karşı duramadığı eylemlere geçmek zorunda kalır. Zihnine takılan bu düşünceler -obsesyonlar- hasta için hiçbir anlam taşımadığı gibi, çoğu kez kendisine de saçma gelir. Bu düşünceler aslında hiçbir zaman eyleme dönüşmezse de, hastanın, bu düşünceleri anımsatan durumlardan sürekli kaçmasına neden olurlar. Hastanın kendi istemi dışında yaptığı davranışlar, günlük yaşamın olağan etkinlikleri olan yıkanma gibi eylemlerin abartılmış ve törensel biçimlerinden öteye gitmez; ne var ki, obsesif eylem veya kompulsiyon denilen bu zararsız davranışlar kişinin istemi dışında yapılır” (Geçtan, 1989: 220)

edildiğinde artık yaratmayacaklar mıdır?” sorusuyla destekler. Van Gogh’un çıldırması, Gauguin’in içe kapanık (schizoid) bir insan olması, Poe’nun alkolikliği, Virginia Woolf’un kendisini intihara götürecek bir çöküntü içine girmesi... May’e göre bu durum o insanların hasta olduğu anlamına gelmez. (May, 2019)

Alımlayıcısında estetik bir haz, heyecan ve tepki uyandıran sanat eserinin yaratıcısının hayal gücünden doğmuş olması, sanatçıyı psikanalitik bir düzlemde inceleme konusu yapmaktadır. Mantık dışı olguları usta bir kalemle eserine yansıtabilen hemen hemen her sanatçının, öz yaşam öyküsünden kesitlerin eserlerinde bulunmasının, tümüyle aynı olmasa bile birtakım izler taşımasının kaçınılmaz olduğunu söylemek mümkündür. *Psikanalitik Edebiyat Kuramı* adlı kitabında bu konuda kapsamlı bir çalışma yapan Oğuz Cebeci, yazarın anılarından eserlerine giden yolu çizer:

“Gündelik hayatta karşılaşılan bir olay, yazara bir çocukluk deneyimini anımsatmakta, bu deneyim “eski bir isteği” uyandırarak, yazarı bu isteği gerçekleştirecek bir öykü ortaya çıkarmak üzere, zihninde bulunan eski ve yeni materyali birlikte kullanmaya yönlendirmektedir. Bu açıdan sanat- edebiyat yapıtının sanatçının yaşamıyla ilgisi doğrudandır.” (Cebeci, 2004: 179)

Sanat eserlerinden yaratıcısının bile fark etmediği gizli anlamlar çıkarılabilir. Nitekim çağlar boyunca didik didik edilen sanat eserlerinde bile yeni yorumlar ortaya konulabilmektedir. Bir eserin ne anlattığı sorusu hem yazarın amacı ile hem okurun anlamak istediği anlamla yorumlanabilir. Okur ya da eleştirmen olarak her ne kadar dolaylı yollardan çıkarımlarda bulunulsa da kurulan bağlantıların her zaman doğru olduğu söylenemez. Mehmet Necati Kutlu edebiyat araştırmacılarının yazarlar ve eserler hakkında fikir ileri sürerken son derece ihtiyatlı olmaları gerektiğini vurgular: “Kuramlarla yorumların ışığında- ya da karanlığında- bulmaya çalıştığımız ve heyecanla işaret ettiğimiz anlamlar zaman zaman yazarların ifadeleri ile boşa çıkabilmektedir” (2008: 85). Kutlu konuyla ilgili Márquez’den örnek verir:

“Márquez’e Yüzyıllık Yalnızlık romanının tüm dünyada yakaladığı inanılmaz başarısının arkasında yatan neden ve bu başarının onu şaşırtıp şaşırtmadığı sorulduğunda soruyu şöyle yanıtlamıştır; Hayır, bilmek istemiyorum. Kafamdaki birkaç yakın arkadaşı düşünerek yazdığım bir kitabın peynir ekmek gibi satmasının nedenlerini öğrenmek tehlikeli olabilir!” (akt. Kutlu, 2008: 85)

Yazarlar psikanalizin verilerini eserlerinde konu edinebilirler, anlatıda geçen olaylar psikanalizden faydalanarak yorumlanabilir ve anlatıdaki kahramanların ruhsal çözümlemeleri yapılarak yazarın bilinçdışına dair bulgular elde edilebilir. Yazarlar yarattıkları kurmaca dünyada insan ruhunu özgün bir şekilde yansıtır. “Freud hayranlığını içtenlikle dile getirmiş ve yazarların gökyüzü ile yeryüzü arasında diğer sıradan insanların bilmediği pek çok şeyi bilebildiklerini, görebildiklerini ve yazabildiklerini, onların görebildiklerini, başkalarının hayallerinden bile geçiremediklerini söylemiştir” (Teber, 2013: 164). Yazarın yaratıcılığını belirleyen unsurlar güçlü ifade yeteneği, üstün duyarlılık, algı, sezgi, sentez ve gözlem yeteneklerinin yanı sıra, yaşamış olduğu kültürel ortam, tanık olduğu süreç ve hepsinden öte bilincinin derinliklerinden gelen arzu ve dürtülerdir. Bu bağlamda çalışmamızda ele aldığımız öyküleri incelemeye geçmeden evvel yazarların yaşamlarına ve yazarlık süreçlerine dair birtakım bilgiler vermek yerinde olacaktır.

2. ARJANTİN, İSPANYA VE TÜRKİYE'DEN FANTASTİK EDEBİYATIN ÜÇ YAZARI: JULIO CORTÁZAR, CRISTINA FERNÁNDEZ CUBAS, İNCİ ARAL

Psikanalitik edebiyat kuramı yaratım edimi ve sanatçılık üzerine temellenen bir uygulamadır. Edebî eserlerin anlam alanı ile ilgili çalışmalarda yararlanılan bu uygulamada öncelikle yaratıcılığın kaynakları ve nedenleri üzerinde durulur. Yazarların kendi hayatlarından belirli kesitler içeren eserleri, psikanalitik edebiyat kuramı bağlamında incelenirken amaç yazarların bir karşılaştırmasını yapmak değil, farklı kültürlerden ve yaşantılardan beslenen bu edebî ürünlerin ardındaki sebeplere yönelik çıkarımlar yapabilmektir. Bu bağlamda farklı coğrafyalarda yetişen söz konusu yazarların algıları psikolojik, ideolojik, sosyolojik ve dinsel olgular da göz önünde bulundurularak irdelenmekte ve böylece disiplinlerarası bir çalışma yoluna gidilmektedir.

Çalışmanın devamında Arjantinli yazar Julio Cortázar, İspanyol yazar Cristina Fernández Cubas ve ülkemizden İnci Aral'ın yaşamları, yazarlıkları, eserleri ve ülkelerinde tanık oldukları siyasal, toplumsal ve kültürel ortamın yarattığı koşullar üzerinde durulacaktır.

2.1. Perón Dönemi Fantastik Arjantin Edebiyatına Genel Bir Bakış

Arjantin, diğer Latin Amerika ülkeleri gibi bağımsızlığını kazanıncaya dek uzun süre sömürgeci güçlerin işgalinde kalan, uygulanan politikalar doğrultusunda halkı esir

düŖen, köleleŖen, kendi vatanında ötekileŖen bir ülkedir. Avrupalıların ayak basmasıyla katliamlarla dolu, dinî değerleri ve kültürel yapıyı yok etmeye yönelik kanlı ve Ŗiddetli bir sömürgecilik sürecine maruz kalan Latin Amerika kıtası, toplumsal yapının ve ulusal kültürün deformasyona uğradığı bir coğrafyadır. Avrupalılar tarafından öteki olarak görölen yerli halklar, yüzyıllar sürece bu sömürge döneminde özgürlükleriyle birlikte zamanla özgün kültürel kimliklerini de kaybederler.

Göçlerle birlikte çok uluslu bir kıta hâline gelen Latin Amerika’da belli dönemlerde Ŗahit olunan yerli ve köle ayaklanmaları, kitlesel bir hareket söz konusu olmadığı için başarısızlıkla sonuçlanır. Bugünkü Latin Amerika kıtasının siyasi haritasının ana hatlarıyla Ŗekillendięi bağımsızlık mücadeleleri 1800’lü yıllarda başlar. Latin Amerika devletlerinin tek çatı altında birleŖmesi gerekliliğini savunan *Libertador* (kurtarıcı) olarak anılan Simón Bolívar’ın (1783-1830) önderliğinde başlayan bu mücadelelerde ortaya çıkan Bolívarcı ideoloji, aynı topraklar üzerinde doğmuş olma esasına dayanarak ulusal bir kimlik oluŖturma amacını taşır:

“Biz ne yerliyiz ne de Avrupalıyız, ülkenin meŖru sahipleri ile işgalci İspanyollar arasında bir türüz; özetle, doğuşu itibarıyla Amerikalı; haklarıyla Avrupalı olarak ülkedekilere karşı bunları savunmalı ve işgalcilere karşı kendimizi korumalıyız ki bu da bizi daha olağanüstü ve karışık bir duruma sokmaktadır.” (Bolívar, 2015: 12)

Fransa İmparatoru Napolyon Bonapart’ın 1808’de İspanya’yı işgali, etkisini Latin Amerika’da göstermekte gecikmez ve aralıklarla ülkelerin bağımsızlık mücadeleleri başlamış olur. Amerika kıtasının keŖfiyle İspanyolların 1536’da kolonilerini kurdukları Arjantin, 1776 yılında Rio de la Plata Genel Valiliği kuruluncaya kadar İspanya’ya bağlı Peru Genel Valiliği tarafından yönetilir. 1806’da İngilizlerin ülkeyi işgal girişimi, bağımsızlık mücadelesini tetiklerken Napolyon’un İspanya’yı işgali bu süreci hızlandırır. 1810’da Arjantin’de İspanya Kralı’na bağlı bir hükümet kurulur. Ülke, 1816 yılında

Genel Kongre’de Provincias Unidas del Río de la Plata (Rio de la Plata Birleşik Eyaletleri) adıyla ve ulusal anayasa hükümleriyle tam bağımsızlığını ilan eder. İspanya tahtından yana olanlarla mücadele ise, bu güçlerin merkezi olan Peru’nun 1824 yılında Simon Bolívar’ın önderliğinde bağımsızlığını ilan etmesiyle birlikte sona ermiş olur.

Bağımsızlığını kazanan Arjantin, bu tarihten itibaren birçok darbeye maruz kalır. Dolayısıyla siyasi tarihi ağırlıklı olarak darbeler üstüne şekillenen bir ülkedir. Ülke içinde iktidar mücadeleleri baş gösterince federal yönetim yanlılarıyla Partido Unitario (Birlik Partisi) arasında yaşanan çekişmeler sebebiyle uzun süren bir İç Savaş dönemine girilir. 3 Şubat 1852 tarihinde gerçekleşen Batalla de Caseros’da (Caseros Muharebesi) Uruguay’dan, Brezilya’dan ve Arjantin’in Entre Ríos, Corrientes ve Santa Fe eyaletlerinden askeri kuvvetlerin oluşturduğu Ejército Grande (Büyük Ordu) adlı ordu, Juan Manuel de Rosas’ın baskıcı rejimini yıkar. 1853’te yeni anayasa ile ülke, federal bir devlete dönüşür. 1862’de República Argentina (Arjantin Cumhuriyeti) kurulur ve Buenos Aires Valisi Bartolomé Mitre Başkan seçilir. Mitre ulusal bürokrasiyi, vergilendirme sistemini ve hukuk sistemini kurar. Bu tarihi dönemeçten sonra ülke ekonomik olarak gelişmeye başlar. Bu gelişmede, gereksinim duyduğu iş gücünü, aldığı göçlerle gidermesinin payı önemlidir. Tarım ürünleri ve hammadde kaynakları ile öne çıkan Arjantin, 1870’li yıllardan itibaren bir göç merkezi hâline gelir:

“Denizaşırı ülkelerden gelen geniş çaplı katılım sayesinde Arjantin’de sosyal ve ekonomik alanlarda önemli değişimler baş gösterdi. Bir göçmen ülkesi olarak da tanımlanabilecek Arjantin tarihinin her ülkeden ve her dinden en büyük göçünü 1870-1929 yılları arasında yaşamıştır. Özellikle Avrupa’yı kasıp kavuran I. Dünya Savaşı sonrasında göç yoğunluğu giderek artmıştır.” (Atakan, 2012: 3)

1916 yılında seçimle gelen ilk Devlet Başkanı Hipólito Yrigoyen, I. Dünya Savaşı’nda Arjantin’in tarafsız kalmasını sağlar. İşçi hareketine karşı çelişkili bir politika izler; bir yandan iş mevzuatı ve toplu iş sözleşmesi gibi önemli gelişmelere izin verirken

diğer yandan 1919'da *Semana Trágica* (Trajik hafta) olarak tarihe geçen işçi katliamı ve 1922'deki Patagonya isyanı gibi büyük olaylara sebep olur (Man, Dávila, 2010: 18). Ordu 6 Eylül 1930'da radikalleri¹¹ temsil eden Hipólito Yrigoyen'i devirir; yerine de paramiliter milliyetçi bir örgüt olan *Arjantin Yurttaş Lejyonu*'nu kuran emekli General José Félix Uriburu Devlet Başkanı olur (Kılıç, 2013: 234-236). Bu yıl itibarıyla Arjantin siyasi tarihine *Década Infame* (Lanetli Karanlık) olarak geçen, 1943 yılına kadar devam eden bir süreç başlar. 1930 darbesi muhafazakâr gruplar tarafından desteklenen insan hakları ihlalleri ve askeri darbeler döngüsünün başlangıcını oluşturmuştur denilebilir (Man, Dávila, 2010: 22-23). 1943 yılına kadar, Agustín P. Justo, Roberto Ortiz ve Ramón Castillo sırasıyla Başkanlık yapar. Justo ile birlikte *Concordancia* olarak adlandırılan üç partiden oluşan koalisyon hükümeti oluşturulur ve radikalleri iktidardan uzak tutmak hedeflenir (Hedges, 2011: 47).

1930 darbesi uzun sürecek bir istikrarsızlığı da beraberinde getirir. 1932 yılında Justo'nun başkanlığından 1983'e kadar geçen 53 yılda 25 kişi devlet başkanlığı yapmıştır. Başkanların 17'si asker kökenli olup onların da sadece 2'si -Agustín Pedro Justo ve Albay Juan Domingo Perón seçmenlerin oyuyla başkan olmuştur. (Kılıç, 2013: 236-237)

İşçi sendikalarının öncülük ettiği grevler, protestolar ve sürekli şiddet olaylarının ardından 1943'de *Birleşik Subaylar Grubu* tarafından gerçekleştirilen askeri darbe önemli bir dönüm noktasıdır. Darbenin lideri Arturo Rawson kendini başkan ilan etse de, darbe içinde başka bir darbeye görevinden alınır. Yerine geçirilen Alman milliyetçisi olmakla itham edilen Pedro Pablo Ramírez'in ilk işi de üniversitelerin özerkliğine son vermek, okullarda din derslerinin zorunlu olmasını sağlamak olur. Bu yıllarda Çalışma Bakanı olarak görev yapan Juan Domingo Perón, çalışma hayatına yönelik düzenlemelerle ve işçilerle ilgili kararnamelerle özellikle sendikaların ve işçilerin desteğini alarak kendine

¹¹ *Unión Cívica Radical* (Radikal Yurttaşlık Birliği)

bağımlı bir işçi konfederasyonu oluşturur. 1946 yılında işçi sendikalarının desteğiyle Devlet Başkanı seçilir.

Perón, XX. yüzyıl Arjantin siyasetinde uzun yıllar egemen olacak milliyetçi ve popülist Peronist hareketin öncüsüdür. Perón, bu ulusal hareketi ve özellikle eşi Eva'nın da desteği ile genel olarak işçilere, sendikalara dayalı halkçı bir rejim oluşturur. Bunun için işçilere toplu iş sözleşmesi hakkı verilir, emeklilik şartları iyileştirilir, saatlik ücretleri arttırılır, asgari ücret sistemi düzenlenir. Öncelikli olarak işçi- emekçi kitlelerin taleplerine yönelik destekleyici politika uygulaması Perón'un iktidarında belirleyici rol oynar. Perón ve eşi adına yapılan yürüyüşler, gösteriler, övgüler bu siyasi egemenliğin hâkimiyetini kuvvetlendiren bir nitelik kazandırır. İktidarın bu gücünde Arjantin halkının Eva Perón'a olan güveni önemli bir yere sahiptir:

“Bu durum psikolojik bağlamda değerlendirildiğinde Evita'nın o dönem toplum için bir nevi panzehir görevi gördüğü düşünülebilir. Özellikle dar gelirli kesimin Evita'yı kurtarıcı olarak değerlendirmesi olasıdır. Bunun nedenlerinden biri Evita'nın da bahsi geçen kişiler gibi sıkıntılarla dolu bir yaşam sürmüş olmasıdır. Bu durum halkın Evita'yı ötekileştirmemesini, onu kendilerinden biri olarak görmelerini ve ona güvenmelerini sağlamış olması muhtemeldir.” (Tekin, 2017: 482)

Arjantin'de “Ulusun Ruhani Lideri” olarak anılan Eva Perón, sendikalarla işbirliğinde bulunur, vakıflar kurar, kadınlara siyasetin yolunu açar ve birçok gönüllü çalışma içinde yer alır. Hem siyasi hem de toplumsal faaliyetleriyle halkın sevgisini kazanırken Perónizmin gücünün pekişmesine katkıda bulunur.

Perón Hükümeti, 1949 yılındaki anayasa değişikliğinde işçilerin lehine düzenlemeler yaparken öte yandan yargı üzerinde de birtakım kararlar alır. Senato'ya, hâkim ve savcılar görevlerinden uzaklaştırma yetkisi verilir. Anayasal özgürlüklere ciddi kısıtlamalar getirir. Başkanın yetkileri artırılırken hükümet aleyhine konuşanlara hapis cezası getirilir. Ayrıca bu anayasada 1951'de, kendisinin yeniden seçilebilme olanağını

yaratır. Arjantin'i devletçiliğe dayalı bir sanayileşme sürecine sokan Perón, Ulusal Banka'yı, dış ticareti ve demiryollarını kamulaştırır. Bu icraatler “Perón'u yandaşları nezdinde ulusal bağımsızlığı geri kazandıran kahraman seviyesine yükseltirken, Radikallere göre tüm yapılan, İngilizlerin zaten satmaya çalıştıklarına yüksek ücretler ödeyerek ülkeyi zarara sokmaktır” (Çelikkol, 2007: 114).

Perón, aynı zamanda kendisine karşı olan basını susturmak için bazı radyoları ve gazeteleri kapattırır ya da kamulaştırır. Sirvén, bunun kamulaştırmaktan çok el koyma olduğunu ileri sürer. Çünkü bu gazeteler bir süre sonra daha resmî üslupla ve hükümet yanlısı tavrıyla tekrar ortaya çıkarlar. Hükümetin bu tarz eylemleri yurtdışı basınında yankılanır ve şiddetle kınanır. (Sirvén, 1984: 99-115)

Perón, iktidarını sağlamlaştırabilmek adına toplumdaki farklı kesimlerin taleplerine yönelik politikalar uygular. İktidarının genel anlamda bir iyimserliğin hâkim olduğu ilk yıllarında Arjantin ekonomisine canlılık getirilmiş olsa da 1950'lerin başında bu durum değişir:

“Perón'un popülist politikaları Arjantin'in daha da gerilemesine sebep oldu. Perón yabancı mülkiyetindeki birçok işletmeyi kamulaştırdı, yerli üreticilerin dış rekabet karşısında korunmasını daha da arttırdı ve ekonomide devlet müdahalesinin zaten yüksek olan rolünü de genişletti. Perón aynı zamanda işçilerin lehine bir gelir dağılımı politikası takip etmiştir. Bu hedefe ulaşmada temel araç hızlı ücret artışlarıdır. Bu politikanın ekonomideki sonuçları ise yıkıcıydı. Kamulaştırılmış işletmelerin kaybı artmaya başladı ve mali açıklar hızla büyüdü.” (Jonas, 2002: 6)

Arjantin'de yaşanan krize paralel olarak sıkı ekonomi politikaları uygulanırken baskıcı bir siyasal yönetim benimsenir. II. Dünya Savaşı'nın bitmesinin etkisiyle komünist ve sosyalist işçilerle Peronist işçiler arasındaki ayrım kutuplaşma noktasına gelir (Çelikkol, 2007: 100). Kilise ile olan çatışmalar, özgürlüklerin kısıtlanması, her

alandaki artan devlet müdahaleleri sonucu burjuvazinin orduyu desteklemesi ile 1955 darbesi gerçekleşir. Perón, 1973'te yeniden başkan seçilinceye kadar İspanya'da yaşar.

Bahsedilen bu süreçte farklı siyasal-yönetimsel sistemlere sahip olan Arjantin, toplumsal ve kültürel anlamda da önemli bir dönüşüm geçirir. Bağımsızlığı kazanmasından itibaren siyasal ortamda istikrarsız bir seyir izleyen ülkenin, toplumsal ve kültürel ikliminin değişiminden edebiyat da payını alır. Bu alandaki kırılma noktası 37 Kuşağı olarak anılan aydınların Buenos Aires'te *el Salón Literario* (Edebiyat Buluşmaları) adıyla Arjantin tarihindeki ilk entelektüel hareketi başlatmaları ile gerçekleşir. Aralarında Esteban Echeverría (1805-1851), Juan Bautista Alberdi (1810-1884), Juan María Gutiérrez (1809-1878), Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), Vicente Fidel López (1815-1904), Bartolomé Mitre (1821-1906), José Mármol (1807-1882), Félix Frías (1816-1881) gibi XIX. yüzyıl Arjantin edebiyatına damga vuran aydınların olduğu 37 Kuşağı, kültürel dönüşümü bütünleştirmek amacıyla ve ulusal kimlik oluşturma ihtiyacı doğrultusunda bir araya gelir. (Myers, 2010)

Arjantin edebiyatının ilkleri de bu yazarlar grubundan çıkar. Esteban Echeverría *El Matadero* (Katliam Alanı, 1871) adlı ilk yerel ve gerçekçi hikâyesiyle ülkede *Romantizm* akımının öncüsüdür. Juan Manuel de Rosas'ın diktatörlüğü sırasında tutuklanan ve sonrasında hayatının sonuna kadar sürgün edilen yazarlardan José Mármol'un ülkesindeki siyasal durumu eleştirdiği *Amalia* (1851-1855) adlı eseri Arjantin'in ilk romanı kabul edilir. Domingo Faustino Sarmiento'nun Şili'de sürgünde bulunduğu yıllarda diktatörlük üzerine deneme türünde kaleme aldığı ve Juan Facundo Quiroga'nın hayatından bahsettiği *Facundo: Civilización y Barbarie* (Facundo: Medeniyet ve Barbarlık, 1845) adlı eseri, Juan Bautista Alberdi'nin *El Gigante Amapolas* (Dev Gelincikler, 1842) adlı politik tiyatrosu, bu dönemin ilkleri arasındadır. Ulusal bir yazın yaratma gayesindeki bu yazarlar, muhalif tavırları sebebiyle sürgün edilirler.

Bu yüzyılda Arjantin edebiyatında José Hernández'in kırsal kesim üzerinden baskıcı siyaseti eleştirdiği 1872 yılında yayımlanan *El gaucho Martin Fierro*- (Sığır Çobanı Martin Fierro) adlı şiir kitabı halk kültürünün bir parçası olarak görülür ve 'Arjantinlilerin ulusal kitabı' kabul edilir. Ulusal konuları ele alırken özellikle kadınların özgürlüğü, eğitimi ile ilgili sorunları gündeme getiren Juana Manuela Gorriti, Rosa Guerra y Juana Manso gibi kadın yazarlar da bu yüzyılın feminist tartışmalarını başlatanlar arasındadırlar.

XIX. yüzyılın başında, Romantizm akımıyla edebî tür olarak fantastik öne çıkar. Bu yüzyılda dünyada yankı uyandıran Jules Verne'in¹² zengin düş gücü ile yazdığı romanları Arjantinli yazarların kalemlerini de etkiler. Holmberg'in 1878'de ifade ettiği "Jules Verne'i tanımayan var mı?" sorusu Arjantinli yazarların bu yıllarda fantastiğe olan ilgilerini açıkça göstermektedir (Verdevoye, 1980: 285). Ayrıca Romantizmin dünyada önde gelen temsilcilerinden Horace Walpole, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Edgar Allan Poe gibi yazarların fantastik ve korku türündeki eserlerinin etkisinde kalan ve 1880 kuşağı olarak tanınan Arjantinli yazarlardan Juana Manuela Gorriti, Raimunda Torres y Quiroga, Carlos Monsalve, Miguel Cané, Eduardo Ladislao Holmberg, Carlos Olivera ve Eduarda Mansilla gibi isimler, edebî eserlerinde fantastik eğilim gösterirler. 80 kuşağı sadece yazarların değil aynı zamanda avukat, mühendis, doktor, diplomat gibi çeşitli mesleklere mensup kişilerin de dâhil olduğu genç bir kuşaktır. "Bu kuşağın bilim insanları genellikle Rosas diktatörlüğü zamanında ülkelerinden uzaklaştırılmış, sürgünde yaşamış, tanınmış ailelerin vatansever ideallerle yetiştirilmiş çocuklarıdır" (López Martín, 2009: 246). Ailelerinin sürgün hayatları kendi gelişimlerinde önemli rol oynayan bu bilim insanları, özellikle edebiyat alanında olanlar, kendilerini ifade etmenin arayışına girerler ve gerçekliğin karşısına eleştirel bir "gerçek-dışılık" ortaya koyarlar. Yaşadıkları

¹² Jules Verne (1828-1905) H.G.Wells ile birlikte bilimkurgunun yaratıcılarından biri olarak görülen Fransız yazar. *Dünyanın Merkezine Yolculuk* (1864), *Denizler Altında Yirmi Bin Fersah* (1870) ve *Seksen Günde Devr-i Âlem* (1873) romanlarının yazarı.

baskıcı ve karanlık gerçekliği, gerçeğin ötesini anlatarak anlamlandırmak isterler. “Hayaller günümüzde gerçeği sunmanın son derece etkili bir yoludur” (akt. Buret, 2017) diyen Holmberg’in değindiği üzere, fantastik türe eğilen bu yazarların tercihlerinde siyasal noktalara uzanan tepkisel bir durum olduğu açıktır.

Arjantin’de, Holmberg tarafından yazılan *La pipa de Hoffmann* (Hoffmann’ın Piposu, 1876) ve *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac* (Bay Nic-Nac’ın Harikulâde Yolculuğu, 1875) gibi eserler, ülkede fantastik edebiyatın gelişimi ve zenginleşmesinin önemli adımlarıdır. Holmberg ile birlikte Arjantin edebiyatında ilk defa kişilik bölünmesi yani öteki ben izleği konu edilir. Yazarın bu konuya yönelmesinde, 1818 yılında yayımlandıktan sonra özellikle mistisizme meraklı edebiyatçıların dikkatini çeken María Shelley’nin *Frankenstein* adlı eseri etkilidir.

1888’de Nikaragualı şair Rubén Darío’nun düzyazı ve şiirlerden oluşan *Azul* (Mavi) adlı kitabı, İspanyolca edebiyatta Modernizm akımını başlatarak büyük yankılara yol açarken Arjantin’de Modernizmi ilk benimseyen *Las montañas de oro* (Altın Dağlar, 1897) adlı şiir kitabıyla Leopoldo Lugones Argüello olur. Yazar XX. yüzyıl başlarında *Las fuerzas extrañas* (Tuhaf Güçler, 1906) ve *Cuentos fatales* (Ölümcül Öyküler, 1924) adlı kitaplarında, ilk fantastik öykülerine yer verir. Aynı zamanda birçok eleştirmen tarafından Arjantin fantastik edebiyatının babası olarak görülen Leopoldo Lugones ‘Arjantinli Poe’ olarak adlandırılır. Lugones kendini fantastik edebiyat kuramı üzerine çalışmalara adan ve Arjantin edebiyatına H. G. Wells’in¹³ *bilim kurgu* teriminin özdeşi olarak *fantaciencia* terimini getirir. Yazar için fantastik, insan yaşamının temel değerlerinin ifadesi için sanatsal bir çözümdür. Lugones kısa fantastik öykülerinde

¹³ Herbert George Wells (1866-1946) Bilim kurgunun yaratıcılarından biri kabul edilen İngiliz yazar. Zaman Makinesi (1895), Dr. Moreau’nun Adası (1896), Görünmez Adam (1897) Dünyaların Savaşı (1898) gibi bilim kurgu romanlarının yazarı

bireyin ruhsallığını, mantıksızlığı, sezgiselliği ön plana çıkarır ve bu yönüyle Arjantin’de fantastik ve bilimkurgu türünün öncüsü sayılır. (Zbudilová, 2006: 140)

XX. yüzyıl Arjantin’in özellikle fantastik edebiyatta zirve yaşadığı bir dönemdir. Lugones’in modernist şiirlerinden etkilenen Horacio Quiroga, yüzyıl başlarında bu alanda en çok adı geçen yazarlardandır. İlk ve temel öğretmeninin Poe olduğunu söyleyen Uruguaylı yazar Quiroga, genç yaşlarında Arjantin’de yaşamaya başlar ve *El Crimen Del Otro* (Ötekinin Suçu, 1904) adlı ilk öykü kitabı burada yayımlanır. O dönemlerde çok konuşulan insandan hayvana ya da hayvandan insana ruh göçü inancı eserlerine yansıyan yazar, tuhaf ve doğaüstü öyküler kaleme alır.

XX. yüzyıl sadece Arjantin edebiyatı için değil, genel olarak Latin Amerika edebiyatı için çarpıcı edebî ürünlerin ortaya çıktığı, zengin bir içeriğin olduğu parlak bir dönemdir. 1938 yılında gerçeküstücü şair ve romancı André Breton Meksika’yı ziyaret ettiğinde, o sıralar sürgünde olan Rus devrimci Lev Troçki ile bir araya gelerek estetik görüşlerini kaleme alırlar. Breton ve Meksikalı ressam Diego Rivera imzasıyla yayımlanan *el Manifiesto por un Arte Revolucionario Independiente* (Bağımsız Devrimci Bir Sanat İçin Manifesto) ile *Gerçeküstücülük* Latin Amerika’da yaygınlaşmaya başlar. Manifestoda öncelikle sanatsal yaratımda hayal gücünün herhangi bir dayatma altında olmaması gerekliliğine vurgu yapılır:

“Sanatsal yaratım hususunda, hayal gücünün bütün baskılardan uzaklaşması oldukça önemlidir ve hiçbir bahane ile kısıtlanmasına izin vermemelidir. Sanatın kökeni olarak kendi doğasına uymadığını düşündüğümüz bir disipline tabi olmasına - ister bugün isterse yarın için- rıza göstermemizi bekleyenlere, kesin olarak olumsuz yanıtımızı ve ‘sanat için tam özgürlük’ formülümüzün arkasında durmaktaki kararlılığımızı belirtiriz.” (Breton vd. 1938: 2)

Bilincin ve hayalin, akıl ve mantık baskısından kurtularak düş gücünün derinliklerine inebilmesini öneren bu anlayış, o zamana kadar edebî türlerden uzak tutulan

büyük, düş, gizem gibi unsurları ön plana çıkarır ve yazarların ilgisini çeker. Freud'un tez ve düşünceleri üzerine kurulan ve fantastik motiflerle kendini dışa vuran *Gerçeküstücülük*, Latin Amerika'da düz yazı alanında değişimlere olanak sağlarken Modernizm içinde yepyeni bir Latin Amerika edebiyatı oluşmasına zemin hazırlar. Bu alanda şüphesiz Arjantin zirveyi Jorge Luis Borges ile yaşar.

1899 yılında Buenos Aires'te doğan Borges, babasının rahatsızlığı üzerine 1914'te ailesiyle Cenevre'ye taşınır. Bu yıllarda eğitimini sürdürürken Latince, Fransızca ve Almanca öğrenir, ortaokulda Fransızca şiirler yazmaya başlar. 1918'de İspanya'da Modernizme karşı ortaya çıkan Ultraizm akımını benimseyen yazar, 1921 yılında ülkesine döndükten sonra tanıştığı babasının arkadaşı, Arjantinli yazar Macedonio Fernández'in (1874-1952) düşüncelerinden etkilenir. Sayesinde üslup oyunlarını ve herşeye kuşkuyla bakmayı öğrendiği, akıl hocası olarak gördüğü Fernández'i şöyle tanıtır:

“Salt düşlerden dokunmuş birer kumaş olduğumuzu öne sürmekle kalmaz, hepimizin gerçekten bir düş dünyasında yaşadığına inanırdı. Gerçeğin dile getirilebileceğinden kuşku duyardı. Kimi düşünürlerin gerçeği bulduğu, ama bütünüyle dile getiremediği kanısındaydı. Ama aynı zamanda gerçeği bulmanın çok kolay olduğuna da inanıyordu.” (Borges, 1989: 51)

Woodall'a göre, Borges'in Avrupa'da almış olduğu eğitim ve sahip olduğu yakın dostları, onun Arjantin'de kendisini melez gibi ve yalnız hissetmesine sebep olabilirdi ancak Borges hiçbir ülkeye ait olmayan bir kimliğe sahip bir yazar olarak yazınına devam etmiş dünyaya ait bir kimlikle var olmuştur (Woodall, 1997). Kendine özgü bir tarz ve kimlik yaratan yazar, 1931'den itibaren Arjantin'in en önemli edebiyat dergisi *Sur*'da düzenli olarak yazmaya başladıktan sonra şiir, deneme ve öykü türlerinde çok sayıda eser kaleme alır. Hume, Schopenhauer ve Spinoza gibi filozoflardan etkilenen Borges'in öykülerinin alt metninde çeşitli felsefi varsayımlar barınmaktadır. Arjantinli yazar Latin

Amerika ve İspanyol kültürünün yanı sıra Fransız, Alman ve İslam kültüründen beslenir. Onun sanatında Don Quijote'den Kafka'ya, Poe'dan İslam mistisizmine uzanan geniş ve benzersiz bir fantastik dünya vardır. 1940 yılında Borges, Adolfo Bioy Casares ve Silvina Ocampo ile birlikte Latin Amerika'daki ilk *Fantastik Edebiyat Antolojisi*'ni¹⁴ yazar. Arjantinli üç yazarın hazırladığı bu kitapta Edgar Allan Poe, Francois Rabelais, Saki, H. G. Wells, Juan Rodolfo Wilcock, John Aubrey, Martin Buber, Thomas Carlyle, Lewis Carroll, Jean Cocteau, Macedonio Fernández, Ramón Gómez de la Serna, José Zorrilla, James Joyce, Franz Kafka, Rudyard Kipling, Maupassant, Giovanni Papini gibi dünyanın her yerinden yazara ait öykü, şiir, alıntı ve çevirilerine yer verilir.

Borges, 1949'da *El Aleph* (Alef) adlı öykü kitabının çıkışının ardından Arjantin'in edebiyat dehası olarak anılmaya başlar. Perón'un diktatörlüğüne karşı uzlaşmaz tavrıyla tanınan Borges, belediye kütüphanesinde başyardımcı olarak çalıştığı yıllarda annesi ve kardeşinin hapse girmesi üzerine keskin eleştirilerde bulunduğu siyasi denemelerinden dolayı görevinden alınır. Farklı ülkeler gezip konferanslar vermeye başlar ve *Anales de Buenos Aires* adlı derginin de editörlüğünü sürdürür. Bu süreçte *Sur* dergisine gönderdiği yazılarda rejimi eleştirmeye devam eder. “Diktatörlükler baskı doğurur, kölelik doğurur, zulüm doğurur: bunlardan da kötüsü ahmaklık doğurur... Bu tür rejimlerin aptallıklarıyla mücadele, bir yazarın görevleri arasındadır” diyen Borges hayatının sonuna kadar bu inancı doğrultusunda hareket eder. Perón'un düşüşünden sonra Arjantin'in ekonomik olarak geçtiği zor süreci “hiçbir şey Perón'dan kötü olamaz” diyerek değerlendirir. (Woodal, 1997)

¹⁴ Jorge Luis Borges bu antoloji haricinde, 1970 yılında İtalyan editör Franco María Ricci'nin teklifiyle dünyanın çeşitli yazarlarından seçtiği toplamda 30 kitaptan oluşan fantastik edebiyat dizisi derlemiştir. Borges, kendi kitabı hariç tüm eserlere önsöz yazmıştır. Borges hazırlanan bu dizinin adının *Colección de la Sombra* (Gölge Seçkisi) olarak adlandırılmasını istese de İtalyan editör Borges'in 1941 yılında yazmış olduğu *La Biblioteca de Babel* (Babil Kitaplığı) adlı öyküsünün adını seçer. Babil Kitaplığı dizisi, 1975- 1981 yılları arasında ilk olarak İtalya'da yayımlanır.

(<https://munozeric.wordpress.com/2017/02/22/las-ediciones-de-la-biblioteca-de-babel-2/> 20.01.2021)

Öykülerinde mitolojik ve mistik unsurlara yer veren Borges'in, Latin Amerika'ya *Büyülü Gerçekçilik* akımının köklerini salması, onu uluslararası bir itibara kavuşturur. Yazar aynı zamanda, ülkesi Arjantin'e edebiyat tarihinde sağlam bir yer kazandırmış olur.

Yüzyılın başında Arjantin'de nüfusun önemli bir yoğunluğunu oluşturan göçmenlerle yayılan tango, futbol, at yarışları, motor sporları ile birlikte yeni bir ulusal kültür de inşa edilmeye başlanır. Ayrıca siyasi olarak da çalkantılı zamanlardan geçen ülkede yenilik arayışları baş gösterir. 1900'lü yıllara kadar Avrupa'nın izinden giden sanat ve edebiyat, artık kendi özgünlüğünü ortaya koymaya başlar. 1920'li yıllarda siyasal nedenlerle ülkelerinden ayrılan Latin Amerikalı yazarlar Avrupa'da aynı sanatsal ortamlarda bulunurlar. Bu kültürel etkileşimden sonra kendilerine ait yeni bir edebiyat yaratma arzusu güderler. Modern dünya ile gelenekler arasında kalan yazarlar edebiyatı bir araç olarak kullanırlar ve kültürel miraslarını öne çıkarırlar. Yazarların, yaşanan tüm siyasal ve toplumsal olaylar dâhilinde ve kültürel değerlerin kaybolması tehlikesi karşısında farkındalık yaratma amaçlarına en iyi hizmet eden *Büyülü Gerçekçilik* akımı olur.

Büyülü Gerçekçilik ilk kez Avrupa'da 1925 yılında sanat eleştirmeni Franz Roh tarafından resim sanatı için kullanılmıştır. Roh'un *Nach Expressionismus: Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei* (Dışavurumculuk Sonrası: Büyülü Gerçekçilik: Yeni Avrupa Resminin Sorunları) adlı kitabı 1927'de İspanyol filozof José Ortega y Gasset tarafından *Revista de Occidente* adlı dergide İspanyolca'ya çevrilir. Ángel Flores'e göre bu akımın ilk edebî eseri ve Latin Amerika'daki doğuşu Borges'in 1935 yılında yayımlanan *Historia universal de la infamia* (Alçaklığın Evrensel Tarihi) adlı kitabıdır (Flores, 1995: 113).

Kübalı gazeteci ve yazar Alejo Carpentier (1904-1980) *El Reino de Este Mundo* (Bu Dünyanın Krallığı, 1949) adlı romanının önsözünde *lo real maravilloso* (harika

gerçek) terimini kullanır ve akıma dair kuramsal açıklamalarda bulunurken en önemli özelliğini ortaya koyar: “Peki harika gerçeğin günlüğü değilse, tüm Latin Amerika tarihi nedir ki?” (Carpentier, 1949: 3). Bundan sonra *Büyülü Gerçekçiliğe* Latin Amerikalı yazarlar tarafından kendi topraklarının kültürel tarihini yansıtan bir ayna işlevi yüklenir. Edebiyat dünyasında en büyük yankısını da Latin Amerikalı yazarlarda bulur.

Büyülü Gerçekçiliğin en ünlü ve başarılı eseri Kolombiyalı gazeteci ve Nobel ödüllü yazar Gabriel García Márquez’in 1967’de yayımlanan *Cien Años de Soledad* (Yüzyıllık Yalnızlık) adlı romanıdır. Hızla dünya edebiyatına yayılan *Büyülü Gerçekçilik* akımının diğer önemli isimleri arasında Carlos Fuentes, Juan Rulfo, Laura Esquivel (Meksika), Arturo Uslar Pietri (Venezuela), María Luisa Bombal, Isabel Allende (Şili), Eduardo Mallea, Julio Cortázar, Silvina Occampo, Ernesto Sábato (Arjantin), Juan Carlos Onetti (Uruguay) sayılabilir.

70’li yıllara kadar ürünlerini veren bu akımla birlikte ulusal uyanış canlanırken Avrupa dışı bir edebiyat yaratma esas alınır. “Sıradan insanların somut sorunlarının, düş gücünün de devreye girmesiyle yeni kalıplar çerçevesinde sunulduğu” (Teker García, 2010: 19) hayalî ve doğaüstü unsurları gerçeğe dönüştürerek yaratılan bu yeni akımın kökeninde her şeyden önce yerli halkın kültürel birikimi yer almaktadır.

Burada önemle bahsedilmesi gereken konu, *Büyülü Gerçekçiliğin* fantastik edebiyatın bir kolu olarak görülmesi ikilemidir. Bu konuda kimi eleştirmenler olağanüstü unsurlar barındıran *Büyülü Gerçekçiliğin* fantastik edebiyatın bir alt türü olduğunu öne sürerken, kimileri farklı bir edebî tür olarak değerlendirilmesi gerektiğini savunur. Roland Walter, *Büyülü Gerçekçiliğin* sınırlarını belirtirken belli başlı üç özellik üzerinde durur. Öncelikle bu metinlerde doğaüstü olan hem anlatıcı hem de karakterler tarafından olağan karşılanır ve okuyucu bunu sorgulamaz. İkincisi gerçekçiliğin gerçekçi ve büyülü

düzeylerinin uyumu söz konusudur. Son olarak anlatıcı sadece olayları anlatır, yorum yapan, açıklama getiren bir yaklaşım sergilemez. (Walter, 1993: 19-20)

Büyülü Gerçekçilikte olağanüstü olan şaşkınlığa ya da tereddüte yer vermez; ancak tereddüt ve şaşkınlık fantastiğin en önemli unsurlarındandır.

Diktatörlük, devrim, toplumsal baskı, iletişimsizlik, dışlanma, bireysel ve ulusal kimlik eksikliği, yalnızlık, adalet, yabancılaşma ve özgürlük gibi konuları ele alan *Büyülü Gerçekçi* Latin Amerikalı yazarlar *Boom Hareketi*'nin de öncüsü olmuşlardır. Bu patlama *Büyülü Gerçekçiliğin* zirveye çıktığını ifade eder. 1960'lı yıllarda patlak veren Latin Amerika entelektüel yaşamının sosyolojik gerçeği olarak nitelendirilen *Boom Hareketi*'nin Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa ve Carlos Fuentes gibi önde gelen yazarları, bu edebî akımla geleneksel yapıyı arkada bırakan romanlarıyla ve öyküleriyle kendi ülkelerinin sınırlarını aşmışlar ve hemen hemen tüm dünyada yankı uyandırarak uluslararası bir okur kitlesi kazanmışlardır. Öykü türünde 1950-1960 yılları arasında ulaşılan zirve ve elde edilen başarı ve özellikle Küba Devrimi'ni destekleyen yazarların birleşmesiyle 1960'lı yılların başında Avrupa ve Kuzey Amerika'da *Boom Hareketi* olarak adlandırılan bu entelektüel etkinlik ortaya çıkmıştır. Latin Amerika kültüründe kısaca *El Boom* olarak benimsenen bu etkinlik, muazzam bir edebiyat verimi ve dünyada yayımlanma patlamasıdır. *Boom Hareketi* için “her ne kadar kesin tarihler ver[ilemese] de (...) başlangıç olarak 1962'deki Şili Concepción Üniversitesi'nde düzenlenen Aydınlar Kongresi, bitiş tarihi olarak da Padilla olayının¹⁵ (1971) patlak vermesi göster[ilebilir]” (Teker García, 2004: 51).

¹⁵ Kübalı şair Heberto Padilla'nın soyadıyla anılan Padilla Olayında, şairin 1971'de, “Castro Devrimine muhalif bir yazar olmak ve hükümete karşı yıkıcı faaliyetlerde bulunmak” iddiasıyla tutuklanmasının ardından aydın ve yazarlar ikiye bölünmüştür. Carlos Fuentes, Octavio Paz gibi isimler Padilla için özgürlük isterken Gabriel García Márquez ve bazı yazarlar da Castro yönetimini desteklemiştir. Bu görüş ayrılığı boom hareketinin yazarları arasındaki birliğin sonlanmasına neden olmuştur. (<https://www.elpais.com.uy/domingo/mapa-intelectual-nobel-literatura.html> 20.01.2021)

Latin Amerika edebiyatındaki bu verimli dönem, kıtanın ortak tarihsel deneyimlerinin birikimi ve mirasıdır. “Cortázar’a göre çağdaş Latin Amerika yazını, çırpınan, sarsıntılar geçiren, acı çeken, işkence gören bir Latin Amerika gerçeğinin anlatımıdır. Çağdaş Latin Amerika yazını, savaşımını böyle bir gerçeğin içinde sürdürür” (Önal, 2011: 24).

Yüzyıllarca bitmek tükenmek bilmeyen savaşlar, talan, baskı, açlık, salgın hastalıklar ve sayısız ölümle sınanan Latin Amerika’daki bu sıradışı gerçeklik, Gabriel García Márquez’e göre mahkûm oldukları yalnızlıklarından beslenmektedir:

“Latin Amerika gerçekliği talihsizlikler ve güzelliklerle dolu sonu gelmez bir yaratıcılık kaynağını da beslemektedir, huzurunuzdaki bu hayal dünyasındaki göçebe Kolombiyalı bunları kaleme aldığı için, şansın da yardımıyla karşınızdadır. Bu akıl dışı gerçekliğin tüm yarattıkları biz, ozanlar ve dilenciler, müzisyenler ve peygamberler, savaşçılar ve hainler, yapıtlarımıza hayal dünyamızdan çok az şey kattık, bizim en büyük zorluğumuz yaşamımızı inanılır kılma konusunda yeterli olanaklara sahip olmayışımızdır. İşte yalnızlığımızın düğümü buradadır dostlar.” (García Márquez, 2003: 131)

XX. yüzyıla gelindiğinde bu coğrafyada yıllarca sömürölmüş halklar emperyalizme ve işbirlikçi diktatörlerin kanlı uygulamalarına maruz kalırken tüm kıtada Bolívar’ın bütünleşmeci fikrinden hareketle devrimci bir dönem başlamıştır. Özellikle Meksika (1910), Küba (1959) ve Nikaragua’da (1979) yaşanan devrimler ve yeni ideolojik oluşumlar, toplumsal değişimleri de beraberinde getirmiş ve bu unsurlar elbette edebî anlatıyı derinden etkilemiştir. XX. yüzyıl boyunca birçok Latin Amerikalı yazar Nobel Edebiyat Ödölü’nü almaya hak kazanmıştır:

“Latin Amerikalı yazarların bu ödöl ile onurlandırılmaları bir rastlantı değildir. Geçmişe dönersek 1492 yılında “Katolik Krallar” olarak da bilinen Kastilya Kraliçesi I.Isabel ile Aragon Kralı II. Fernando’nun desteğini alan İspanyol gemici Kristof Kolomb’un uzak ölkelere ve onların zenginliklerine ulaşmak isteğı sonucunda keşfedilen bu topraklar Avrupalı için o zamana kadar görüp duymadığı yeniliklerin habercisiydi. İlerleyen yüzyıllarda bu kıtada yaşayan yerli, İspanyol ve farklı ölkelerden göç edenlerin besledikleri karma kültür, atalarından onlara miras kalan zenginliğı hem sanat, hem edebiyat alanlarında

sayılamayacak derecede yapının çıkmasıyla değerdendirdi.” (Atakan, 2011: 39)

Edebî bir tür olarak Arjantin’de ilk örneklerini XIX. yüzyılda veren fantastik, yazarların tarihsel süreç içinde yaşanan siyasal ve toplumsal olaylar karşısındaki tutumlarıyla şekillenir. Fantastik Arjantin edebiyatının özellikle öykü türünde Jorge Luis Borges’ten sonraki en önemli temsilcisi Julio Cortázar’dır. Hem *Büyülü Gerçekçilik*, hem fantastik tür içinde yer alan öyküleriyle Cortázar, benzersiz bir yazın tarzına sahiptir. Çocukluk ve gençlik yıllarında Arjantin’in zorlu siyasal ve toplumsal süreçlerine tanık olan, zengin bir edebî çeşitlilik içinde yetişen Julio Cortázar, fantastik öyküleriyle sadece Arjantin’de değil, dünya yazınında büyük ve haklı bir üne kavuşmuş, hem çağdaşlarını hem kendisinden sonraki nesilleri derinden etkilemiştir.

2.1.1. Julio Cortázar’ın Yaşamı ve Yazarlığı Üzerine

Çağdaş Latin Amerika edebiyatının önde gelen isimlerinden Arjantinli yazar Julio Florencio Cortázar Scott, 26 Ağustos 1914 yılında Bask kökenli Julio José Cortázar ve Alman kökenli María Herminia Scott’un ilk çocukları olarak Brüksel’de dünyaya gelir. Baba Julio José Cortázar, Belçika’da Arjantin Büyükelçiliği’nde memur olarak çalışır. I. Dünya Savaşı’nın patlak vermesinin ardından, ülkenin Alman işgaline uğraması sonrasında Cortázar ailesi, tarafsız bölgelerden biri olan İsviçre’ye taşınırlar. Bir süre Zürih’te yaşayan Cortázar ailesinin 1915’te Victoria Ofelia adlı bir kız çocukları dünyaya gelir. Aile 1917’de Barselona’ya taşınır ve iki yıl sonra kendi ülkelerine geri dönme kararı alırlar. Cortázar, 1918 yılı itibarıyla çocukluk ve gençlik yıllarını Arjantin’de geçirir ve

burada eğitim alır. Cortázar altı yaşındayken babaları evi terk edince Banfield'deki evlerinde annesi, teyzesi, büyükannesi, küçük kız kardeşi ve annesinin yeğeni Etelvina Gabel ile birlikte kadınlardan oluşan bir ailede büyür. (Ferro, 2014: 4)

Yazar bu yıllarda hastalıklarından dolayı yalnız ve mutsuz bir çocukluk geçirdiğini anımsar:

“Ben Buenos Aires’in banliyö kenti Banfield’de büyüdüm, kediler, köpekler, kaplumbağalar ve papağanlarla dolu bahçeye sahip bir evde: cennet gibi. Ama bu cennette Âdem bendim. Çocukluğuma dair bana kalan hiç mutlu anım yok; çok fazla sorumluluk, aşırı duyarlılık, sık sık keder, astım, kırık kollar ve ilk umutsuz aşklar.” (Cortázar, 2005: 15)

Çocukluğundan itibaren muzdarip olduğu astım, akromegali gibi rahatsızlıkları ve yirmili yaşlarda ortaya çıkan kalp hastalığı, yazarın edebî üretimini besleyen bir kaynağa dönüşür. Hastanede uyku ve uyanıklık arasında kalan motorcu gencin öyküsü olan *La noche boca arriba* (Geceleyin Sırtüstü), komada yatan Mecha’nın öyküsü *Pesadillas* (Karabasanlar, 1982), kronikleşmiş göğüs zarı iltihabı olan Hugo adlı karakterden bahsettiği öyküsü *Los Venenos* (Zehirler, 1956), apandisit ameliyatı olduğu hastanede hemşireye âşık olan Pablo’nun öyküsü *La Señorita Cora* (Bayan Cora, 1966) gibi birçok eseri yazarın hasta olarak geçirdiği dönemlerin izlerini taşımaktadır. Yatağa bağımlı olduğu çocukluk yıllarında okumaya olan düşkünlüğü, yazarın daha çocuk yaşlarda bilgi birikimini etkiler ve dokuz yaşında sonunda tüm karakterleri öldürdüğü ilk romanıyla sonuçlanır.

Birkaç dil bilen annesiyle sürekli birlikte kitap okumaları, yazarın okuma alışkanlığı edinmesini sağlar. Kız kardeşinin ifadesiyle “etle tırnak gibi” olan anne oğul arasındaki sıkı ilişki Julio ölene kadar devam eder. Julio annesinden uzakta olduğu zamanlarda bile ona, on beş günde bir mektup yazmayı ihmal etmez. Anne oğul arasında

kalması gereken konuları başkasının okumasından endişelenen anne María bu mektupları okuduktan sonra yakar. (Schmidt-Cruz, 2004: 21-22)

Okula gitmeden okuma yazmayı öğrenen Cortázar, okul hayatında parlak bir öğrencidir. Arkadaşları arasında içine kapanık bir yapıya sahip olsa da etrafına karşı iyi bir gözlemcidir. Özellikle Fransızcasından kaynaklanan ‘r’ sesini farklı telaffuzundan dolayı (ki hayatı boyunca onun en karakteristik özelliklerin biri olarak kalır) arkadaşları arasında hem eğlenceli biri olarak görülürken hem de konuşmasındaki farklılığıyla alay konusu olur. Hastalığından ötürü sık sık yatakta zaman geçirmek zorunda olduğu zamanlar Jules Verne, Alexandre Dumas, Edgar Allan Poe gibi macera ve polisiye yazarlarını okumayı sürdürürken çocukluk aşklarını anlatan şiirler yazmaya başlar. Her ne kadar bazı müzisyen ve şairlerle arkadaşlık kurmasına vesile olsa da gittiği lisede Edebiyat ve Felsefe dersleri haricindeki eğitimden memnun kalmaz.

Lise yıllarında ülkeden ayrılmanın yollarını arayan Cortázar ve arkadaşları, bir kargo gemisiyle Avrupa’ya gitmeye çalışırlar ama başaramazlar. Cortázar, gençlik yıllarındayken kendisinin ve çevresindekilerin ülkelerinin değerini bilmediklerini ifade eder:

“Benim kuşağım, Arjantin'e sırtını dönmüştü. Hepimiz çok züppeydik ve birçoğumuz da bunu çok geç anladı. Arjantinli yazarları çok az okurduk, biz neredeyse sadece İngiliz ve Fransız edebiyatıyla ilgilendik; ikincil olarak da İtalyan, Kuzey Amerika ve Alman edebiyatlarından çevrilmiş olanlarla. Bir noktaya kadar - 25-30 yaşları arasındayken- Fransız ve İngiliz yazarlara çok bağlıydık, arkadaşlarımdan birçoğu, ben de dâhil aniden kendi geleneğimizi keşfettik. İnsanlar Paris’i, Londra’yı hayal ediyorlardı. Buenos Aires bir çeşit cezaydı. Orada yaşamak hapsedilmişlik gibiydi.” (Harss, 1971: 256-257)

Cortázar ve ailesi 1932’de Buenos Aires’e taşınırlar. Yazar, çocukluk yıllarını geçirdiği Banfield’deki anılarına birçok öyküsünde yer verir. Banliyödeki yaşantısından sonra Buenos Aires gibi bir ortama girmesi, Cortázar’ın kültürel kimliği üzerinde de etkili

olur. Pek çok kütüphane ve kitapçısı olan bu şehir, yazarın daha çok kitaba ulaşabilmesini sağlar. On dokuz yaşında daha önce adını bilmediği ve Buenos Aires'teki bir kitapçada tesadüfen okuduğu Jean Cocteau'nun *Opio, Diario de una desintoxicación* (Afyon, Bir Arınmanın Günlüğü, 1923) adlı eseri Cortázar'ın edebî anlayışında oldukça etkili olur. Ramón Gómez de la Serna'nın önsözünü yazdığı bu kitabı okumaya başlamasıyla aslında onu ileride Paris'e götürecek ilk adımı da atmış olur: "Tüm edebiyat hayatımın geri dönülemez şekilde geçmişte kaldığını hissettim... O günden itibaren daha farklı bir şekilde okudum ve yazdım, daha farklı tutkularla ve farklı hayallerle" (akt. Llamas, 2010, 244).

Escuela Normal de Profesores Mariano Acos (Mariano Acos Öğretmenlik Okulu)'nda eğitimini tamamlayan Cortázar, 1932'de *Maestro Normal*¹⁶ unvanını 1935'te ise *Profesor Normal en Letras*¹⁷ unvanını alır. 1936'da Buenos Aires Üniversitesi'nde Felsefe ve Edebiyat Fakültesi'ne girer ama ailesinin ona ekonomik olarak ihtiyacı olmasından dolayı eğitimini bırakmak zorunda kalır ve ortaöğretimde öğretmenlik yapmaya başlar (Cortázar, 2005: 17-19). Arjantin kültürünün yerel öğelerini de inceleme fırsatı yakaladığı Buenos Aires'in kırsal kesimindeki okullarda öğretmenlik yaptığı süreçte kısa öyküler ve şiirler yazar ve 1938 yılında *Julio Denis* takma adıyla özellikle Fransız sembolist şair Stéphane Mallarmé'nin etkisinde kaldığı *Presencia* (Varlık, 1938) adlı bir şiir kitabı yayımlar. Cortázar bir söyleşide o yıllara ait şunları aktarır: "En büyük yalnızlığı yaşadığım yıllardı. Bir bilgindim ve bütün edebî bilgim o yıllardandır, tüm deneyimlerim her zaman edebiyata ilişkindi. Okuduklarımı yaşıyordum, hayatı yaşamıyordum" (Akt. Llamas, 2010, 244).

¹⁶ *Maestro Normal*: Öğretmen (İlköğretim Düzeyi)

¹⁷ *Profesor Normal en Letras*: Edebiyat Öğretmeni (Orta ve Yükseköğretim Düzeyi)

1937’de Buenos Aires’e bağı Bolívar kasabasında, 1939’da Chivilcoy’da öğretmenlik yapan Arjantinli yazar, bu dönemde Freud’un eserleriyle tanışır, yazarlık hayatı boyunca da bu okuduklarının etkisinde kalır. “Chivilcoy’da öğretmenlik yaparken o uzun boş zamanlarda Torres Ballesterio’nun İspanyolca’ya çevirdiği *Freud’un Tüm Eserleri*’ni okumuştum, beni büyülemişti” (akt. Prego, 1985: 182). Freud öğretileri etkisiyle okumaya ve yazmaya devam eden yazar, sadece edebî olarak değil kendi benliğiyle ilgili sorunlarına da psikanalitik değerlendirmelerini yapar:

“Bir insanın kendini tanınması belki de aya çıkmaktan daha karmaşık bir teşebbüstür. Çünkü ‘ben kimim?’ Bilinç düzleminde ben varım. Ama sonra kişiliği, bilinçaltının ve bilinçdışının bütün kısmını oluşturan tüm diğer unsurlar var. Ben derin düzlemlerde kendini tanımayan ilk kişiyim veya sadece bazen yazdıklarım aracılığıyla kendini tanıyanım. Bir şeyi yazıp bitirdikten sonra, kendimle ilgili bir şeyi keşfediyorum. O zaman duyarlı bir okuyucunun da mümkün olduğu kadar beni tanıyabileceğini düşünüyorum, yazdıklarım aracılığıyla beni yeterince iyi tanıyabilir.” (Picón Garfield, 1978: 43)

1944’te Mendoza’da, Cuyo Ulusal Üniversitesi’nde Fransız edebiyatı dersleri vermeye başlar. Üniversitede çalıştığı zamanlarda siyasi hareketlere de dâhil olan yazar bir öğrenci ayaklanması neticesinde kısa süreli bir hapisane tecrübesi yaşar. Peronizmin aydın kesime olan tutumu, aralarında Cortázar’ın da bulunduğu yazarların ve bilim insanlarının tepkisini çeker. Onlara göre her yeri ele geçiren Peronizm en başından beri gücün kötüye kullanılmasını ifade etmektedir. Öncelikle kimsenin düşünce özgürlüğü yoktur çünkü Peronizm her şeyi kontrol altına almıştır. Cortázar milli eğitimin sadece peronist düşünce etrafında şekillenmesi ve bu yönlendirmenin üniversitelerde kendini göstermesi üzerine hükümet tarafından belirlenen sınırlandırmalar doğrultusunda ders vermeyi kabullenemediği için bu müdahaleci sistemin bir parçası olmayı istemez ve üniversiteyi bırakır.

XX. yüzyılda öykü alanının önde gelen yenilikçi yazarlarından biri olarak kabul edilen Julio Cortázar, ilk üretimine kırklı yıllarda başlar. Önceleri *Julio Denis* takma adını

kullanan yazarın 1944'te ilk defa *Bruja* (Cadı) adlı öyküsü, kendi adıyla *Correo Literario*'da yayımlanır (Standish, 2001: 4). 1937 yılından itibaren yazmaya başladığı öykülerini *La Otra Orilla* (Öteki Yaka) adlı kitabında toplar. *Plagios y traducciones* (İntihaller ve Çeviriler), *Historias de Gabriel Medrano* (Gabriel Medrano Öyküleri) ve *Prolegómenos a la Astronomía* (Astronomiye Giriş) başlıkları altında üç bölümden oluşan ve fantastik türde kaleme alınan bu öykülerin bazıları günlük ve sıradan hayatın içine olağanüstünün dâhil olduğu olayları anlatırken, bazı öyküler tamamen hayalî bir düzlemde gerçekleşmektedir. Bu bakımdan Cortázar bu öykülerinde fantastiği iki taraflı olarak ortaya koymak ister. *Llama el teléfono*, *Delia* (Telefona Cevap Ver, Delia) ve *Distante Espejo* (Uzaktaki Ayna) öykülerinde günlük ve sıradan olaylar anlatılırken birden akışı bozan olağanüstü unsurlar dâhil olur. *El hijo del vampiro* (Vampirin Oğlu) ve *Los limpiadores de estrellas* (Yıldız Temizleyicileri) gibi öykülerinde hayalî bir ortam yaratarak olağanüstü unsurlara yer verir. Yani yazar fantastiğin iki tarafını da ele alır (Ledesma, 2009: 3).

Üniversiteyi bıraktıktan sonra Buenos Aires'e geri dönen yazar 1946 yılı itibarıyla *Cámara Argentina del Libro* adlı bir kitabevinde çevirmen olarak çalışmaya başlar. Cortázar, o yıllarından şöyle bahseder: “1946'dan 1951'e kadar, yalnız ve bağımsız Buenos Aires yaşamı; müzmin bekâr olmaya inanmış, çok az arkadaşı olan, tam zamanlı bir müziksever, sinema aşığı, sanatsal alanın ötesindeki her şeye kör kalan bir küçük burjuva” (akt. Aguirre, 2010: 231). Yazar 1946 yılında yazdığı *Casa Tomada* (Ele Geçirilmiş Ev) adlı ilk öyküsünü o sırada Jorge Luis Borges'in editörlüğünü yaptığı *Los Anales de Buenos Aires* adlı edebiyat dergisinde yayımlatma fırsatı yakalar. Cortázar'ın öyküleriyle edebiyat dergilerinde yer almaya başladığı bu yıllar, Arjantin edebiyatında Borges'in etkili olduğu döneme denk gelir. Kendisine olduğu gibi birçok Arjantinli ve Latin Amerikalı yazara ilham kaynağı olan Borges ile ilgili düşüncelerini yıllar sonra şöyle ifade eder:

“Borges benim kuşağımdaki yazarlarda derin bir iz bırakmıştır. O fantastiğin bilinmeyen olasılıklarını gösteren kişiydi. Arjantin edebiyatında oldukça romantik, gerçekçi bazen de biraz popüler bir yazın vardı. Yalnızca Borges ile fantastik olan üst bir seviyeye ulaştı.” (Alazraki, 1994: 57)

1948 yılında, normal şartlarda üç yılda alınabilen İngilizce ve Fransızca Kamu Çevirmeni unvanını, dokuz aylık bir kurs döneminin ardından almaya hak kazanan Cortázar, bundan sonraki hayatını bu işi yaparak sürdürmeye başlar. 1951 yılında onun Avrupa’ya gidebilmesi, bu unvanı ve çalışmaları neticesinde Fransız Hükümeti’nden aldığı bir burs sayesinde gerçekleşir. Cortázar’ın o zamana kadar yazdığı ve yayımladığı eserlerinin yeteri kadar ilgi görmemesi, *Bestiario* (Hayvan Hikâyeleri) adlı öykü kitabının Avrupa’da yayımlanmasıyla tamamen değişir. Yazar bu öykü kitabı ile fantastik edebiyata damga vuracağı bir döneme adım atmıştır denilebilir. 1949’da yayımlanan Minotor efsanesinin¹⁸ bir uyarlamasını yaptığı dramatik şiir türündeki *Los Reyes* (Krallar) kitabı oldukça eleştirilirken, 1950 yılında yazdığı *El Examen* (Sınav) adlı romanı, iktidarın çıkarlarına ters düşen içeriği sebebiyle yayınevi tarafından reddedilir ve 1986 yılında, yazarın ölümünden sonra basılır.

Paris’e gittikten sonra da öykü yazmaya devam eden yazar, Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü’nde (UNESCO) serbest çevirmen olarak çalışmaya başlar. Daniel Defoe, G. K. Chesterton, André Gide ve Marguerite Yourcenar gibi yazarların eserlerini çevirir. Bu dönemde, Buenos Aires’den İspanyol yazar arkadaşı Francisco Ayala, Cortázar’a ulaşarak kendisinin de editör olarak çalıştığı Porto Riko Üniversitesi’nin Edgar Allan Poe’nun tüm öykülerinin İspanyolca’ya çevrilmesi

¹⁸ Minotor, Latince Minotauros. Adı Minos’un boğası anlamına gelen Minotauros insan bedenli, boğa başlı bir canavarmış. Tanrı Poseidon’un kral Minos’a gönderdiği bir boğa ile Minos’un karısı Pasiphae’den doğmuş. Minos bu korkunç yaratığı saklamak için mimarı Daidalos’a Labyrinthos sarayını yaptırmış (Pasiphae, Labyrinthos). Theseus Minos’un kızı Ariadne’nin yardımıyla Minotauros’u öldürmüş.
file:///C:/Users/USER/Downloads/Azra_Erhat_Mitoloji_Sozlugu.pdf (14.01.2021)

projesinden bahseder. Gotik edebiyatın en önemli yazarlarından olan Poe, Amerikan edebiyatında da kısa öykünün yaratıcısı kabul edilmektedir. Yoğun olarak işlediği belirsizlik duygusun hâkim olduğu öyküleri Freud’un *tekinsizlik* kavramı bağlamıyla ilişkilendirilebilirken, özellikle aklın ve doğaüstünün çatıştığı durumlar ve karakterlerinin ikircikli ruh halleri, Poe’nun kaleminin en önemli unsurlarıdır. Edebiyatta korku ögesinin yaygınlaşmasında büyük payı olan Poe’nun, Cortázar üzerindeki etkisi yadsınamaz. Çocukluk döneminde Arjantin’de oldukça popüler olan bu yazarın öykülerinden etkilenen Cortázar, kendi öykü tarzında da bu etkiyi yansıtır. Avrupa’nın pahalı hayat koşullarında ekonomik sıkıntı yaşayan Cortázar, Ayala’nın teklif ettiği bu fırsattan oldukça memnun kalır. “İlk öykülerini yazmasına vesile olan o büyük yazar şimdi kendisine bir iş ve birkaç ay daha rahat yaşamasını sağlayacak kadar para kazanma imkânı vermiştir” (Tomasi, 2013: 232). İlk zamanlarda sadece ailesinin geçimi için çalışmak zorunda kalan yazar, hayatı boyunca çalışma hayatını hiç sevmez. 1952’de María Rocchi’ye yazdığı bir mektupta bizzat kendisi bu isteksizliğini şöyle aktarır: “Çalışmanın daha ziyade iğrenç bir şey olduğunu fark ettiğimden beri zaman kaybediyorum; sonuçta sadece bir kere yaşıyoruz” (Arias Careaga, 2014). Cortázar’ın hayatı boyunca savunduğu bu düşüncesi edebiyatına da yansımış, eserlerindeki karakterler genelde iş yaşantılarıyla öne çıkan tipler olmamıştır.

Arjantin’in kırklı yıllarda siyasal ve toplumsal yaşamının yanı sıra katılmış ve engelleyici kültürel fikirlerinden endişelenen Cortázar’ın, hayatının geri kalanını kendi isteği ile Avrupa’da geçirmek istemesi, bir çeşit “gönüllü sürgün” olarak kabul edilebilir. Yazar, Roberto Fernández Retamar’a yazdığı bir mektupta, Paris’de kalma kararını şöyle ifade eder:

“Kitaplarımın yıllardır Latin Amerika’da mevcut olması 1951’de Arjantin’den ayrıldığımın değişmez gerçeğini geçersiz kılmaz ve bana daha uygun ve tatminkâr gelen bir şekilde yaşamak ve yazmak isteğimden başka bir sebep gözetmeksizin kendi hür isteğimle seçtiğim

bir Avrupa ülkesinde kalmaya devam etmekteyim.” (akt Morales Ortiz, 2014: 46)

Cortázar’ın Arjantin’den ayrılması ve otuz yıldan fazla yaşayacağı Paris’e yerleşmesi birçok çağdaşı tarafından hoş karşılanmaz. Yıllar geçtikçe Cortázar’ın başarısının ve şöhretinin artmasıyla, onu sadece gurbetçi değil eski bir vatansever olarak da vefasız addeden kendi dönemi yurttaşlarının saldırısı altında kaldığını hissetmiştir (Standish, 2001: 6). Her ne kadar o yıllarda Arjantin’deki sanatçıların Paris’i ziyaret etmesi bir gelenek olsa da Cortázar’ın tamamen yerleşmeye karar vermesi, yazarın Arjantinliliğinin sorgulanmasına yol açar.

Avrupa’ya ilk gittiği yıllarda, Paris’in yanı sıra Viyana gibi çeşitli şehirlerde geçici işlerde çalışan Cortázar, Viyana’da çevirmenlik yaptığı sırada yine kendisi gibi çevirmen olan Aurora Bernárdez ile 1953’te evlenir. 60’lı yılların ortaların kadar evli kalan çift, işlerinden dolayı zamanlarını Viyana ve Paris arasında geçirirken, bu süreçte yazar öykülerini yazmaya da devam eder. Aralarında, kendini okuduğu romanın içinde bulan adamı anlatan, kurgunun ve gerçeğin iç içe geçtiği *Continuidad de los parques* (Koruların Sürekliliği), bir başkalaşım öyküsü olan *Axolotl* (Aksolotl), kaza yaptıktan sonra hastanedeki yatağında her gözünü kapadığında kendini Aztekler döneminde yaşayan bir kabile üyesi olarak bulan motorcu gencin öyküsünü anlatan, gerçeğe rüyanın birbirini takip ettiği *La noche boca arriba* (Geceleyin Sırtüstü), konser sırasında dinleyicilerin birden çıldırmış gibi davranarak orkestra şefine saldırmalarını anlatan *Las Ménades*¹⁹ (Mainadlar) gibi yazarın en çok bilinen öykülerini de içeren *Final del Juego* (Oyunun sonu) adlı mitolojinin, fantastiğin, gerçeğin ve rüyanın iç içe geçtiği toplam on altı öyküden oluşan kitabı 1956’da yayımlanır. Gerçek dünyayla olağandışı yaşantıları

¹⁹ Maenad: Yunanca "mainomai" fiilinden türemiştir. Yunan mitolojisine göre Tanrı etkisiyle kendinden geçen, coşup taşan ve doğaya, tanrıya karışarak öbür insanlarca çıldırmış gibi görünen bir kişi, özellikle bir kadın için kullanılır. file:///C:/Users/user/Downloads/azra_erhat_-_mitoloji_sozluqu.pdf

büyük bir ustalıkla bir arada işleyen Cortázar, *Las Armas Secretas* (Gizli Silahlar, 1959) adlı kitabıyla fantastik alanda yakaladığı ününü pekiştirir. Carmen de Mora, Cortázar'ın tüm eserlerinde görünür gerçekliği aşmaya yönelik sürekli bir çabanın bulunduğunu belirtir (Mora Valcárcel, 2000: 126).

Yazar öykülerinde okuyucuya önemli bir rol vermektedir: anlatılanın ardındakine erişebilmek okuyucunun elindedir. Yaratıcı yazar okuyucuyu anlamın dışına çıkarmayı, okuyucunun alışılmış şeyleri farklı bir pencereden görmesini ister. 1960'da *Los premios* (Ödüller) adlı uzun romanını, 1962'de *Historias de cronopios y de famas*²⁰ (Açıklayıcı Bilgiler El Kitabı) adlı kısa öykülerden oluşan kitabı izler. 1962 yılında yayımlanan *Rayuela* (Seksek) adlı romanıyla Cortázar dünya çağında tanınmaya başlar. Deneysel romanın başyapıtlarından biri sayılan bu kitap iç içe geçmiş iki romandan oluşmaktadır. İlki, elli altıncı bölümde biten roman ve ikincisi, okurun devam etmek istemesi üzerine yazarın önerdiği sıra doğrultusunda seksek oyununa benzer bir şekilde bölümden bölüme sıçranarak okunan roman. Yazarın çağdaşlarından Mario Vargas Llosa *Seksek* adlı bu romanın edebiyat dünyasında olağanüstü etki yarattığını ifade etmektedir:

“Rayuela 1963'te yayımlandığında İspanyolca konuşulan dünyada sismik bir etki yarattı. Biz yazar ve okurların sanatın amaç ve araçları konusundaki inanç ve önyargılarımız temeline kadar değişti ve bu türün sınırları tasavvur edilemez bir hadde ulaştı. Rayuela sayesinde, yazmanın harika bir eğlenme şekli olduğunu, dünyanın ve dilin sırlarını çok iyi vakit geçirerek keşfetmenin mümkün olduğunu ve oynayarak hayatın akılcı bilgiye, mantıksal zekâyâ kapalı gizemli katmanlarının, kimsenin ölüm veya delilik gibi ciddi riskler almadan kendini gösteremediği yaşam boşluklarının keşfedilebildiğini öğrendik. Rayuela'da akıl ve akılsızlık, uyku ve uyanıklık, nesnellik ve öznellik, öykü ve hayal kendilerine has özelliklerini kaybediyor, sınırları karanlığa gömülüyordu, La Maga ve Oliveira ve sonraki kitaplarındaki ünlü *piantados* gibi ayrıcalıklı varlıklar özgürce dolaşabilsinler diye tek bir gerçeklikte birbirine karışmaları için zıtlıkları bir kenara bırakıyorlardı.” (Vargas Llosa, 1993: 11)

²⁰ Bu tuhaf ve eğlenceli küçük kitap, İspanyolca'ya sonradan genel bir geçerlik kazanan yeni bir kelime vermiştir: kronop. Bir kronop Cortázar'ın bazı karakterleri ve hatta kendisi gibi acayip bir varlıktır (Standish, 2001: 7).

Geleneksel kalıpların dışına çıkarak yazdığı *Seksek* ile sağladığı başarının ardından edebiyat tarihinde önemli bir konuma erişen yazar, aynı kitabının içindeki bir bölümünden aldığı fikirle 62, *Modelo para armar* (62: Maket seti) adlı romanını yazar. Yazarın yine ses getiren eserlerinden biri olan *Todos los fuegos, fuego!* (Tüm ateşler, ateş, 1966) adlı sekiz öyküden oluşan kitabında yer alan *Reunión* (Buluşma) adlı öyküsünde yazar, Ernesto ‘Che’ Guevara ve devrimci arkadaşlarının *Granma* (Büyükanne) adlı tekneyle Küba’ya gidişini ve Sierra Maestra dağlarında devrimin önde gelen komutanlarıyla buluşmak için çıktıkları yolculuğu, içine kurgusallığı da yerleştirdiği bir anlatımla sunmaktadır. Kendi dönemi aydınları gibi Cortázar da Küba Devrimi (1959) ile ilgilenir. 1963 yılında Küba’ya yaptığı ilk ziyaretin ardından kaleme aldığı öyküleri bu anlamda politik ve devrimci öğeler içermektedir. “Cortázar, sürekli olarak ülkesi Arjantin’in karanlık ve şiddetle anlatılabilecek dünyasına göndermeler yaparken benzersiz bir siyasal metin yaratır” (Gümüş, 2013: 206). Yazarın şiir ve öykülerinden oluşan *Ultimo Raund* (Son Raunt) 1969’da, son romanı *El Libro de Manuel* (Manuel’in Kitabı) 1973’te yayımlanır. Yazar, roman türünün sınırlarını zorladığı bu eserde siyasal içerikli endişelerini yansıtır:

“El Libro de Manuel gelecek kuşaklar için hazırlanmış bir belgedir, küçük Manuel’in büyüdüğü zaman açıklayabileceği gerçekle ilgili tam anlamıyla bütünlüğü olmayan bir mesaj. Aynı zamanda şunun bir doğrulamasıdır: insanın tarihin seyrini değiştirme kabiliyetindeki güvenin.” (Puleo, 1990: 71)

Cortázar, hayatı boyunca üretken bir mektup yazarı olmuştur. Annesine düzenli olarak yazdığı mektupların yanı sıra yakın arkadaşlarıyla da mektuplaşmış ve yazarın ölümünden sonra yüzlerce mektubu birkaç cilt hâlinde yayımlanmıştır. 1968’de Vargas Llosa’ya yazdığı bir mektupta “içten içe bir hayli yoruldum” ifadesini kullanarak eşi Aurora Bernárdez ile ayrılıklarını bildirir. Bazı eleştirmenler ayrılıklarını Cortázar’ın o

yıllardaki siyasi düşüncelerinin eşi tarafından desteklenmemesine bağlar. (Schmidt-Cruz, 2004)

Cortázar, o sıralar özellikle Latin Amerikalı yazarların eserlerinin çevrildiği *Gallimard* adlı bir yayınevinde editörlük yapan, daha önce Küba’da tanıştığı Litvanya kökenli Ugné Karvelis ile dört yıl sürecek olan bir birlikteliğe başlarlar. Yazarı Ugné Karvelis ile yakınlaştıran da yine Küba Devrimi ile ilgili paylaştıkları düşünceler olmuştur denilebilir. Vargas Llosa’ya göre Cortázar, 60’lı yılların sonunda kendisinin “sadece edebiyatta görülen” olarak tanımladığı dönüşümlerden birine uğrar:

“Hayatım boyunca bir insanda şahit olduklarımın en olağanüstü ve birçok kez “Aksolotl”daki anlatıcının başından geçenle kıyasladığım bir mutasyon olan Cortázar’ın değişimi, resmi versiyona göre-bunu kendisi de teyit etti- Fransa’daki Mayıs 1968 Olaylarında gerçekleşti. O çalkantılı günlerde, Paris barikatlarında ‘hayal gücünü iktidara’ taşımak isteyen gençlerin arasına karışıp kendi yazdığı el ilanlarını dağıtırken görüldü. O sırada elli dört yaşındaydı. Yaşamından geriye kalan on altı yıl boyunca sosyalizmle bağışık yazar, Küba ve Nikaragua davalarının savunucusu, bildirilerin imzacısı ve ölümüne kadar düzenlenen devrimci kongrelerin alışıldık siması olacaktı.” (Vargas Llosa, 1993:13)

Yazarın ikinci evliliği de 1982’de kendisi gibi bir yazar, hem de bir fotoğrafçı olan Kanadalı Carol Dunlop ile gerçekleşir. Kendisinden otuz iki yaş küçük olan genç eşiyle Paris’den Marsilya’ya otuz üç gün süren bir yolculuğa çıkarlar ve yazar bu maceralarını *Los Autonautas de la Cosmopista* (Paris’den Marsilya’ya Gezi Notları, 1983) adlı bir kitapta toplar. Evli oldukları süre boyunca Nikaragua’daki Sandinista Hareketlerine²¹ destek veren çift, yazdıkları kitabı Nikaragua’ya ithaf ederken tüm telif haklarını da Nikaragua halkına verirler. Yolculukları sona erdikten bir süre sonra Carol Dunlop lösemi nedeniyle hayatını kaybeder. Eşinin vefatından sonra bunalıma giren yazar son bir kez

²¹ Sandinista Ulusal Kurtuluş Cephesi (FSLN), Carlos Fonseca, Tomas Borge, Silvio Mayargo önderliğinde 19 Temmuz 1979 yılında Nikaragua’da hüküm sürmekte olan Somoza diktatörlüğünü deviren örgüttür. İsmi 1927 yılında ABD Deniz Piyadelerinin Nikaragua’ya müdahalesi üzerine yandaşları ile dağa çıkarak ABD karşıtı silahlı eylemler ile halkın sempatisini kazanan Augusto César Sandino’dan almaktadır. Üyeleri "Sandinist" olarak adlandırılır. (http://wikisozyalizm.org/Sandinista_Ulusal_Kurtulu%C5%9F_Cephesi 17.07.2020)

vatani Arjantin'e ve sonra Nikaragua'ya yolculuk yapar. 1983'te Paris'e döndükten sonra dönemin Fransa Başkanı François Mitterrand tarafından Fransız vatandaşlığı verilen Cortázar, lösemiye yakalanır ve hayatının son günlerini ilk eşi ve yakın arkadaşı Aurora Bernárdez ile geçirir. Avrupa'da doğan yazar, yine Avrupa'da 1984 yılının Şubat ayında hayata gözlerini yumar.

Latin Amerika edebiyatının önemli temsilcilerinden biri olan Cortázar, Arjantin'in kültürel gerçekliğini ön plana çıkarmaya çalıştığı eserleri, öz yaşam öyküsünden beslenen sıradışı fantastik kısa öyküleri, gizemli ve tuhaf karakterleri, oyunun ve deliliğin bir bütün oluşturduğu romanları ile edebiyat dünyasında yerini almıştır. *Büyülü Gerçekçiliğin* getirdiği yeniliklerle sınırlı kalmayan anlatımı, kullandığı metaforlar ve yarattığı kurmaca dünyalar, onu Avrupa modernizmine yaklaştırırken kendine has bir edebî kimlik elde etmesini sağlar:

“Cortázar, Latin Amerika edebiyatında ve öykücülüğünde modernizmin doruk noktasıdır. Onda doruğa çıkan modernizm, sonra büyülü gerçekçilikle kendini anlatmaya başladı. Edebiyatın gerçeklikle kurduğu ilişkinin belli biçimleri olabileceği ön kabulünü reddeden Cortázar, karmaşıklıktan bir bütün yazınsal dünya yaratmaya çalışır.” (Gümüş, 2013: 206)

Yazar, bu karmaşıklığın içinde cevaplar bulmak için değil tam tersine sorular sormak için edebiyat yapar. Ona göre cevap vermek bilimin ve felsefenin işidir; oysaki edebiyat gerçeğin yeni bakış açılarına akıllı ve duyuları açmak ve huzursuz etmek için sorular sorar. Ancak bu salt bir soru olmaktan öteye geçer, zihinsel ve ruhsal bir boşluğu doldurmak için bir kaygı eksikliğini sınar. (Cortázar, 2013: 284)

Cortázar, hem öykülerinde hem romanlarında, görünenin arkasında saklar gerçeği. Doğrudan anlatılması olanaksız olan gerçeği bulmak için okurun parçaları birleştirmek zorunda kaldığı eserler sunarken özellikle fantastiği dâhil eder. Yazarın bu anlatım

biçimindeki ustalığı ve özellikle düş gücüne verdiği önem, edebî üretimindeki zenginliği ve benzersizliği yaratır.

2.1.2. Julio Cortázar'ın *Bestiario* (Hayvan Hikâyeleri) Adlı Öykü Kitabı

Cortázar'ın 1951 yılında yayımlanan *Bestiario* adlı ilk öykü kitabında mizah, tuhaflık ve fantastik özelliklerini barındıran sekiz öykü yer almaktadır. Bunlar: *Casa Tomada* (Ele Geçirilmiş Ev), *Carta a una señorita en París* (Paris'teki Genç Bir Hanımefendiye Mektup), *Lejana* (Uzaktaki), *Ómnibus* (Otobüs), *Cefalea* (Baş Ağrısı), *Circe* (Kirke), *Las Puertas del cielo* (Cennetin Kapıları), *Bestiario* (Hayvan Hikâyeleri). Günlük, sıradan hayattan kesitler sunan bu öykülerin çoğunluğu kapalı ortamlarda geçer: tarihi bir ev, apartman dairesi, otobüs, kır evi, çiftlik ve bir kabare. Kitabın başlığı ilk okunduğu anda farklı türlerde vahşi hayvan ya da canavar hikâyelerini düşündürebilir. Ancak söz konusu Cortázar gibi fantastik türün önde gelen yazarlarından biri olduğunda bu tür bir sınıflandırma yapmak yerinde olmaz. Bu kitapta sadece sıradan fiziksel özelliklere sahip yaratıklar yoktur, gerçek ya da hayalî varlıklar, sanrılı karakterler vardır.

Yazar kitabından şöyle bahseder: “İlk öykü kitabım olan *Bestiario*'daki bazı öyküler, ben bilmeksizin (ki bunu daha sonra fark ettim) psikanalitik tarzda ototerapilerdir. Ben bu öyküleri beni rahatsız eden nevrotik belirtileri hissederek yazdım” (akt. Prego, 1985: 182). Cortázar hayatın belli dönemlerinde yaşadığı psikolojik sıkıntılarından öykü yazarak kurtulduğunu ifade etmekte, yazmayı bir çeşit şeytan çıkarma, kötü ruhları kovma olarak görmektedir. Makul düzenin yıkımına yönelik dengesiz unsurların aniden ortaya çıkmasının söz konusu olduğu bu öyküler, yazarın korkularından, karabasanlarından ve evhamlarından beslenmektedir.

Yazarın maruz kaldığı travmatik olaylara ek olarak günlük hayatında gerçekleşmiş ya da gerçekleşmemiş olsa dahi bilinçdışında derin ve gizli izler bırakmış farklı durumların öykülerinde açılabilir olduğu söylenilebilir. Bunlar yerine getirilmemiş arzular, düşler ve birtakım ruhsal çatışmalar olabilir:

“Yazarın öykülerinin içeriği öyküleri için başlıca bir köken olup katharsis de aynı doğrultuda bir dışa vurumu sağlayan temel motivasyonudur. Öte yandan doğrudan bu kökenden kaynaklanan öğelere öykülerinde ne yoğunlukla yer verdiğini, aynı nitelikteki kurmacalarını ne ölçüde, bilinçli süreçlerle şekillendirdiğini kesin olarak bilmek zordur. Öykülerinin çoğunda göze çarpan özgün yönler, bu eserlerin aralarındaki köklü farklılıklar ve olağandışı imgelerin çeşitliliği dolaylı olmayan bilinçdışı etkinin önemli bir payı olduğunu düşündürmektedir.” (İlgürel, 2016: 18-19)

İlgürel’in de belirttiği gibi yazarın olağandışı özellikler taşıyan öykülerinde bilinçdışı etkinin payının olabilirliği, bu öyküleri psikanalitik açıdan değerlendirebilme fırsatı vermektedir.

2.2. Franco Sonrası Fantastik İspanyol Edebiyatına Genel Bir Bakış

İki büyük dünya savaşının yaşandığı XX. yüzyıl insanlık tarihinin siyasal açıdan önemli dönüm noktalarından biridir. Tarihin akışını değiştiren bu savaşların yarattığı fiziksel ve psikolojik tahribatların uzun süren etkileri, toplumsal ve kültürel hayatın ilerleme yönünü de belirler. Bu yüzyılda savaş, siyasetin dışına çıkarak karanlık yüzünü siviller üzerine çevirir. Dünya tarihi sahnesinde “Savaşlar Çağı” olarak ifade edilen XX. yüzyılda, İspanya bir de 1936-1939 yılları arasında süren kanlı bir İç Savaşa, akabinde siyasi dönüşüme ayrıca toplumun ekonomik, kültürel ve sanatsal yaşamında belirleyici rol oynayan baskıcı bir rejim sürecine maruz kalmıştır.

XIX. yüzyılın başlarından itibaren yaşanan savaşlar, politik istikrarsızlıklar, ekonomik yıkımlar ve iç karışıklıklar ülkeyi İç Savaşa götüren sancılı süreci ortaya koymaktadır. Bu yüzyıldaki gelişmelere kısaca değinmek gerekirse, Napolyon Bonapart önderliğindeki Fransız ordusunun 1808’de İspanya’yı işgali sonrasında başlayan “Bağımsızlık Savaşı” ülke tarihinin yönünü değiştiren en önemli olaylardan biridir. İşgale karşı 2 Mayıs 1808’de Madrid halkının başlattığı ayaklanma kısa sürede tüm ülkeye yayılır. İngilizlerin de desteği ile savaşın kazanılmasından sonra yeni bir siyasi düzenin ilk aşaması 1812 anayasasıdır. Kral VII. Fernando’nun 1833’te ölümünün ardından taht kavgası sebebiyle başlayan Carlos Savaşları yarım yüzyıldan fazla sürer. 1873 yılında ilan edilen Cumhuriyet, 1874’te askeri bir darbe ile yıkılır. Ülkede yıllardır yaşanan siyasi istikrarsızlığa karşı 1874 yılında Borbón hanedanının yönetimi ele almasıyla II. Cumhuriyet’in (1931) ilanına kadar süren Restorasyon Dönemi başlar. 1876 anayasası ile birlikte muhafazakârlar ve liberaler dönüşümlü olarak iktidara gelirler.

1898 yılında, İspanya tarihindeki en önemli kırılma noktalarından biri yaşanır. Yüzyılın başından itibaren milliyetçi ayaklanmalar görülen Latin Amerika’da, sömürgeler tek tek bağımsızlıklarını ilan etmeye başlarlar. 1898 yılının Nisan ayında, İspanya-ABD Savaşı patlak vermesiyle, İspanya’nın elinde kalan son üç sömürge olan Küba, Filipinler ve Porto Riko da kaybedilince, bölgedeki dört yüz yıllık İspanyol egemenliği sona ermiş olur. İspanyol toplumu tarafından ulusal bir felaket olarak görülen bu olay, tarihe *El Desastre del 98* (98 Felaketi) olarak geçer. Ülkenin düştüğü trajik durum karşısında toplumsal alanda derin bir karamsarlık baş gösterirken dönemin aydın kesiminin tepkisinden doğan, kültürel ve edebî bir hareket olan *La generación del 98* (98 Kuşağı) döneme damgasını vurur. “98 Kuşağı” düşünürleri ve yazarları ulusal psikoloji üzerine yoğunlaşırlar, ülkenin mevcut düzenini değiştirmek, iyileştirmek ve topluma yol göstermek için çabalarlar.

İspanya XX. yüzyılı büyük bir siyasi, toplumsal ve ekonomik bunalımla karşılar. Önceki yüzyıldan kalma sorunlarla birlikte ülkede işçi protestoları, Bask ve Katalan halkın milliyetçi hareketleri gündeme gelir. 1902’de tahta geçen XIII. Alfonso, ülkeyi 1923’teki Primo de Rivera darbesine kadar yönetir. Bu süreçte, ülkede otuz üç hükûmet değişikliği gerçekleşir. Tüm dünyayı ilgilendiren I. Dünya Savaşı patlak verdiğinde Madrid Hükümeti’nin başkanlığında bulunan muhafazakâr Eduardo Dato, resmi bir bildiri yayınlar ve bu savaşta İspanya’nın tarafsızlığını ilan eder. Zira kendi içindeki karışıklıkları engelleyemeyen İspanya, dünya savaşından ziyade daha büyük savaşın, bir iç savaşın eşiğindedir.

Sürekli değişen siyasi dengelerin yanı sıra dönemin en önemli olaylarından biri de, 1902’de başlayan Fas sorunudur. Francisco Franco y Bahamonde’nin 1912’den 1927 yılına kadar İspanyol birliklerinin komutanlarından biri olarak görev yaptığı Fas’ta çıkan Rif Savaşı (1920-1926) ülkenin ekonomisini çıkmaza sürükler. Yıllarca yaşanan yenilgiler ve kayıplar ülke genelinde tepkilere neden olur. Ülkeye siyasal ve iktisadi bir düzen vermek isteyen General Miguel Primo de Rivera, 1923’te anayasal rejime ve hükûmete karşı darbe yaparak yönetime el koyar ve yedi yıl süren diktatörlük dönemi başlar. Sıkıyönetim ilan edilen ülkede anayasa ve meclis askıya alınır.

1929 yılında Amerikan borsasının çöküşüyle tüm dünyaya yayılan ekonomik krizin İspanya ekonomisini de bozmasıyla grevler başlar. İspanya’nın içinde bulunduğu zorlu duruma köklü bir değişiklik getiremeyen Primo de Rivera, bir süre sonra ordunun desteğini kaybeder ve 1930 yılında istifa etmek zorunda kalır. Rivera yönetimini desteklemiş olan Kral XIII. Alfonso, bu sefer General Berenguer’i hükümeti kurmak üzere görevlendirir. Ordunun iktidara egemen olduğu ağır bir sürecin ardından İspanya’da, 1931 yılında İkinci Cumhuriyet ilan edilir. Kral XIII. Alfonso ülkeyi terk ederken 1931’de ilan edilen anayasayla birlikte Niceto Alcalá-Zamora Cumhurbaşkanı,

Manuel Azaña Başbakan olur. Anayasada, İspanya *República democrática de trabajadores de toda clase* (Her sınıftan çalışanın demokratik cumhuriyeti) olarak tanımlanır (Varela Suanzes-Carpegna, 2017: 364). Eğitim alanında büyük gelişmeler kaydedilir; okuryazar oranlarının artması için çaba sarf edilir, özellikle laik bir eğitim düzeni kurma yolunda önemli atılımlar yapılır. 1932 yılı ortalarına kadar sürdürülen çeşitli alanlardaki reform ve girişimlere rağmen ülkede çıkan birtakım ayaklanmalar sonucunda Azaña hükümeti istifa eder.

1933 yılında Alejandro Lerroux başkanlığında Radikal Parti iktidara geldiğinde, son yıllarda yapılan tüm reformlar askıya alınır. Arka arkaya yaşanan politik çekişmeler neticesinde ülke genelinde genel grev baş gösterir. *Confederación Española de Derechas Autónomas- CEDA* (İspanyol Sağcı Birlik Konfederasyonu) adlı hükümete destek veren partinin lideri José María Gil Robles, 6 Mayıs 1935'te Lerroux tarafından "Savaş Bakanı" olarak atanır. Robles ülkenin durumunu göz önünde bulundurarak Goded, Fanjul ve Franco gibi komutanların görevlerini değiştirir. Asturias madenlerinde çalışan işçiler tarafından 1934 yılının Ekim ayında çıkan isyanı bastırmakla görevlendirilen Franco, bu harekâtta başarıyla sebebiyle Robles tarafından 17 Mayıs 1935'te Genelkurmay Başkanlığı'na getirilir. Diğer sağcı komutanlardan Joaquín Fanjul, Savaş Bakanı Yardımcısı olurken, Manuel Goded Llopiş Hava Kuvvetleri Komutanlığına getirilir. (Crozier, 1969: 227)

Hükümet içindeki ve dışındaki gruplanmalardan, ayaklanmalardan ve grevlerden dolayı hızla yıpranmaya başlayan İspanya'da, yeni bir seçim gerek görülür. Seçime birçok parti katılsa da esasında iki ayrı taraf vardır. *Frente Popular* (Halk Cephesi) adı altında birleşen Cumhuriyet yanlısı sol partiler, monarşi yanlısı milliyetçi cepheye karşı galip olurlar. Seçimlerin sonucunda hükümetten olağanüstü durum ilan etmesini isteyen

Franco, Genelkurmay Başkanlığı görevinden alınarak, Kanarya Adaları'nda bir komutanlığa atanır.

10 Mayıs 1936'da Manuel Azaña Cumhurbaşkanı seçilir. Yasal olarak seçilen hükümeti darbe yaparak devirmek isteyen sağ partilerin ilk girişimi başarısız olur. Darbe planları sürerken 12 Temmuz 1936'da sol görüşlü bir eyalet polisinin öldürülmesinin ertesi günü, sosyalistlere bağlı bir polis amiri ve milisler, intikam için sağ cephe liderlerinden José Calvo Sotelo'yu kaçırıp öldürürler. Darbenin esas sebebi olan bu suikast üzerine General Francisco Franco komutasındaki milliyetçi güçler hükümete karşı ayaklanır. İspanya'nın tarihini değiştiren kanlı çatışmaların hüküm sürdüğü yüzbinlerce insanın öldüğü İç Savaş böylece başlamış olur.

XIX. yüzyıl başından itibaren yaşanan iktidar boşlukları, siyasal ve toplumsal kutuplaşmalar, istikarsız düzen İspanya'yı İç Savaşa kadar sürükler. General Francisco Franco, General Emilio Mola, General José Sanjurjo, General Gonzalo Queipo de Llano komutasındaki askeri birlikler, ülkedeki karışıklıklar, kamu düzeninin bozulması, demokrasiden kaynaklanan otorite eksikliği, Cumhuriyetin İspanya'nın özünü oluşturan katolikliği zedelemesi gibi gerekçelerle ayaklanır. Üç yıl sürecek olan İç Savaş iki ayrı cephe arasında yaşanır: Franco'nun liderliğindeki Falanjistler yani Milliyetçiler ile Cumhuriyetçiler. Hem ideolojilerin hem silahların çatıştığı bu mücadele, aynı zamanda uluslararası bir nitelik taşımaktadır. Franco, Fas'taki ordusunu İtalyan uçaklarıyla ana karaya geçirir. Savaş süresince Franco, Hitler ve Mussolini'nin desteğini alır. Cumhuriyetçilerin cephesine yardım sadece Sovyetlerden Birliği'nden gelse de Milliyetçilerin deniz ablukası ve Fransız sınırını kapatmaları sonucu yardımlar kesilir. Asker, silah gibi dış yardımlar savaşın seyrinde önemli rol oynar. İspanya'da büyük yıkıma yol açan bu İç Savaş Madrid, Valensiya ve Barselona gibi şehirlerin düşmesiyle

1 Nisan 1939’da Milliyetçilerin zaferi ile sonuçlanır. Zorlu geçen savaş yılları ardında sosyal, ekonomik ve toplumsal anlamda çöküntüye uğramış bir ülke bırakır:

“İspanya iç savaşının bilançosu çok ağırdır. Yarısi cephede olmak üzere toplam 300.000 kişi ölmüş, 300.000 kişi sürgüne gitmiş, 300.000 kişi de tutuklanmış ve çeşitli cezalara mahkûm edilmiştir. Savaşın maddi zararı da, insani yönü kadar ağırdır. Birçok bina, köprü, karayolu, demiryolu tahrip olmuştur. Franco’nun iç savaşta kazandığı zafer, ülkenin İkinci Cumhuriyet döneminde başlatmış olduğu modernleşme atılımını durdurmuş ve ülkeyi bir yüzyıl geriye götürmüştür.” (Özçer, 1999: 131)

İç Savaşın ardından İspanya’yı 36 yıl boyunca tek elden yöneten General Franco ile Falanj Partisi’nin öncelikli politikası, yaşamın her aşamasında otoriter bir kontrol sağlamak olur. Üniter bir yapıyı savunan rejim, Katalunya ve Bask Bölgesi gibi yerlere verilen ayrıcalıkları kaldırırken İspanyolca haricinde konuşulan diller yasaklanır. Özlem Şenyıldız, İspanya’daki otoriter rejime şöyle değinir:

“Kendini Nasyonal-Katolik olarak tanımlayan rejim içerisinde Kilise ülke yönetimi ve eğitimin tüm aşamaları da dahil olmak üzere toplumun her alanında etkin bir güce sahiptir ve sosyal hayatı kontrol altında tutmaktadır. Kilise mensupları dışında ülke yönetiminde etkin olan diğer güç askeriyedir. Kendisi de asker kökenli bir yönetici olan Franco, yönetim propagandasını askerlerin eline bırakır. Askerler yönetimindeki, basın-yayın ve radyo, adeta savaştaymış gibi yayın yapmaya ve frankizm propagandasına devam eder. Anma etkinlikleri ve askeri geçit törenleri ile toplumdaki askeri baskı hep canlı tutulur.” (Şenyıldız, 2017: 198-199)

Yeni hükümetin ideolojisine ters düşen dergi, kitap, radyo, televizyon gibi basın-yayın organları kaldırılır veya kapatılır, her türlü haberleşme sıkı bir şekilde yasalar denetimine girer. Yaşanılanların tarihe aktarılımı da Franco rejiminin denetimi altındadır:

“İç Savaş sonrası İspanyası’nda Franco rejiminin tarih yazımı üzerindeki otoritesi, tarihçilerin anlatılarında üstü kapalı ifadelerle yer vermesine ve anlatılarını sınırlandırmalarına sebep olmuştur. Tarihi gerçeklik denilen şey farklı bakış açılarından ve mutlak nesnellikten uzak eksik bir gerçekliktir. Bu gerçeklik eleştirel bakışı ve çift yönlü anlatıları reddederek sadece siyasi gücün ve söylem gücünün gerçekliğini ortaya

koymuştur. Franco İşpanya'nın tarihini değiştirirken, tarihi gerçekliği de değiştirmek istemiştir.” (Herzberger, 1991)

Ekonomik ve toplumsal alandaki değişimlerin yanı sıra sanatsal alanda yaşanılan çöküş, savaşın bıraktığı en uzun soluklu miraslardan biri olarak kalır. Ülkenin ahlaki ve sosyal yapısına karşı bir tehdit ögesi olan sansür, nesnel anlatımın, ifade özgürlüğünün ve yaratıcı gelişmenin önündeki en büyük engel olurken tarihçilerden şairlere, yazarlardan gazetecilere, bilim insanlarına kadar pek çok değerli isim ülkesini terk ederek sürgün hayatı yaşamak zorunda kalır.

Edebiyatın varoluş ve oluşum süreci, yaşanılan toplumdaki koşullara bağlıdır. Edebiyat ve siyaset arasındaki en önemli etkileşimin, toplumsal durumdan ibaret olduğu düşünölürse, siyasal alanda yaşanan değişim toplumsal olanı da etkileyeceği için kültür ve sanat da bu değişim içindeki payını alacaktır. İşpanya tarihinde bir dönüm noktası olan İç Savaşla birlikte gelen siyasi değişim, beraberinde kültürel değişimleri de getirirken edebiyat da bundan derinden etkilenir. Bundan ziyade genel olarak İşpanyol edebiyatının tarihi gelişiminde en büyük rollerden biri kiliseye ait olmuştur. Kilisenin edebiyat üzerindeki sınırlayıcı müdahalesi özellikle fantastik türün gelişiminde olumsuz etki göstermiştir. Alejo Martínez Martín, *Antología espaşola de la literatura fantástica* (Fantastik İşpanyol Edebiyatı Antoloęisi) adlı kitabında, kilisenin söz konusu etkisini şöyle ifade eder:

“İşpanya tarihi dini mücadelelerle doluydu. Bunun sonucu gizem dünyasına bakmayı engelleyen katı ve monolitik bir din oldu; çünkü dünya zaten önceden düzenlenmişti ve mükemmel karardaydı. Ortodoks bakış açısı her zaman, özgürlüğün kapısı olan hayal gücünden korkmuştur.” (Martínez Martín, 1994: 8)

Ramón Menéndez Pidal, *Los espaşoles en la literatura* (Edebiyatta İşpanyollar, 1960) adlı eserinde dinsel olmayan olağanüstüye de mantıklı bir açıklama ile inandırıcılık

getirilmek istendiğini ifade eder (akt. Merino, 2009: 55). Rafael Llopis, dinî etkinin yanı sıra, fantastik türün gelişimindeki bir diğer engeli İspanyolluğa bağlar:

“İspanyol ciddidir; korkunç derecede katı ve korkunç derecede de zavallı. Üstelik oldukça kızıdır.

İspanyol Katoliktir ve zaten Katolikliğin paganist inançları nasıl kökünden koparıp attığını gördük.

İspanyol gerçekçidir. Ölüm oldukça trajiktir. Sevgi kandır. Ölülerle oynamak çirkindir. İspanyol neşesinde bile acı bir tat vardır. Düşünülmesi gereken daha önemli şeyler vardır.” (Llopis, 1974: 320)

Kilisenin sınırlamasına rağmen İspanyol edebiyatında büyü ve büyücülük, cadı, şeytan, kehanet, aziz ve azizelerin mucizeleri gibi doğaüstü kavramlara yer veren, klasikleşmiş eserler vardır. Montserrat Trancón Lagunas, Ortaçağ’ın ilk metinlerinden XIX. yüzyıla kadar İspanyol edebiyatında doğaüstü olanın varlığına dikkat çeker ve Don Juan Manuel’in *El conde Lucanor* (Kont Lucanor, 1335) adlı eserinin doğaüstü unsurlar barındıran ilk İspanyol öyküsü olduğunu belirtir (Trancón Lagunas, 2000: 21-22). José María Merino’ya göre fantastik olana pek eğilim olmamış gibi görünen İspanyol edebiyat tarihinde, bu eserle fantastiğin bir başyapıtı ortaya çıkmıştır (2016: 56).

Fantastik edebiyatın bir tür olarak XVIII. yüzyılın sonlarında Fransa’da ortaya çıktığı ve giderek dünya edebiyatları arasında yaygınlaştığı ilk bölümde ifade edilmişti. Başlangıcından beri doğaüstünün anlatıldığı olaylar tanrılara, büyücülere, mucizelere bağlanarak açıklanırken bu yüzyıldan itibaren fantastik olan nedensellik ilkesine bağlanır. İspanya’da bu yüzyılda fantastik türde Diego de Torres Villarroel’in *El correo del otro mundo al Gran Piscátor de Salamanca: cartas respondidas a los muertos por el mismo Piscátor* (Salamancalı Büyük Kâhine Öte Dünyadan Gelen Haberler: Aynı Kâhinin Ölülere Cevapladığı Mektuplar, 1725) ve José Cadalso’nun *Las noches lúgubres: Noche Primera* (Kasvetli Geceler: İlk Gece, 1771) adlı eserleri fantastik türde göze çarpanlar arasındadır.

XIX. yüzyıl başında Avrupa edebiyatına hâkim olan Romantizm akımı, İspanya’da siyasal nedenlerden dolayı görece daha geç etkisini gösterir. Koyu Katolik Kral VII. Fernando’nun “Bağımsızlık Savaşı” süresince Fransız taraftarı yahut liberal olmaları sebebiyle sürgün ettiği birçok aydının, kral öldükten sonra ülkelerine dönmeleriyle İspanya’da romantik edebiyatın etkisi yaygınlaşır. Bu dönemde özellikle Alman, İngiliz ve Fransız edebiyatlarından fantastik öğelerin ağırlıklı olduğu eserlerin İspanyolcaya çevrilmesi dönemin edebiyatı üzerinde önemli bir etki yaratır. İngiltere’de ortaya çıkan korku ve gizem barındıran, gerçek dışı kahramanları işleyen Gotik türe ait eserlerin çevrilmesiyle bu alana ilgi artar. Bu türde İspanya’da ilk eser, 1831’de Agustín Pérez Zaragoza’nın yazdığı *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas* (Tayfların ve Kanlı Gölgelelerin Kasvetli Geçidi) adındaki on iki ciltten oluşan gotik roman serisidir.

Romantizm sonrası, Gustavo Adolfo Bécquer’in İspanya’nın geleneksel efsanelerinden esinlendiği, gerçeği ve olağanüstü olanı bir arada işlediği *Leyendas* (Efsaneler, 1858-1865) adlı fantastik anlatıları, Todorov’un fantastik tanımına uyan önemli eserlerdendir. Yüzyılın sonlarına doğru, Pedro Antonio de Alarcón’un kısa öykülerinden oluşan *Narraciones inverosímiles* (İnanılmaz Öyküler, 1882) ve Emilia Pardo Bazán’ın *La santa de Karnak* (Karnak Azizesi, 1891) adlı eserleri, fantastik türde öne çıkanlar arasındadır. Yüzyılın ikinci yarısında İspanyol edebiyatında özellikle Hoffmann ve Poe etkisi görülmeye başlar.

XX. yüzyılda fantastik edebiyatın tanımı daralırken psikanaliz, bilinçdışı ve parapsikoloji fantastiğe konu olur. “XX. yüzyıl, nihayet fantastik edebiyatın tüm ana konularını sunar: delilik, esrarengizlik, ölümlerin ziyareti, kişilik bölünmesi- öteki benlik, zamanda yolculuk veya dünyanın sonu” (Martínez Martín, 1994: 8). İspanya’da önceki yüzyıllara nazaran fantastik türde yazılan eserlerde önemli bir artış görülür. Yüzyılın başında etkili olan *Vanguardismo* (Öncü Akım) ile akıl ve mantık mutlak hâkimiyetini

kaybederken, ifade özgürlüğü ön plana çıkar. Dolayısıyla hayal gücüne, rüyalara ve bilinçdışına ilgi artar. Bu dönemi tavsif eden en önemli eserden biri Ramón Gómez de la Serna'nın *Los Caprichos* (Tuhafliklar, 1925) adlı kısa anlatılarıdır. Ayrıca Miguel de Unamuno'nun 1914'te yazdığı *Niebla* (Sis) adlı ünlü romanı bu yıllarda karşımıza çıkan bir diğer fantastik eserdir. Fantastik edebiyatın diğer örnekleri İç Savaş sonrası döneme denk gelir.

İspanya'da İç Savaş sonrası totaliter rejimin getirdiği özellikle 40'lı yıllarda uygulanan katı sansürle birlikte propaganda amacı güden taraflı edebî ürünler çoğalır, yabancı kitaplar yasaklanır, ifade özgürlüğü kısıtlanır ve edebî eserler, ahlaki ve dini kıstaslara uygunluğuna göre denetlenmeye başlanır. İktidarın çıkarlarına ters düşen yazarların eserleri ya kaldırılır ya da bu yazarlar hapis cezası alırlar. Franco rejiminde uygulanan katı sansür “Katolik Kilisesi’ne, onun dogmalarına, maneviyatına ve mezhebine; Devletin temel ilkelerine, ulusal değerine ve ülkenin iç ve dış güvenliğine; Devlet Başkanı’nın kişiliğine karşı yapılan her tür saldırı yasaktır” (O'Connor, 1969: 282) maddesiyle yasallaştırılır. Kısacası dine uygunluk, ahlâklılık ve siyasi bağlılık esasları şart koşulur. Bu esaslar dışına çıkan Max Aub, Ramón Pérez de Ayala, Federico García Lorca, Rafael Albertí, Luis Cernuda, Miguel Hernández, Pedro Salinas, Juan Ramón Jiménez gibi yazar ve şairlerin eserleri yasaklı olanlar listesindedir.

Böyle bir ideolojik baskı altında olan ancak yine de kendi yazın kimliklerini oluşturma çabasında olan yazarlar, 40'lı yıllarda toplumsal ve varoluşsal sorunlara yönelirler. Zorlu savaş yıllarının ortaya koyduğu tek gerçek olan ekonomik ve sosyal alandaki çöküntü, edebiyatçıları bu durumu yeni gerçekçi (neo-realist) eserlerinde yansıtmaya yöneltmiştir. Bu alanda öne çıkan önemli yazar Ignacio Aldecoa, öykülerinde savaş sonrası toplumunu gözler önüne sermektedir. İç Savaş sonrası dönemin ilk yıllarında 98 Kuşağı'nın önde gelen yazarlarından José Martínez Ruiz (Azorín) *Salvadora de Olbena* (1944) ve Pio Baroja *El Hotel del Cisne* (Cisne Oteli, 1946) gibi

eserlerinde fantastiğe eğilim gösterirler. Baroja, korku türünde yazdığı bu romanında kendi sanrılarını anlatır.

50'li yıllarda daha çok sınıf farklılıkları, ekonomik dengesizlik ve adaletsizlik gibi dönemin gerçekliklerine eleştirel bir bakış sunan eserlerin yanı sıra fantastik türde yazılan önemli eserler görülür. Rafael Sánchez Ferlosio *Industrias y andanzas de Alfanhui* (Alfanhui'nin Hünerleri ve Serüvenleri, 1951), Álvaro Cunqueiro *Merlín y familia* (Merlín ve Aile, 1955), sürgün yazarlardan Pedro Salinas *La bomba increíble* (İnanılmaz Patlama, 1952) adlı eserlerinde sansür nedeniyle açıkça eleştiremediklerini, fantastik olanı kullanarak ortaya koymaya çalışırlar.

İç Savaş sonrası fantastik edebiyatta iki farklı eğilim söz konusudur. Bazı yazarlar tamamen kurguyu tercih ederler. Yaşanılan gerçekleri inkâr edercesine kendi gerçekliklerini yaratırlar. Dönemin İspanyasından uzak, ironi ve mizahla dolu kurgusal bir dünyaya sığınır. Diğer eğilim ise gerçeğin eleştirisinin dolaylı şekli olan dokundurmalı anlatımdır. Gerçekçi yazarlar, siyasal baskı nedeniyle fantastik ve bilinçdışı ile ilgili alana kayarlar. Bu yazarlar dönemin *Toplumsal Gerçekçiliğinin* temel unsurları olan yalnızlık, iletişimsizlik, kayıtsızlık, isteksizlik, umutsuzluk, ötekileştirme, varoluşçuluk, sosyal eleştiri gibi konuları fantastik kurgularına dâhil ederler. Bireyin hem fiziksel hem ruhsal gerçekliğini ortaya koyarlar. İç Savaşın travmatik etkileri açıkça sergilenemeyen politik tutum çerçevesinde yazıya dökülür.

60'lı yıllarda edebiyattaki *Toplumsal Gerçekçilik* yerini farklı ülkelerden genelleştirilmiştir edebî eğilimlere bırakır. Bu kuşak yazarları deneysel akımı, öznel sorgulamayı ve canlı ifade arayışlarını sürdürmüşler, yurtdışındaki eğilimlere açık olmuşlar ve yenilikçi teknikleri uygulama hevesi gütmüşlerdir (Pérez Sinusía, 2001: 46). Bu yıllardan itibaren fantastik öykü, polisiye ve macera romanlarına olan eğilim artar. Özellikle Latin Amerika edebiyatında ortaya çıkan *Boom Hareketi* olarak adlandırılan

yeni anlatı sanatı ile birlikte İspanyol edebiyatında önemli bir canlanma görülür. Alfonso Sastre, İspanya'nın içinde bulunduğu durumu eleştirdiği *Las noches lúgubres* (Kasvetli Geceler, 1964) adlı fantastik korku öykü seçkisinde, olağanüstü olayların her zaman mantıklı bir açıklamasının olduğunu ispat etmeye çalışır ve anlatıların sonunda belirsizlik bırakmaz. Francisco García Pavón da, Sastre gibi fantastiği Franco yönetimini eleştirmek için kullanır. García Pavón, *La guerra de los dos mil años* (İki Bin Yıllık Savaş, 1967) adlı eserinde, günlük ve sıradan hayata sıradışı ve gizemli olanın dâhil olduğu fantastik öyküleriyle birlikte bilim kurgu türüne ait öykülere yer verir. Ana Maria Matute'nin *La torre vigía* (Gözetleme Kulesi, 1971) ve Carmen Martín Gaité'nin *El cuarto de atrás* (Arka Oda, 1978) romanları 70'li yıllara damga vuran fantastik eserlerdir. Martín Gaité'nin bu romanında, karakterlerin diyalogları aracılığıyla Todorov'un *Fantastik Edebiyata Giriş* (1970) kitabının tezleri tartışılır ve savunulur.

Fransa, Küba, Arjantin, Meksika gibi ülkelerde sürgünde olan aydınlar, 1975'te Franco'nun ölümüyle İspanya demokrasiye geçme sürecindeyken ana vatanlarına dönmeye başlarlar. Farklı ülkelerdeki yaşam deneyimleri, o dönemde İspanyol edebiyatına çeşitlilik ve zenginlik getirirken, bu sürgün yazarlarında bir takım ortak yaklaşımlar görülür:

“Dillerini ve belli bir geleneği sürdürmek zorunda olan sürgün yazarlarının yapıtlarında, gençlik yıllarından, iç savaşla ilgili hatırladıklarının yanı sıra kurgu bir karakter yardımıyla içinde yaşadıkları sıkıntılı durumu yansıtma olmağa bir durum olmuştur. Üçlemeler romancıların pek çoğunun ortak seçimidir. Ayrıca iç savaşta da açıkça görülen, İncil'deki düşman kardeşler Habil ile Kabil'in hikâyesinde de olduğu gibi kardeş kavgaları bunun yanı sıra fantastik ve mitolojik konular ve tarih, bu yazarların ortak noktası olmuştur.” (Atakan, 2006: 36)

Yazarların sıklıkla mitolojiden yararlanması, yaşanan çağın toplumsal ve siyasal şartları ile de yakından ilgilidir. Fatma Keçeli, *Güngör Dilmen'in Oyunlarında Mitolojik, Tarihsel ve Fantastik Olan'ın Kullanımı* adlı makalesinde edebiyatta mitolojilerden

yararlanılmasının arkasında sıkıcı ve sansürlü ortamlarda anlatılamayan gerçekleri dolaylı yoldan dile getirmenin yattığını ifade eder. Geçmişten söylenenlerle bugünler yansıtılmaya çalışılır. Dolayısıyla mitoloji yazarın dünya görüşünü iletmesinde bir araç olur. (Keçeli, 2003: 19)

Sürgün yazarların yaptığı aslında edebiyat üzerinden bir başkaldırıdır. Savaş döneminde ve sonrasında henüz çocuk olan yazarlar, yetişkinliklerinde benliklerinde kalan acıları hayalî öğelerle yoğurarak simgesel yollara başvururlar. Salt gerçeklerle dile getiremediklerini, mitolojik kahramanlardan, hayal gücünün olanaklarından yararlanarak yazıya aktarmayı tercih ederler. 80’li yıllardan itibaren İspanyol öyküsünde fantastik eğilim önceki yıllara nazaran kayda değer bir üstünlük sağlar.

“Bu dönem yazarları, yollarının tek bir şeyle işaretlendiğini görürler: yaratıcı özgürlük. Öne çıkan özellikleri ise şöyledir: deneysellik, geleneksel kalıpları geri kazanılması ve İspanya topraklarının büyüğü, harikulade ve fantastik özellikli olaylar için lütufkâr bir alan olarak algılanması.” (Robledo Vega, 2018: 288)

Bu yıllarda Antonio Martínez Menchén, Ricardo Doménech, Gonzalo Suárez, Juan José Millas, José Ferrer Bermejo, Pedro Zarraluki, Javier García Sánchez, José María Merino ve Cristina Fernández Cubas gibi isimlerle birlikte İspanyol edebiyatında fantastik tür önemli bir gelişme gösterir.

2.2.1. Cristina Fernández Cubas’ın Yaşamı ve Yazarlığı Üzerine

Cristina Fernández Cubas, 1945 yılında Barselona’nın Maresme yöresinde bir liman kasabası olan Arenys de Mar’da, hâli vakti yerinde Aragonlu bir ailenin beş

çocuğundan dördüncüsü olarak dünyaya gelir. Esas mesleği noterlik olan babasının dünyadaki tüm diller üzerine bir sözlük hazırlama projesi, Cubas'ın dile olan özenini çocukluk yıllarından itibaren besleyen bir etken olur. Her ne kadar Katalunya'da doğup büyüse de resmi dilin İspanyolca olması ve ailesinin de bu dili konuşması sebebiyle Cubas için Katalanca sadece okulda teneffüslerde arkadaşlarıyla aralarında konuştukları oyun dili olarak kalır (Nichols: 1991: 57).

Çocukluk ve gençlik yıllarını, her odası kullanılmayan farklı dönemlere ait tuhaf eşyalarla ve kitaplarla dolu üç odalı bir evde geçirir. Cubas'ın hikâyelerindeki büyüleyici ve gizemli havanın kökenini, aslında çocukluğunda yaşadıklarına dayandırmak mümkündür. Yazarın yaratıcılığında bu evin büyük etkisi olduğu bir gerçektir. Bakıcıları olan Antonia García Pagés'in, ona ve kardeşlerine anlattığı fantastik tarzda hikâyelerden etkilenen yazar, *El Reloj de Bagdad* (Bağdat'tan Gelen Saat, 1983) adlı öyküsünde de bu bakıcısının etkisini öyküdeki Olvido adlı karakteriyle yansıtır. Ağabeyi Pedro'nun, Edgar Allan Poe hayranı olması ve okuduklarını kardeşi Cristina ile paylaşması, yazarın Poe'ya olan ilgisini uyandırır. (Glenn, Pérez, 2005: 13-14)

Cubas, çocukluk yıllarından kalan Poe'ya olan ilgisini ve hayranlığını şöyle anlatır:

“Ergenlik çağımın en yoğun duygularını Poe'ya borçluyum ki sonunda o zaman onun kitaplarını elime almıştım. Bunu söylüyorum çünkü ben Poe'yu okumadan evvel onu zaten tanıyordum. Bu anıyı ne zaman hatırlasam her defasında mutlu olurum. Şöyle ki: doğduğum ev, deniz kıyısında, fırtınalı bir gün ve ağabeyimizin biz küçüklere *Usher Evi'nin Çöküşü* adlı öyküyü anlatması. İyi bir hikâye anlatıcısıydı, doğaçlama yapar, sorularımızı cevaplar, sesleri taklit eder ve arada sırada şimşek ve gök gürültülerinin hikâyelerin arasına girmesine izin verirdi. Bu cazip korkuyu o gün mü keşfettim yoksa zaten içimde var mıydı bilmiyorum. Ama hafızamdan asla silinmeyecek.” (akt. Busutil, 2017)

İlk olarak Katolik okulunda eğitime başlayan Cubas, orta öğretime Barselona'da devam eder. Üniversite'de babası ve kardeşi gibi Hukuk okumayı tercih etmiş olsa da

bunun nedeni kariyer olarak avukatlığı planlamasından değil, hukukun ona zihinsel disiplin sağlayacağını düşünmesinden ileri gelmiştir (Glenn, Pérez, 2005: 16). Cubas üniversite yıllarında tanıştığı, kendisi gibi Hukuk okumasına rağmen daha sonra yazarlığı tercih eden Carlos Trías Sagnier ile evlenir. Çift, zamanlarının çoğunu Buenos Aires, Lima, Berlin, Paris gibi farklı ülkeleri gezerek geçirir.

Çocuk yaşlarda eğlence amaçlı yazmaya başlayan yazar, ilk olarak Agatha Christie'nin etkisiyle *La Gata Cristi* (Kedi Cristi) adlı bir dedektif romanı kaleme alır. Daha sonra tiyatro gruplarına dâhil olan Cubas kendini farklı bir süreç içinde bulur. Bir süre gazetecilik yapan yazar, asıl kariyerinin yazarlık olduğunun bilincine vardığında tam olarak ne yazacağına dair genel bir fikri olsa da bu fikri zamanla değişir. Çünkü ona göre karakterler ve olaylar yazarken kendiliğinden gelişir. Cubas'a göre “anlatılar gizli normlar tarafından yönetilir ki yazarların kendileri bile bu normların farkında değillerdir” (Heymann, Mullor-Heymann & Umbral, 1991: 121). Yazar, 1973 yılında iki yıl kalacağı Latin Amerika'ya gidinceye kadar fikirlerini ve deneyimlerini hayata geçirmez. Döndüğünde yaşadığı farklı deneyimler, bakış açısına yenilikler katmıştır:

“Tam döndüğüm gün, Barselona'ya ayak basar atmaz, bir okyanusun andırdığı mesafeyi ve dillerin değil de ülkelerin değişmesiyle birlikte zaman algısıyla ilgili aldatmacayı fark ettim. Kendi ülkemde bir yabancı gibi hissettim, tamamen kökünden kopmuş bir varlık, ama yine de, bir süre sonra, okyanusun diğer tarafındaki o iki yıl boyunca herşeyin hafızamdaki ve hayatımdaki gerçek yerini almaya başladığını doğruladım. Ve böylece doğduğum evin orda melankolinin hiçbir belirtisi olmadan yürüyebildim ve hepsinden öte, kendime Elba adını verdiğim bir kız kardeş icat edip, bir hikâye yazabildim.” (akt. Folkart, 2002: 13-14)

Cubas'ın bu deneyiminin sonucunda, uzaklık, zaman, aldatmaca, yanılgı, aidiyetsizlik, yabancılaşma, benzeşme, paralel dünyalar, öteki ben gibi izlekler *Mi Hermana Elba* (Kız Kardeşim Elba) adlı ilk öyküsü olmak üzere birçok eserinde yer alan

önemli unsurlara dönüşür. Özellikle fantastik öykü türünde başarılı olan yazar, bu türe olan yatkınlığını şöyle açıklar:

“Evet, ben gördüğüme inanıyorum... ve görmediğime. Bana göre gerçekliğin bizim kendimize açıklayamadığımız birçok yönü var. İçi kara deliklerle dolu, benim gibi araştırmak için içine düştüğünüz ya da sokulduğunuz. Tabi bir de rüyalar var.” (González Harbour, 2016)

Yazar özellikle fantastik tarzda kaleme aldığı öykülerinin bazılarının olağanüstü bir şekilde ortaya çıkıverdiği gibi bazılarının da öylesine bir fikirden, bir plandan ya da bir ihtiyaçtan doğduğunu ifade eder. Ayrıca buna arzu ve macerayı da ekler:

“Daha önce erişilememiş mekânlarda yaşama zevki, çevre değiştirmek, anımsamak, ayak basılmamış yerlere seyahat etmek. Ya da kâbuslar yaratmak, rüyalarda imgeler geliştirmek, sembolleri ve muammaları çözmek, mantığın sınırlarında gezinmek, zaman ve mekânın aldattığı bir sınıra yerleşmek... Farazi liste bitmez. Bu da benim niyetim değil. Uzun zamandır biliyorum ki pek çok öykünün arkasında gizli bir geçmiş saklı, şüphesiz okuyucunun görmezden geldiği ve yazarın kendisinin bile her zaman bilmediği ‘bir paralel öykü’ saklı.” (Cubas, 2007: 12)

David Roas fantastik teriminin Cubas’ın eserleri için en uygun ifade olduğu fikrini savunur. Roas’a göre fantastiği en iyi tanımlayan bir şey varsa o da tuhaf ve doğaüstü olanla karşılaşmadır. Roas için kendi varoluşumuz başlı başına tuhaftır esasen. Ve bizler, bu tuhaflığı unutmak için kendimizi alışlagelmiş işlere veririz. Fantastik bir öyküde yaşadığımız normal ve günlük yaşantıya dâhil olan bir olayın müdahalesiyle rahatsızlık ve huzursuzluk açığa çıkar. İşte Cubas’ın fantastik öyküleri de bu tuhaflığı açığa çıkarmanın mükemmel bir yoludur, yani alışılmadık bir bakış açısıyla gerçekliği ortaya koyar. (Roas, 2007: 42)

Genelde öykülerinde gündelik ve bilinen bir ortamın hüküm sürdüğü olağan bir hayat akışı mevcuttur: aile ziyaretleri, arkadaşlık ortamları, iş gezileri, ev işleri koşturmacası, bir memurun, tüccarın ya da manastırdaki rahibelerin günlük iş hayatı.

Fantastik etki bu olağan akışı bozan açıklanamayan bir durumla ortaya çıkmaktadır. Freud bu etkiyi psikanalitik okumayla kapsamlı bir şekilde analiz etmiştir. *Tekinsizlik* olarak adlandırdığı bu çalışmasında özellikle birtakım nesnelere, izlenimlere ve olaylara işaret eder; balmumu figürleri, otomatlar, öteki ben, benzerlerin tekrarı, gerçekleşen batıl inançlar, düşüncelerin her şeye gücü yeterliliği gibi durumlarda *tekinsizlik* gözlemlenir. Cubas'ın öykülerinde söz konusu bu durumlarla sıklıkla karşılaşmaktadır. Katarzyna Olga Beilin, yazarın öykülerini *tekinsiz* olarak değerlendirir:

“Cristina Fernández Cubas'ın öyküleri İspanyol edebiyat sahnesinde özel bir olgu oluştururlar, ancak, aynı zamanda çağdaş kısa öykülerdeki gerçekliğe karşı değişik bir bakış açısı ve bariz bir ilgiyi yansıtır. Açık bir şekilde fantastik olan bu öyküler algılanan dünyanın gerçekliğinden şüphe duymazlar, anlattıkları olayların gerçekliğinden de. Bu öyküler bize saçma olanın mucizevi, gerçeküstü ya da estetik imgelemelerini de sunmazlar. Bilinen bütün adlandırmaların arasında Cristina'nın öyküleri daha çok alışılmamış olana ya da Freud'un hem tanıdık hem yabancı olanı ifade eden “unheimlich” olarak tanımladığı bizde korku ve hayranlık uyandırana daha yakındır. Freud'un zamanından beri alışılmamış olanla ilgilenenler sadece yazarlar ve sanatçılar olmamıştır; ötekiliğin ana özelliklerinden biri olarak gören psikanalist ve filozoflarından da önemli ilgi alanlarından biri hâline gelmiştir.” (Beilin, 2004: 128)

Cubas, genellikle kadınlardan oluşan karakterlerini rahatsız edici ortamlarla buluştururken, okuyucuların da anlatıdaki şifrelerin ve gizemlerin çözülmesinde, ruh hallerinin ve davranışların nedenlerinin ifşa edilmesinde aktif olarak yer aldığı oyunlarında, fantastiği ustaca işlemektedir. 1980 yılında yayımlanan *Mi hermana Elba* adlı öykü kitabı ile hem ulusal hem uluslararası alanda ünlenen Cubas'ın, 1983 yılında *Los altillos de Brumal* (Brumal Tepeleri) adlı ikinci öykü kitabı yayımlanır.

Yazarın *Mi hermana Elba* adlı ilk öykü kitabında Edgar Allan Poe, H.P. Lovecraft ve Julio Cortázar'ın etkisini görmek mümkündür. Fernando Valls, Cubas'ın öykülerinin Poe ve Cortázar'dan gelen geleneğin İspanya'daki yeni başlangıcı olduğunu ifade eder. Valls İspanya'da sadece fantastik türde değil genel olarak öykü türünün 80'li

yıllarda yeniden doğuşundan bahsederken Cubas'ın *Mi Hermana Elba* adlı kısa öyküsünü işaret eder: “Çağdaş İspanyol Edebiyatı'nda kısa öykü türünde bir rönesansın başlamasında en büyük rollerden birini almıştır.” (Valls, 1993)

Cubas'ın eserlerinde öne çıkan önemli unsurlardan biri kimlik sorunsalıdır. Cubas, savaş sonrası yıllarda ülkede uygulanan yasak ve kısıtlamaları eserlerinde kimlik sorunsalı üzerinden anlatmaya çalışır. İç Savaş sonrasında Franco yönetimi, en önemli politikalarından birisi olarak tek dilin, Kastilya dilinin kullanılmasını şart koşar ve İspanya sınırlarında konuşulan diğer bölgesel diller yasaklanır. Ulusal dil ve ulusal kimlik yaratma yönündeki bu yasaklar karşısında kendi ülkelerinde kendi dillerini konuşanlar cezalandırılır. Franco'nun ölümünün ardından 1978 Anayasası ile bu yasak kaldırılır. Katalanca, Galisyaca ve Baskça tekrar resmi dil ilan edilirken Katalunya, Valensiya, Murcia, Madrid, Aragon, Extremadura, Endülüs, Galisya gibi on yedi özerk bölge tanınır. İspanya'da yaşanan bu yerel kimlik sorunu, Cubas gibi birçok yazarın eserinde yansımaları bulur. Yazar, *La Flor de España* (İspanya Çiçeği, 1990) adlı öyküsünde de bu bireysel ve ulusal kimlik sorunsalına değinir.

Cubas, 1990 yılında *El ángulo del horror* (Korku Çemberi) ve 1994'te *Con Agatha en Estambul* (Agatha ile İstanbul'da) adlı kitaplarını yayımlar. 2006 yılında yayımladığı *Parientes pobres del diablo* (Şeytanın Zavallı Eşleri) öykü kitabıyla aynı yıl *Premio Setenil* adlı ödülü almaya hak kazanır. Yazar, 2008 yılında tüm öykülerini topladığı *Todos los cuentos* (Tüm Öyküler) ile birlikte *el Premio Ciutat de Barcelona de Literatura en Lengua Castellana*, *el Premio Salambó de Narrativa en castellano*, *el Premio Cálamo Libro del año*, *the Premio Qwerty* ve *the Premio Tormenta* adlı ödülleri alır. “2016'da bu edebî türün en uygun bir şekilde özüne ve canlılığına ulaşarak gündelik ve fantastik olanı harmanladığı *La habitación de Nona* (Nona'nın Odası) adlı romanıyla *Premio Nacional de Narrativa* ödülünü alır” (González Harbour, 2016).

Öykülerinin yanı sıra romanlarında da başarıyı yakalayan yazarın, 1985'te *El año de Gracia*, (Özgürlük Molası) 1995'te *El columpio* (Salıncak) adlı romanları yayımlanır. Yazarın aynı zamanda 1998'de *Hermanas de sangre* (Kan Kardeşler) adlı bir tiyatro oyunu ve 2001'de *Cosas que ya no existen* (Artık Var Olmayan Şeyler) adlı bir anı kitabı ve yine aynı yıl Emilia Pardo Bazán'ın biyografisini yazdığı kitabı yayımlanır. Cubas, *Cosas que ya no existen* adlı anı kitabında, daha önce hiçbir yerde yazmadığı özel bir anısını, kendisi on altı yaşındayken, yirmi sekiz yaşında olan ablasının acı verici ölümünü okurlarıyla paylaşır. Cubas, kendisini geliştiren, yazmaya teşvik eden, dünyayı daha kolay gezebilmesi için araba yolculuğundan kaynaklanan rahatsızlığının üstesinden gelebilmesinde onu yüreklendiren ablası Ana María'nın ölümünün ardından, bu acıyı bastırabilmek için unutmayı tercih eder (Folkart, 2003: 455). Yazar, ablasını hatıralarından çıkarmayı denese de eserlerinde hayalî kız kardeşler ya da ölümden geri dönen karakterler yaratması, bilinçaltında ablasına olan özleminin hiç dinmediğini gösterir.

Cubas, ilk ve en iyi okuyucusu olarak nitelendirdiği eşini 2007 yılında kaybettikten sonra yazmaya bir süre ara verir. Bu aranın ardından Fernanda Kubbs takma adıyla yazdığı *La puerta entreabierta* (Yarı Açık Kapı, 2013) adlı romanıyla yazın dünyasına geri döner. Cubas bu eserinde, Isabel adlı gazetecinin büyüyle ilgili bir araştırma yaparken bir falcıyı ziyaret etmesi üzerine beklenmedik ve ani bir dönüşüm geçirmesini ele alır. Eserde Isabel, bildiği, güvendiği gerçekliği başka bir dünya ve farklı algılarla birleştiren bir kapıdan geçtiğini hisseder. Cubas, kahramanının geçtiği bu kapıdan aslında kendinin geçtiğini ifade eder:

“Şimdiye kadar, kendi isimle yazdığım her şey, bilinmeyen, gizemli olan ve görünmeyen şeylerin yavaş yavaş meydana çıktığı yarı açık bir kapıya sahipti. Yazmaya geri döndüğümde, uzun bir aradan sonra, o kapıdan geçtiğimi fark ettim, kapıyı tamamen açtığımı, diğer tarafa geçtiğimi ve hatta olasılıksızlıkla oynadığımı fark ettim. Deli olduğumu düşündüm ama yazmaya devam ettim. Okurlarımı yanıltmak istemedim, bu yüzden gerçek soyadıma çok benzeyen kuvvetli ve kudretli bir isim

olan Fernanda Kubss takma adıyla imzalamayı tercih ettim. Okuyucularıma bir şey anlatıyordu, bakın bu benim, ama yeni bir pencere açtım.” (akt. Ibáñez, 2013)

Cubas, fantastiği, saçma ya da tuhaf olanı kullanırken bazen okuyucuların gerçekliği sorgulayabileceği kurgusal bir evren yaratmak ister. Herşeyin görüldüğü gibi olmadığını, görünenin arkasında kara delikler ve gri bölgeler olabileceğini düşündürmeyi amaçlar. Bu durum her ne kadar güvensizlik ve rahatsızlık yaratırsa da kabul görmüş ve alışılmış olan gerçekliğin karşısında aklın sınırlarını zorlayarak algının ve anlamın diğer açılarını keşfedebilmeyi sağlayacaktır. Cubas bireyin, kendini açıklanamayan ve anlamlandırılmayan bir ortamda bulduğu öykülerinde, kimsenin keşfetmek istemediği gerçeğin *tekinsiz* ve ağır olan öteki yüzünü ortaya koyar.

2.2.2. Cristina Fernández Cubas’ın *Con Agatha En Estambul* (Agatha ile İstanbul’da) Adlı Öykü Kitabı

Çağdaş İspanyol edebiyatının özgün ve başarılı yazarlarından biri olarak kabul edilen Cubas, özellikle Franco dönemi sonrası İspanyol edebiyatında kısa öykünün yeniden doğuşunda önemli rol oynamıştır. Fantastik türde yazdığı birçok öykünün yanı sıra roman ve tiyatro oyunları da olan yazar genel olarak gerçekliği ve düşsel olanı ustaca bir arada kurgulayabilmiş ve bu anlamda uluslararası bir üne kavuşmuştur.

Yazarın 1994 yılında yayımlanan *Con Agatha En Estambul* adlı inceleyeceğimiz bu kitabı beş öyküden oluşmaktadır: *Mundo* (Dünya), *La mujer de verde*, (Yeşilli Kadın), *El lugar* (Yer), *Ausencia* (Yokoluş) ve *Con Agatha en Estambul* (Agatha ile İstanbul’da).

Yazarın diğer eserlerinde de karşılaştığımız gibi zengin fantastik içeriği olan bu öyküler genel olarak, öteki ben, kişilik bölünmesi, ayna motifi, doğaüstü unsurlar, düş ve hayaller gibi konular etrafında şekillenir. María Jesús Orozco Vera, bu öykülerde özellikle yer ve zaman olgusunun gerçek anlamını yitirdiğini ifade eder:

“Con Agatha en Estambul adlı bu seriye giren öykülere başkahramanlık yapan karakterler düşün etkinliğini yeniden yaratan olağanüstü durumlarla, sıkıntılı ve dramatik zamanlarla karşılaşır. Zaman ve mekân çarpıtılır, fantastiğin ve gerçeğin birbirine karıştığı dolambaçlı bir ayna oyununa dönüşür. Okur, saatleri ve takvimleri yasaklayan, bozulmuş, durdurulmuş, kronolojik olmayan bir zamanı deneyimler ve şiirsel bir şekilde büyüyle, duygularla ve sezgilerle kirlenir. Mekânlar coşkuya, çağrışımlara ve gizeme boyanır.” (Orozco Vera, 2007: 165)

Nancy Vosburg, Cubas’ın *Con Agatha En Estambul* adlı kitabında geçen olayları *tekinsiz* deneyimler olarak değerlendirmektedir. Yazarın genellikle öteki ben veya bastırılmış benlik konularını işlediği *tekinsiz* öykülerinde başkarakterler “başka bir yerde bir başkası olmak” arzusuna odaklanmışlardır. Özellikle *Ausencia* adlı öyküsünde bu arzu açıkça ortaya konulurken diğer öykülerde de karakterlerin kendilerini başka yerlere ve hayatlara ait hissetmeleri söz konusudur. Karakterler somut ya da soyut sınırları aştıkça kendilerini, hakiki veya mecazi anlamda “eve” götüren *tekinsiz* bir dünya içinde bulurlar. (Vosburg, 2005: 66)

1980'den beri dördüncü öykü seçkisi olan bu kitabında Cubas, kadın kimliği, nesneler ya da var olma halleri ile bunların sembolik anlamları arasındaki ilişkiler hakkındaki sorularla ilgilenmektedir. Karakterlerin çelişkili ve gerilimli yaşam deneyimleri kimlik karmaşalarına sebep olmakta, yer ve zaman algısı kaybolmakta, düş ve gerçek birbiri içinde işlenmektedir:

“Fernández Cubas, fantastik unsurların müdahalesi sebebiyle gerçeğin karakterler tarafından şüpheli görüldüğü hikâyeler yaratır. Yazarın anlatımında tedirgin edici ruhlar veya Frankenstein veya Dracula gibi XIX. yüzyıl canavarları değil, kendinden ve gerçeklikten emin olmayan öznenin iç dünyasıyla ilgili hayaller vardır veya dünyanın dengesizliğini

gösteren uyumsuz unsurlar ortaya çıkar. Karakterler aniden hayatlarına giren, açıklayamadıkları, onları korkutan veya unutmak istedikleri bir şeyle karşı karşıya kalırlar. Bu her şeyden önce, tanımlanamadığı için huzursuzluk yaratan bir şeydir, açıklanamaz ve tanımlanamazdır, çünkü belki de kendi içinden gelen bir şeydir.” (Tozzato, 2012: 19)

İspanyol yazar, *tekinsiz* öykülerinde insan ruhunun derinliklerinde kalmış bilinçsiz arzuları keşfetme amacı güder. Cubas zihinsel karmaşaların etkin olduğu öykülerinde, kurgusal bir dünya yaratarak olağan düzenin içinde olağandışılığı sergilemektedir. Fantastik türün, rüyalarda, korkularda, hayallerde yaşanan birtakım akıl dışı olayın veya durumun, olası dünyanın sınırlarını aşarak oraya yerleştiği zaman daha etkili olduğu görülmektedir. Cubas’ın öyküleri de tam olarak bu özellikleri taşımaktadır. Gerçek ve gerçek dışılık arasında belirsizliğe sebep olan bu durum, Freud’un bilinçdışı süreçlerle ilgili olarak ortaya koyduğu *tekinsizlik* kavramıyla örtüşmektedir.

2.3. 1980 Sonrası Fantastik Türk Edebiyatına Genel Bir Bakış

Bir ülkenin tanık olduğu tarihsel süreçler ve akabinde gerçekleşen toplumsal dönüşümler her zaman edebî birikimleri etkilemiş, yazarlar yaşanan toplumun ve kültürün birer tanıkları olarak bu etkileri eserlerinde ortaya koymuşlardır. Çalışmanın bu bölümünde Aral’ın yazın hayatının başladığı dönemde, ülkemizin siyasi ve kültürel konumuna değinilmektedir.

Yakın tarihe bakıldığında, Osmanlı İmparatorluğu’nda Tanzimat Fermanı (1839) ile başlayan, Islahat Fermanı, I. Meşrutiyet’in ilanı ve akabinde ilk anayasanın (Kanun-i Esasi) yürürlüğe girmesiyle devam eden, ayrıca dünyadaki değişimler dikkate alınarak

ilerlenen yenileşme hareketleri dolayısıyla XIX. yüzyıl, siyasal, sosyal ve kültürel anlamda köklü değişikliklerin yaşandığı bir dönemdir. Avrupa’da yaşanan Aydınlanma Çağı, Sanayi Devrimi ve Fransız İhtilali gibi önemli gelişmeler, Osmanlı’da bir yenileşme çağının başlamasını dayatır. “Bu dönem reformları, yukarıdan aşağıya doğru gerçekleştirilen ve eğitimden sağlığa, vergiden askerliğe, bürokrasiden gündelik hayatın tanzimine kadar pek çok alana müdahale eden, toplumun tüm katmanlarını etkileyen bir niteliğe sahip olur” (Saydam, 2002: 533). Söz konusu yenileşme çabaları, önceki yüzyıllardan farklı olarak Batılılaşma üzerine temellendirilir. Medeniyet kelimesi ile bir tutulan Avrupalılaşmaya doğru bir yönelim söz konusudur.

XIX. yüzyılda Batılılaşma hareketlerinde matbaanın yaygınlaşması önemlidir. Öncelikle halkı eğitme ve bilinçlendirme yoluna giden aydınlar, gazete ve dergiler aracılığıyla toplumun her kesimine doğrudan nüfuz edebilme imkânı yakalarken, batılılaşma konusunda bir kamuoyu yaratırlar. Basım-yayın organlarının gelişmesinin devleti yıpratıcı bir boyut kazandırdığı düşüncesiyle 8 Şubat 1857’de ‘Matbaa Nizamnamesi’ yürürlüğe girer. Bu nizamname ile matbaaların denetlenmesi ve basılacak her şey için önce izin almaları sağlanmak istenir. Diğer bir ifadeyle sansür uygulamalarının ilk adımları atılmış olur.

XIX. yüzyılda hayata geçirilen yeniliklerin devletin kötü gidişatına ve askeri yenilgilere engel olamaması sonucunda hızla dağılma süreci başlar. XX. yüzyılın başlarında yaşanan Trablusgarp Savaşı (1911-1912), Balkan Savaşları (1912-1913) yenilgilerinin ardından I. Dünya Savaşı’ndan (1914-1918) yenik ayrılan Osmanlı İmparatorluğu, 23 Nisan 1920’de kurulan Türkiye Büyük Millet Meclisi tarafından saltanatın kaldırılması (1922) ile resmen yıkılır. Osmanlı İmparatorluğu’nun yıkılıp yerine Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulması, ülkemizin en önemli tarihsel ve toplumsal dönemecidir. Cumhuriyet’in ilanı ile yıllardır tam anlamıyla başarı sağlanılamamış olan

Batılılaşma ve modernleşme hareketi, bir devlet politikası hâline gelir. Mustafa Kemal Atatürk'ün getirdiği inkılaplarla çağdaş medeniyetler seviyesinde önemli atılımlar gerçekleşir. Atatürk'e göre bu konuda başarıya ulaşılmasının en önemli sebebi Türk halkının kendi koşullarını, ihtiyaçlarını ve amaçlarını iyi benimsemiş olmasıdır: “Türk demokrasisi, Fransız Devrimi'nin açtığı yolu izlemişse de, kendine özgü ayırıcı yanlar gelişmiştir. Çünkü her ulus, devrimini kendi toplum çevresi gereklerine ve gereksinmelerine, iç durum ve konumuna, devrimini yaptığı zamana göre yapar” (akt. Berkes: 2017: 9).

Kuruculuğunu Atatürk'ün yaptığı Cumhuriyet Halk Partisi, 1945 yılına kadar ülkede yönetimi sürdürür. II. Dünya Savaşı'nın ardından oluşan yeni dünya düzeni içinde uluslararası koşulların gerektirmesi sebebiyle ve Cumhurbaşkanı İsmet İnönü'nün isteği doğrultusunda çok partili sisteme geçiş gerçekleşir. 1950 yılında Demokrat Parti'nin iktidar olmasının ardından ülkede genel olarak yapılanma üzerinde önemli adımlar atılır, ekonomi, tarım, sanayi alanında ilerlemeler kaydedilir. 1954 seçimlerinden sonra iktidar ve muhalefet arasındaki fikir ayrılıkları, enflasyonun yükselmesi, vergi değişiklikleri gibi siyasi ve ekonomik sıkıntılar yaratır. Protestoların başgöstermesi üzerine, hükümet sert önlemler alır. Ülkenin bu olumsuz durumu karşısına Türk Silahlı Kuvvetleri, 27 Mayıs 1960'da Demokrat Parti hükümetini devirir ve yönetime el koyar. Üç maddeden oluşan muhtıradaki “Türk Silahlı Kuvvetleri kânunların kendisine vermiş olduğu Türkiye Cumhuriyeti'ni korumak ve kollamak görevi” ifadesi, askeri müdahalenin bundan sonra siyasi hayata yerleştiğinin açık bir beyanıdır. 1960 askeri darbesi ile yeni bir anayasa hazırlanır. 60'lı yıllarda başlayan öğrenci hareketleri, 1968'den sonra siyasal bir nitelik kazanır. Düzen yanlısı ve düzen karşıtı öğrenci gruplaşmaları arasında çatışmalar yaşanır. Türk tarihi uzmanı Feroz Ahmad ülkenin kötüye giden durumunu şöyle özetler:

“Ocak 1971'de Türkiye'nin bir kaos durumunda olduğu görülüyordu. Üniversiteler işlevlerini kaybetmişlerdi. Latin Amerikan şehir gerillalarını taklit eden öğrenciler, banka soyuyor, ABD görevlilerini

kaçırıyor ve Amerikan hedeflerine saldırıyorlardı. Hükümeti eleştiren üniversite profesörlerinin evleri neo-faşist militanlarca bombalanıyordu. Fabrikalar grevdeydi. 1 Ocak ile 12 Mart 1971 arasında önceki yıllara kıyasla çok daha fazla iş günü kaybedildi. İslami hareket daha saldırganlaşmış!! ve bu hareketin partisi, Millî Nizam Partisi, Atatürk'ü ve Kemalizm'i, silahlı kuvvetleri öfkeliendirecek şekilde açıkça reddediyordu.” (Ahmad, 1995: 205)

Siyasal gerilimin ve toplumsal olayların artmasıyla 12 Mart 1971 tarihinde ordunun bir kez daha yönetime müdahalesi gerçekleşir. Pek çok siyasetçi, bilim adamı, avukat, yazar, öğrenci ve işçinin tutuklanarak, ağır hapis, sürgün ya da idam cezasına çarptırılması tüm dünyada yankı uyandırır. Toplumsal hayattaki şiddet ve baskı, suikastler, işçi eylemleri, çatışmalar ve terör olayları gibi sebeplerle ve iktidarın düzeni sağlayamaması üzerine Türkiye Cumhuriyeti tarihinde Türk Silahlı Kuvvetlerinin yönetime üçüncü müdahalesi 12 Eylül 1980 tarihinde gerçekleşir. “12 Eylül rejimine geçişin resmi gerekçesi olarak iktisadi güçlüklerden ziyade anarşi ve terör, kısır parti çekişmeleri ve parlamentonun felce uğraması gibi siyasi sorunlar” (Boratav, 2005: 140) ileri sürülür. Parlamento ve hükümet feshedilerek sıkıyönetim ilan edilir, hükümette yeni bir yapılanma süreci başlar.

1980 Darbesi ülkenin sadece siyasi düzenini etkileyen bir müdahale değildir, toplumsal ve kültürel boyutları ile yüzyıla damgasını vuran önemli bir sürecin başlangıcıdır. Yönetimin el değiştirmesiyle birlikte yapılan anayasal değişiklikler, önlemler, kısıtlamalar ve yasaklarla toplumda şiddet içeren hareketlenmelerin baş göstermesi, ülke genelinde gerilimli, bunalımlı bir sürece dönüşür. Siyasal ve toplumsal yapının kökten sarıslıldığı 80’li yılları A. Ömer Türkeş “Cumhuriyet tarihinin en kanlı dönemi” (2004: 430), Nurdan Gürbilek “bir toplumun kendi devleti eliyle yaşayabileceği en sert ve şiddetli, baskıcı dönemi” (Gürbilek, 2007: 101) olarak tanımlar. Türkeş, her alanda baskı ve denetim uygulanarak sindirme politikasının izlendiği bu döneme şöyle değinir:

“1980’in etkileri sadece basın yayına uygulanan sansürle sınırlı kalmaz. Bir yönüyle politikaya temas eden düşünce merkezli tüm alanlar rejime karşı tehdit olarak algılanır. Bu nedenle de pasifize edilerek yerlerine yeni yapılanmalar, örgütlenmeler kurulur. Başta entelektüeller olmak üzere sağ ve sol ideolojilerin görüşleri de bu yeni oluşumlara ayak uydurur. Böylece entelektüel hayat da darbeden payına düşeni alır. Bir yandan devrimciler, ülkücüler ve muhafazakâr kesim faili meçhullere kurban gitmiş, işkence görmüş, hapishanelere kapatılmış, öte yandan bu ideolojileri destekleyen yazarlar, kitaplar, yayıncılar ve okuyucular aynı derecede tehlikeli görülerek ölçsüz bir şekilde baskı altında tutulmuşlardır.” (Türkeş, 2004: 430)

Tanzimat’tan 1980 yılına kadar gelişen siyasi olaylar, toplumsal yaşamda hızlı bir değişim süreci başlatırken edebiyat alanında da derin etkiler yaratır. Yazarların mevcut duruşlarını yansıttıkları eserleri edebiyatı büyük ölçüde şekillendirir. Tanzimat’la birlikte başlayan Batılılaşma ve modernleşme çabaları ve ölçütleri, edebiyat ürünleri üzerinden topluma iletilerek değişimin benimsenmesi sağlanır. Bu dönemde Türk edebiyatında, Batıda hâkim olan pozitivist düşüncenin getirdiği *gerçekçilik* akımı ön plandadır. Ahmet Mithat, Namık Kemal, Şemsettin Sami gibi yazarlar fantastik olanın karşısında yer alarak edebiyatın gerçekçi olması gerektiğini savunurlar. Bu tavır, Türk edebiyatında fantastiğin gelecekteki varlığını ve yönünü belirleyen önemli sebeplerden biridir. Nitekim *gerçekçiliği* edebiyatın merkezi olarak gören ve bilimsellikle açıklanamayan her türlü anlatıyı reddetme eğiliminde olan yazarlar, uzun süre eserlerinde fantastik unsurlara yer vermezler. Edebiyatımızda fantastik tür gerçeklikten uzaklaşmak isteyen yazarlar tarafından özellikle 1980 yılından sonra rağbet görür.

Tanzimat’tan önce olağanüstü unsurlar barındıran masalları, destanları, mesnevi türü eserleri ve halk hikâyeleriyle zengin bir temele sahip olan Türk edebiyatında Tanzimat’la birlikte roman ve hikâye türünde her ne kadar batılı bakış açısında uygun bir tutum sergilenmeye başlansa da, özünde geleneksel yapı korunmaya çalışılır. Böylece mesneviler, halk hikâyeleri gibi eski anlatı türlerinden, Tanzimat edebiyatıyla yönelinen batı türüne geçiş özelliği gösteren hikâye tarzı ortaya çıkar. Giritli Ali Azîz Efendi’nin

1797'de yazdığı, ilk defa 1852 tarihinde basılan ve modern Türk hikâyesinin başlangıcı sayılan *Muhayyelât-ı Ledünn-i İlahi (İlahi Sırlara Ait Hayaller)* adlı eseri, “Türk edebiyatında fantastiğin kapısını aralamıştır” (Moran, 1998: 61). *Hayaller* adı altında üç hikâyeden oluşan Doğu edebiyatından beslenen bu eser, içeriğinde cin, peri, gibi olağanüstü unsurlar bulundurması sebebiyle dönemin bazı edebiyatçıları tarafından eleştirilir. *Muhayyelât*, bu yazarlar tarafından “artık terk edilmesi gereken, gerçek dışı anlatıya örnek olarak verilir ve alaya alınır” (Esen, 2006: 5).

Yıldız Ecevit, Tanzimat dönemi itibarıyla fantastiğin Türk edebiyatında yer alamamasının sebeplerine şöyle değinir:

“Genelde gerçekçi bir çizgi izler Türk romanı; toplumsallık ise onun başat eğilimi olmuştur her zaman. Önce Doğu-Batı karşıtlığını odağa alır Türk romancısı, sonra da uzun yıllar ezen-ezilen çelişkisini ana motif olarak işler romanında; birey-insanın iç dünyasına/ çelişkilerine/ düşlerine/ özlemlerine metinlerinde ağırlıklı bir biçimde yer vermez. Tanzimat’la Batı’ya açılan, Cumhuriyet’in getirdiği devrimlerle ise aydınlanmayı köktenci bir temelde yaşayan toplumumuzda edebiyatın, bireyin iç dünyasına ve fantastik /romantik /biçimci eğilimlere sıcak bakmaması anlaşılabilir bir olgudur. Realist/ rasyonalist/ determinist/ pozitivist ilkelere ve toplumun gereksinimlerine sıkı sıkıya sarılmak, Türk edebiyatçısı tarafından uzun süre Batılılaşmanın bir gereği gibi görülmüştür. Destanları, mitleri ve masallarıyla bir fantastik kurmaca cenneti olan Anadolu’nun son yüzyılındaki edebiyat, bu özelliklere uzun süre sırt çevirmiştir.” (Ecevit, 2001: 83-84)

Tanzimat’la birlikte edebiyatta gerçekçilik anlayışında ısrar edilerek fantastik olan eleştirilse de Aziz Efendi’nin yolundan giden yazarlar da vardır. Tanzimat’ın ikinci döneminde Recaizade Mahmut Ekrem ve Abdülhak Hâmid Tarhan sıradışı unsurlara yer verirler. Servet-i Fünun döneminde Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın batıl inançları eleştirmek için yazdığı *Gulyabani* (1912) adlı romanı aldatmacadan kaynaklı fantastik bir romandır. Cumhuriyet döneminde Peyami Safa, Reşat Nuri Güntekin ve Halide Edip Adıvar gibi yazarlar, eserlerinde mistik ve metafizik konuları işlerler. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Abdullah Efendinin Rüyaları* (1943) isimli hikâye kitabında düş ve gerçeği bir arada

işleyerek fantastiğe yaklaşır. Bu yazarlar olağanüstü unsurları işledikleri eserleriyle gerçeğin ötesine açılan perdeyi aralamış olurlar.

1940'a kadar yazılan eserlerin daha çok toplumsal, bireysel, tarihsel sorunların çözümüne yönelik olduğu görülür. 50'li yıllarda Türkiye'deki siyasal ve toplumsal alandaki değişimler edebiyata da yansır. "50 Kuşağı" olarak bilinen yazarlardan Sait Faik Abasıyanık tarafından 1952'de yayınlanan *Alemdağ'da Var Bir Yılan* adlı hikâye kitabı fantastik öğeler içermektedir. Hüseyin Nihal Atsız, Türk mitolojisinden esinlenerek *Bozkurtlar Ölüyor* (1946), *Bozkurtlar Diriliyor* (1949) ve *Ruh Adam* (1972) adlı eserlerinde fantastiğe yer verir. Bu dönemde, ülke içinde yaşanan siyasal değişimler ve II. Dünya Savaşı'nın yarattığı olumsuz etkiler sebebiyle yazarların "bunalım edebiyatı" başlığı altında yabancılaşma, hiçlik gibi konular üzerinde durdukları görülür. Batının etkisinde yenileşme çabalarının olduğu, ülkede Albert Camus ve Jean-Paul Sartre'ın kitaplarının yayınlandığı, Kafka'nın öykülerinin Türkçeye çevrilmeye başlandığı 50'li yıllarda, öykü yazarları *Varoluşçuluk* ve *Gerçeküstücülük* akımlarından etkilenirler. Aral, bu döneme bakışını *Anlar İzler Tutkular* adlı kitabında şöyle anlatır:

"Varoluşçuluk akımının güncelliği, şiirde ikinci yeni hareketi, dünya öykü ustalarının kitaplarının dilimize çevrilip yayımlanması yanında; ülkedeki baskılar, bunalımlar, değişim özlemleri, çok partili yaşama geçiş sancıları ve daha sonraki genel umutsuzluk havası, o dönemin genç yazarları üzerinde etkili olmuştur. Seslerini duyurmak isteyen bu yazarlar, değişik anlatım olanakları aramışlar, dilde, konuda, kurguda, yenilikçi ama kesinlikle farklı sesler olmaya çalışmışlardır. İster bireyin iç dünyasına bakmış olsunlar ve kaçış edebiyatı yapmakla suçlansınlar, ister bir tür açık karşı olma- muhaliflik- temelinde yazsınlar, o dönemin öykücülerini kendi tarzlarını, kendi özgün dünyalarını kurmayı başarmışlardır. En önemlisi budur." (Aral, 2004: 77)

Aral'ın belirttiği gibi, yeni öykü ortamına dâhil olarak farklarını ortaya koyma çabasında olan yazarlar, eserlerinde öznel gerçekliği ön plana alarak insanın iç dünyasına yönelirler. Svetlana Uturgauri'ye göre Türk edebiyatında varoluşçuluk, ülkenin sosyal-

politik yaşamındaki faktörlerin karmaşık yapısından doğmuş, dolayısıyla edebî eserlerde küçük burjuva aydınlarının ruhsal bunalımları anlatılmıştır:

“Egzistansiyalizmin fikirsel etkisi, önemli ölçüde, Türkiye'nin, özellikle de 50'li ve 60'lı yıllardaki tarihsel durumuyla ve ruhsal atmosferiyle bağlıdır. 1960 Mayıs'ında gerçekleştirilen devlet darbesi beklenen sosyal sonuçları doğurmamıştır. Bu durum küçük burjuva aydınlar arasında derin bir düş kırıklığı yaratmıştır. Karmaşık ve dinamik bir yapı taşıyan toplumsal-politik yaşamı doğru değerlendirme yeteneği olmayan, kendi tavrını belirlemesini, tarihsel perspektifleri yakalamasını beceremeyen ve sosyal ilerleme inancını yitiren küçük burjuva aydınlar, ruhsal bir yıkım içinde kalmışlardır. Bu durum onların egzistansiyalist ve Freudcu fikirlere ilgi duymalarına yol açmıştır.” (Uturgauri, 1989: 19)

60'lı yıllarda Batılı bakış bir yana bırakılarak sanatta ve edebiyatta “yerellik – ulusallık / evrensellik” başlıkları altında yorumlamalar yapılır. Dolayısıyla özgünlük ön plana çıkarılmak istenir. “1971 askeri müdahalesi ile ise bu kavramlar siyasi partilerin söylemleri doğrultusunda değerlendirilirken dönemin sanatçı, sanat yazarı ve edebiyatçıları tarafından, kimi kültürel, tarihsel ve sanatsal olgularla ilişkisi bakımından ele alınır.” (Bek, 2008:120)

Yaşadıkları dönemin siyasal ve toplumsal meselelerine ilgisiz kalmayan Muzaffer İzgü, Ümit Kaftancıoğlu, Çetin Altan, Gülsen Dayıoğlu, Tomris Uyar, Füruzan, Adalet Ağaoğlu, Sevgi Soysal gibi yazarlar, eserlerinde 70'li yıllarda yaşanan şiddet, yasak, baskı, işkence, suç, devrimci gençliğin mücadelesi gibi konulara ağırlık verirler. James Joyce, Franz Kafka, William Faulkner gibi yazarların kullandığı anlatım tekniklerinin edebiyatımıza dâhil olmasıyla birlikte edebî eserler zenginleşmeye başlar. 60'lı ve 70'li yıllarda hâkim olan toplumcu gerçekçi edebiyat giderek etkisini kaybederken yerini, bireyin ve yeni anlatım yöntemlerinin etkin olduğu postmodern eğilime bırakır. Postmodernist öğelerin kullanılmaya başlaması itibarıyla gerçeklik algısı değişir.

“Başlangıçta Türk romanı fantastikten kurtulmak ve ‘olabilir’ olanı yansıtmak anlamında gerçekçi olmak istiyordu, ama 80'lerden bu yana gerçekçilikten kaçıp

fantastiği yakalamak istiyor” diyen Berna Moran, edebiyatımızdaki gerçekçilik anlayışının değişimini toplumsal ve yazınsal nedenlere bağlar. Bu nedenler, 12 Eylül’ün oluşturduğu bikkınlık ve postmodernizme yönelen yazarların yeni arayışlara girmesidir. (Moran, 1998: 74)

Postmodernist bir anlatım tekniği ile yapılandırılan kurgusal anlatılarda geleneksel ve dinsel motifleri kullanarak gizem, korku ve gerilim unsurları ile birlikte yeni bir fantastik çizgi yakalanmaya çalışılır:

“Einstein, Bergson, Freud gibi bilim adamlarının düşünceleri ve çalışmaları objektif, bilimsel, deneysel veya nesnel gerçekçiliğin insan gerçeğini anlatmada yeterli olamayacağı ve olamadığı hakikatini ortaya koydu ve sanat-edebiyat yeniden hayal, rüya, sır, metafizik, şuuraltı gibi pozitivizmin yasakladığı alanlara yöneldi.” (Çetışli, 2003: 159)

Büyü, mucize, cin, peri gibi doğaüstü unsurların olağanmış gibi kabul edildiği masal, halk hikâyeleri gibi pek çok türde zengin bir temele sahip Türk edebiyatında, 80’li yıllardan sonra fantastik tür farklı bir içerik kazanır. Nazlı Eray, Latife Tekin, Bilge Karasu, İnci Aral, İhsan Oktay Anar, Sadık Yemni, Adnan Özer, Buket Uzuner, Jale Sencak, Ayla Kutlu, Sezgin Kaymaz, Erhan Bener, Murat Gülsoy gibi yazarlar, eserlerinde kişisel dünyalarından, geleneksel izleklerden ve inançlardan yararlanarak postmodernizmin de etkisiyle olağandışı durumlara ve olaylara yer verirler. “Fantastik ökülerinde, kişileri yüreklerinden yakalayarak anlatmayı hedefleyen Ayla Kutlu, onları yürek atışlarını etkileyen, belirleyen ruh yapılarından, sosyo-kültürel bağlarına, gündelik eylemlerinden, toplumsal aidiyetlerine kadar inceden inceye işler” (Lekesiz, 2001: 526). Sıradışı hayal gücüyle yarattığı fantastik kurgularında, gerçekliği farklı boyutlarıyla işleyen Nazlı Eray, “postmodern dönemin, edebiyatı kurmaca bir oyun olarak gören yaklaşımını ilke alır, düşlerine sınır tanımaz; farklı gerçeklik düzlemlerinin içinde uçarı bir biçimde dolaşır, geçmiş ve geleceği birbirine dolaştırır, düş gücünün ulaşabileceği her yere ve zamana taşır kurgusunu” (Ecevit, 2001: 90). Bunun yanı sıra eserlerinde kendi

yaşamından kesitleri olağanüstü unsurlarla birleştirir. Murat Gülsoy'un ana izleği hayal ve gerçek olan öykülerinde, gerçeğin farklı algılanışları, yanılsamaların gerçeğe dönüşümleri, rüyalar, imgeler ve sanrılar işlenir. Eserlerinde fantastik unsura yer veren bu yazarlar, zaman ve mekânda belirsizlik ve çoğulluk, neden sonuç ilişkisinin kalkması, alışılmadık tekniklerin kullanılması gibi postmodern eğilimler gösterirler. Ülkede arka arkaya yaşananların getirdiği karmaşa ortamı karşısında yeni evrenler kurgulamak isterler. Toplumun sosyolojik olarak travmatik bir süreçten geçtiği bu dönemde kendilerini ifade etmenin yollarını fantastik edebiyatta bulurlar:

“Teknik donanımlar nedeniyle değişen ve yabancılaşan bir çevrede, giderek kendine de yabancılaşan bireyin güvendiği ve sıkı sıkıya bağlandığı dinsel, geleneksel ve hatta bilimsel değişmezlikler, elinin altından yavaş yavaş kayar. Baş döndürücü bir biçimde başkalaşan, üzerinde yaşayan insanların kendilerini yaslayabilecekleri bir dayanak aradıkları bu dünyanın karşısına, yeni bir dünyanın konması gereklidir. İşte bu dünyanın adı ‘fantastik dünya’dır. Birey ancak bu fantastik dünyada mutsuzluğunu, sıkıntılarını, korkularını öyküleyip, var olduğunun bilincine varacaktır.” (Uyanık, 1999: 59)

Yaşamın yol açtığı manevi yıkımlar, sarsıntılar, toplumun oluşturduğu baskı, iletişimsizlik, yabancılaşma ve yozlaşmış ilişkiler karşısında yazar, bilinçdışının etkisiyle kendine özgür olabildiği bir dünya yaratır. Yazarların gerçekçilik kalıplarını yıkarak bireyin psikolojisine eğilmeleri ile psikanaliz önem kazanır. “Psikolojinin bir bilim olarak ortaya çıkması yazarı etkiler ve yeni bir nedensellik kaynağı olarak ‘bilinçdışı’ da sanata girer” (Belge, 1994: 56). Kölesi olduğu düzenin karşısında yaratılan bu aykırı dünyanın amacı gerçekliği değiştirme arzusudur. Edebiyat dünyasına 1977’de dergilerde yayımlanan öyküleriyle giren Aral, zaman zaman kendi hayatından da kareler yerleştirdiği eserlerinde gerçekliği farklı boyutlarda kaleme alır.

2.3.1. İnci Aral'ın Yaşamı ve Yazarlığı Üzerine

İnci Aral, 1944 yılında Alanyalı Şahabettin Bey ve İstanbullu Ayfer Hanım'ın ikinci çocuğu olarak Denizli'de dünyaya gelir. Aral, orman mühendisi olan babasının sürekli tayinleri sebebiyle dokuz yaşına kadar Denizli, Niksar, Bolu ve Manisa gibi çeşitli şehirlerde yaşar. Ailesiyle 1952 yılında yine Manisa'ya yerleştikten sonra babasının yüksek tansiyon sebebiyle felç geçirmesi, Aral'ın hayatında bir dönüm noktası olur. Genç yaşta böylesi bir duruma düşmesi sonucu bunalıma giren babası, evde sadece kızı İnci varken intihara kalkışır. Yazar, babasının bu intihar girişimini, otuz üç yıl sonra yazdığı *Buluşma* adlı öyküsünde şöyle anlatmaktadır:

“Birkaç ay sonra bir öğleden sonra, ikimiz yalnızken bahçedeki çamaşır ipini söktü. Ucunu düğümleyip boynuna geçirdi. Öteki ucu ardınca sürükleyip zerdaliye yürürken çocukluğumun ilk dehşet duygusunu tattım. Ayaklarına atılıp sımsıkı sarıldım, çırpınıp yalvardım ona, yapmasın diye. Vazgeçti, ama bu sırada ruhumda bir çatlama oldu, büyük bir yarık açıldı, bütünlüğüm parçalandı. Güvensiz, içe kapalı, nevrotik biri olmamın temelleri atıldı. Kuşkusuz ben, bunun böyle olduğunu çok sonraları anlayabildim; hayatımdaki kırık döküğü toplamayı bir türlü bitiremediğimde...” (Aral, 2004: 126)

Babasının intihara kalkışmasından birkaç ay sonra beyin kanaması sebebiyle ölümü ve annesinin çalışmak zorunda kalmasıyla yazarın çocukluk hayatı da sonlanır. Annesi çalışırken ev işlerini yapmak zorunda kalan ancak kimi zaman kitap okumaya daldığı için annesinden sürekli dayak yediğini belirten yazar, çocukluğunu doya doya yaşayamamıştır: “Benim çocukluğum olmadı, çocuğa benzer bir küçük kızdım o kadar” (akt. Kansu, 2005: 92). Babasının ölümünden iki yıl sonra yine beyin kanaması sebebiyle annesini de kaybeden yazar için zorlu yaşam mücadelesi başlamış olur.

Kız kardeşi Muğla'daki halasına gönderilir, ağabeyi Bursa Askerî Lisesi'nde yatılı bir lisede, kendisi de Bursa'da, öğretmen olan halasında kalır. Ayrı ayrı büyüyen kardeşler uzun zaman birbirlerini göremezler. Yazar, iki çocukları olan halası ve eniştesi

ile geçirdiği yıllardan kalan anılarına, *Ölü Erkek Kuşlar* (1992) adlı romanında yer verir: “Halam başarılı bir öğrencinin okumaktan çok ders çalışması gerektiğini düşünüyordu ve küçük yaşta anası babası ölmüş birinin duygusallıktan çok gerçekçi ve maddi bir tutuma sahip olmasından yanaydı” (Aral, 1994: 11). Türkçe öğretmeni olan eniştesi, Aral’ın eğitimiyle yakından ilgilenir, dil bilincini ortaya çıkarır, kendi ayakları üzerinde durması için destek olur (Kansu, 2005: 94).

Hayatındaki en değerli varlıklarını kaybeden, kardeşlerinden ayrı düşen yazar, on üç yaşında kendini bir köprüden atarak intihar etmeye kalkışır. *Olumsuz* (1979) adlı öyküsünde ve *İçimden Kuşlar Göçüyor* (1998) adlı öz yaşam öyküsel romanında, yaşadığı bu anlardan şöyle bahsetmektedir:

“On üç yaşında ben çağırdım onu (ölümü) ve kendimi bir köprüden aşağıya bıraktım. Ayıldığımda dere yatağında yatıyordum ödünç, kara çoraplarımla. Üstümden sular akıp gidiyordu. Henüz hazır değilim, dedim ona, yalnızca fark edilmek istedim belki de. Sol köprücük kemiğimdeki –röntgen filmlerinde görünen- metal kanca ve avucumdaki kesik izi, yarım kalan o buluşmadan.” (Aral, 1998: 24)

Eniştesinin hem öğretmen hem de müdür olduğu Çelebi Mehmet Ortaokulu’nda eğitimine devame den Aral, edebiyat ve şiir saatleri gibi katıldığı etkinliklerde kendini gösterir, okul panosunda asılan şiirleri ödül almaya hak kazanır. Manisa’da yatılı olarak okuduğu Manisa Kız Öğretmen Okulu’nda vaktinin çoğunu kütüphanede geçiren yazar, yaşadığı tüm olumsuzluklara rağmen okuma tutkusunu kaybetmez hatta kitaplara daha fazla sığır:

“Manisa Öğretmen Okulu’nda okurken kentte çıkan ‘Spil’ dergisinde şiirlerim ve onlara çizdiğim desenler yayımlandı. Gene okul duvar gazetelerinin başköşesindeydim kuşkusuz. Kültür edebiyat, kitaplık kollarının değişmez başkanıydım. MEB klasikleriyle dolu okul kitaplığına kendimi kilitleyerek saatler geçirirdim. Sonra, mektup yazmayı çok seviyordum. Ağabeyime, sınıf arkadaşım Zühal’e uzun mektuplar yazıyordum o sıralar.” (akt. Barbarosoğlu, 1997: 35)

Bu yıllarda resme yönelen Aral, Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nde yükseköğrenime başlar. Vaktinin çoğunu Hugo, Shakespeare, Çehov, Poe, Nietzsche, Gide, Kafka, Montaigne, Maupassant, Hemingway, Steinbeck, Sartre, Camus, Halikarnas Balıkcısı, Ömer Seyfettin, Memduh Şevket, Sabahattin Ali, Orhan Kemal gibi pek çok yazarın kitaplarını okuyarak geçirir. Bir yandan şiir yazmaya devam ederken, günlük tutmaya ve sevdiklerine mektuplar yazmayı sürdürür. Yazmak hem yalnızlığından kaçmak, hem de sevdikleriyle duygularını paylaşmak açısından bir anahtar, bir çıkış yolu olur:

“Kendimi bildim bileli, ola ki ruhumu yeniden bütünlemek ve her zaman çok yakınımda duran ölüme meydan okumak, yani onu büsbütün unutmak için yazmayı denedim. Kendimi sevdiğim, ama uzakta kaldığım insanlara anlatmayı sevdim ve beni sevsinler, çok sevsinler isteyerek bende birikenleri onlarla bölüşmeye çalıştım. Günlerimi yazdım defterlere, kırılmalarımı, çocuksu, geçici heveslerimi, yerli yersiz acılarımı, telaşlarımı ve terk edilme korkularımı. Böylelikle henüz çok gençken insanın bencilliğinden daha yüksek bir bölüşme isteğine sahip olduğunu öğrendim.” (akt. Kansu, 2005: 96)

Üniversiteden mezun olduktan sonra Aral, yirmi yıl sürecek olan öğretmenlik hayatına Samsun'da başlar. Manisa'ya tayin olduktan sonra yirmi dört yaşındayken evlenir. 1970 yılında ilk oğlu Cem, bir yıl sonra ikinci oğlu Can dünyaya gelir. Okullar açılınca çocuklara bakmak için kayınvalidesinin evlerine yerleşmesinin ardından evlilikleri ve ruhsal durumu kötüleşen yazar bu dönemden şöyle bahseder:

“Kaynanam hayatımıza el koymuştu, bizi büyük bir hırsla o yönetiyordu. Bunun dışında başka nedenler de vardı, gergin ve mutsuz olmam için. Ellerim, bebek bezi yıkamaktan alerji olmuştu ve saçlarım diken dikendi. Bakımsız, uykusuz, sersem sepelek ve aşırı bezgin bir genç anne olarak okula gidip geliyordum. Bir gün bu halimi aynada apansız gördüm ve bağıra bağıra ağladım.” (Aral, 2004: 42)

Evliliğinde sorunlar baş gösterince 1974 yılında çocuklarının velayetini eşine bırakarak ondan boşanır. Bu olaydan sonra kendini daha çok yazmaya verir ve ilk

öykülerini kaleme alır. 1978'de ikinci evliliğini halen birlikte olduğu Ali Gür ile gerçekleştirir ve Ankara'ya yerleşirler.

Aral'ın yazarlığının ilk yılları, ülkesinin siyasi yönden çalkantılı olduğu bir döneme denk gelir. Ülke meselelerine kayıtsız kalmayan yazar, eserlerinin arka planlarına siyasal ve toplumsal karmaşaları yerleştirir. Öğretmenlik yaptığı yıllarda, Türkiye Öğretmenler Sendikası'nın düzenlediği dört günlük iş bırakma eylemine katıldığı için hakkında dava açılır. Aral, yazarlığının yanı sıra aydın bir vatandaş sorumluluğuyla kendi görüşüne uygun faaliyetlere katılmaktan çekinmez.

Yaşadığı çağın getirdiği toplumsal koşulların birer parçası olarak bazı yazarlar siyasi ve toplumsal tavırlarını göstererek iç ve dış sorunların getirdiği çalkantılı bir süreç geçiren ülkelerinin sorunlarına eğilirler. 15 Mayıs 1984 tarihinde sinema sanatçılarından gazetecilere, doktorlardan yazarlara birçok ismin imzaladığı “Aydınlar Dilekçesi” olarak bilinen “Türkiye’de Demokratik Düzene İlişkin Gözlem ve İstemler” başlığıyla hazırlanan ancak Sıkıyönetim Komutanlığı tarafından yasaklanan girişimde İnci Aral, Aziz Nesin, Uğur Mumcu, Güngör Dilmen, İlhan Selçuk, Berna Moran gibi çağdaşlarıyla birlikte “vatan hainliği” suçlamasıyla yargılanır.

Eserlerinde yaşadığı toplumun aksayan taraflarına değinen yazar, özellikle 1980 sonrası birey ve toplum meselelerini ele alır. Yakın çevresindeki kişilerden izler taşıyan eserlerinde, sevgisiz, mutsuz, kayıplarla dolu çocukluğu, kendiyle hesaplaşmaları, yazarın kaleminin kıymetli malzemelerine dönüşür:

“Dünyayı ve en çok da kendimi tanımak için yazıyorum. İçimdeki bin İnci’den hangisi ile buluşacağımı ancak yazarak öğrenebiliyorum. Kurtulmak istediklerimden kurtuluyor, içimdeki karmaşayı böylece düzenleyebiliyorum. Verili hayata başka nasıl karşı durabiliriz? Başkaldırmanın ve sorgulamanın yollarından biri yazmak...” (akt. Ergen, 1998: 7)

İnci Aral, sıklıkla öz yaşam öyküsüne göndermeler yaptığı eserlerinde çocukluğundan itibaren yaşadığı deneyimleri anlamlandırmaktadır. Sanatçı, iç âleminde yaşadığı hezeyanları, sanatsal yetileri aracılığıyla dışa vurabilen kişidir. İçsel çelişkilerini veya istek doyurmalarını eserleri aracılığıyla giderme gereksinimi duyar. Aral gibi iç çatışmaları olan bir yazar için, yazma eylemi içsel bir ihtiyaç hâline gelir. Yaşamının ruhunda yarattığı tüm tahribatları yazarak onarır. Mehmet Vehbi Dervişoğlu, yazmanın, ruh sağlığı üzerindeki etkisini şöyle ifade eder:

“Yazmak, fikir kıymıklarının dimağınıza saplanmasıyla, bir sancı suretinde ortaya çıkar. Efkârınız yoğunlaştıkça hastalığınız ziyadeleşir. Yataklara düşürmez belki ama kâğıda, kaleme muhtaç eder ellerinizi. Yazdıkça harf harf, hece hece hafiflediğinizi hissedersiniz.” (2018: 85)

Aral için yıllarca içinde biriktirdiği hüznü isyanı, acıyı ve karanlığı, ruhunun derinliklerinde gizli kalmış olanları kâğıda dökmek, Dervişoğlu’nun bahsettiği gibi bir sağaltım etkisi yaratır:

“Hep söylediğim gibi yazmasam hasta olabilirdim. Çocukluğumda farkına varamadığım ama sonradan beni uzun yıllar bıçak sırtında yaşamaya iten yaralarımı yazarak sağalttım. Yazmak beni olabildiğimce iyi ve uyumlu bir insan yaptı.” (Aral, 2011: 27)

Kaybettiklerinin yarattığı yıkımın, yalnızlığının, özleminin, acı deneyimlerinin üstesinden gelebilmek için yazmaya sığınır. Yazarın kaleme aldıkları, bir ruhen boşalma tepkisidir. Yazar, birçok eserinde özellikle zor koşullarda geçen çocukluğunu arka plan olarak kullanır:

“Benim çocukluğum olmadı. Gene de çocukluğum sayılacak dönemden anlatılmamış birçok öykücük var daha. Bazıları birer cümleyle girmişlerdir herhangi bir öykünün en az kanatacak yerine. Kimilerinin ise belleğimin en karanlık, en kuytu köşelerinden dışarı çıkıp çıkamayacakları asla bilinemez. Çocukluğumu, gençliğimi, geçmişimi yazmak istiyorum oysa ölmeden önce. Korkmadan, apaçık.” (Aral, 2004: 127)

Yazarın, 1977 yılında Türk Dili dergisinde yayımlanan *Haziranlarda* adlı ilk öyküsünü art arda çeşitli dergilerde yayımlanan diğer öyküleri izler. İlk kitabı *Ağda Zamanı* 1979 yılında yayımlanır. Günlük yaşamın olumsuz etkileri altındaki kadınların duyarlıklarını konu aldığı bu öykü kitabı “Akademi Kitabevi Öykü Başarı Ödülü”nü almaya hak kazanır. 80’li yıllar, dünyada giderek artan feminizm hareketinin de etkisiyle kadın ve kadın sorunlarının ön plana çıktığı bir dönemdir. Aral da, ilk öykülerinde öncelikle kadın ve sorunları üzerinde durur ve içinde bulunduğu toplumun kadına bakışını sorgular:

“Kendi ruhunuzun özgürleşmesi için çaba göstermiş, belli bir yol almış, kendi doğrularınızı seçme bilinci kazanmışsanız, dünyayı sorgulamadan kabul etmiş başka insanların size nasıl olmanız, nasıl davranmanız gerektiğini hatırlatmanın ötesinde dayatmalarından çok rahatsız olursunuz, öfkelenirsiniz. İlk öykülerimde bu öfke vardır. Yalnızca kendi adıma değil, kadın cinsi adına da haksız, ilkel bakış açılarına eleştiri vardır. Eğer sizi bir köşeye kısırmaya çalışıyorlarsa, bağırırsınız, karşı koyarsınız. O dönemde yazmak benim için bir tür meydan okuma, köhne anlayışlara başkaldırma, iç dünyamda olduğu kadar yaşadığım ortam içinde de özgürleşme isteği içeren bir eylemdi.” (akt. Andaç, 2002: 58)

1983 yılında yayımlanan *Kıran Resimleri* adlı kitabında Kahramanmaraş olaylarını konu edinen yazar, bunun için geniş bir araştırma yapar. Olayı, tanıklarından öğrenmek için bu şehire gider, birinci ağızdan dinlediği ve duruşma tutanaklarını inceleyerek öğrendiği tüm yaşananları kâğıda döker. Siyasi bir konuyu geriye dönüş, iç monolog gibi anlatım teknikleri kullanarak edebî bir düzlemde ele aldığı bu eseri ile 1989’da Nevzat Üstün Öykü Ödülü’ne layık görülür ve kitabı aynı yıl *Scènes de massacres: femmes d’Anatolie* adıyla Fransızca’ya çevrilir.

İnsanın iç gerçekliğini yansıtmada usta olan Aral, toplumsalla bireyseli yan yana, bir arada anlatan bir yazar olarak tanınır. Yazarın eserlerini, yaşadığı dönemin koşullarından bağımsız olarak değerlendirmek neredeyse imkânsızdır. Kendisiyle ve toplumla sürekli mücadele içinde olan karakterlerinin davranışlarını, geçmiş

yaşantılarıyla ve yaşadıkları toplumun şartlarıyla ilişkilendirmektedir. Seçil Türesay, İnci Aral ile yaptığı röportajında yazarın bu düşünceleriyle ilgili olarak şunları aktarır:

“Kahramanlarının ayaklarının nereye bastığını, hangi coğrafyada, hangi tarihte, hangi sosyal çevrede yaşadıklarını önemsiyor. Bu nedenle de toplumsal gelişmelerden bireylerin hayatlarının ve iç dünyalarının nasıl etkilendiği mutlaka giriyor kitaplarına. Aral, ‘insanların bunlardan bağımsız olacağına inanmam, hem kimliği hem de psikolojilerini anlamak için şart bu’ diyor.” (Türesay, 2001: 3)

Yaşadığı dönemin toplumsal ve siyasal durumuna duyarsız kalamayan yazar, yarattığı karakterleri de toplumsal ilişkiler ağı içinde değerlendirirken genel olarak *iletişimsizlik* konusu üzerinde durur. 1980 öncesi ve sonrasında yaşanan toplumsal sancıları ve bunların bireyler üzerindeki yansımalarını anlatan, yedi öyküden oluşan *Uykusuzlar* adlı kitabında baskı, sürgün, hapis, işkence, aşk, evlilik ve iletişimsizlik gibi konuları ele alır. Kadın erkek ilişkileri üzerine kaleme aldığı yedi öyküden oluşan *Sevginin Eşsiz Kışı* (1986) adlı kitabındaki *Buluşma* (1984) adlı fantastik öyküsünde, hayal ve gerçeği bir arada işler. Bu kitabından sonra emekli olan yazar, yazmaya bir süre ara verir ve bir sanat galerisinde yöneticilik yapmaya başlar. 1991 yılında yazdığı *Ölü Erkek Kuşlar* adlı ilk romanında, toplum tarafından dayatılan kadın rolü ve olmak istediği kadın arasında kişilik bölünmesi yaşayan Suna karakteriyle hem kendi yaşamını, hem de dönemin toplumsal ve siyasi gerçekliğini ortaya koymaktadır. Yazarın bu romanı, 1992 yılında Yunus Nadi Roman Ödülü’ne layık görülür. Bundan sonra edebî serüvenine romanla devam eden Aral, 1994’te *Yeni Yalan Zamanlar* ön adıyla *Yeşil* (1994), *Mor* (2003), ve *Safran Sarı* (2007) üçlemesinde bilinç akımı, geriye dönüş, iç monolog ve diyaloglardan yararlanır. Düş ve gerçeğin örgüsünden oluşan bu eserlerinde, özellikle aile içi şiddet ve enstest ilişki üzerinde durur. Yazar, yarattığı kadın karakterler içinde en sevdiği karakterin *Yeni Yalan Zamanlar*’daki enstest ilişkiye maruz kalan Melike Eda olduğunu ifade eder:

“Ben yazdığım bütün kadınlara yürekten bağlandım. Onlarla olan ilişkim temelde bir sevgi ilişkisidir. Ama içlerinde en çok *Yeni Yalan Zamanlar*’ın Melike Eda’sını seviyorum. Aşırı incinmişliği, özgünlüğü, bağımsız, ele geçmez kişiliği, içimde büyük bir sevecenlik ve karmakarışık duygular uyandırıyor.” (Aral, 2004: 96)

İnci Aral’ın, 1997’de yayımlanan *Hiçbir Aşk Hiçbir Ölüm* adlı üçüncü romanında anne kız ilişkisi konu edilmektedir. 1998’de yayımlanan *İçimden Kuşlar Göçüyor* adlı anı-romanı türündeki eserinde, yazarın menopoz döneminin sebep olduğu fizyolojik ve psikolojik rahatsızlıklar gibi bireysel deneyimleri yer almaktadır. Aral, romanlarından sonra 2000 yılında tekrar öykü yazmaya başlar ve dokuz öyküden oluşan *Gölgede Kırk Derece* adlı eseri 2001’de Yunus Nadi Ödülü’nü alır. Aşkı, sevgiyi, huzuru ve özgürlüğü arayan kadın karakterlerin olduğu bu öykü kitabında, düş ve gerçeğin birbiri içinde işlendiği bir anlatım hâkimdir. Toplumsal kısıtlamalar karşısında özgür olmak isteyen kadın karakterler, arzu ettikleri hayatı düşlerde bulurlar. Aral’ın 2003’te yazdığı *Mor* romanı 2004’te Orhan Kemal Roman Ödülü’nü almaya hak kazanır. 2000’li yıllarda yazarın öykü ve romanlarının yanı sıra otobiyografik tarzda yazılmış olan deneme kitabı da vardır: “Yapıtlarımla değilse bile, çocukluğum, geçmişin yazarlığıma yansımaları ve nasıl yazdığım ile ilgili ipuçlarının yer aldığı ve dünyaya, aşka, edebiyata nasıl baktığımı belgeleyen bir kitap oldu” (akt. Mildan, 2003: 65). *Anlar, İzler ve Tutkular* (2003) adlı bu denemesinde kişisel yaşamına ait ayrıntıları, hayata, insana, aşka, edebiyata olan bakış açısını kaleme alır. Aynı zamanda birtakım söyleşi, konferans türünden yaptığı konuşma metinlerine yer verir. Yazarın 2005 yılında *Taş ve Ten* romanı, 2006 yılında *Ruhumu Öpmeyi Unuttun* adlı öykü kitabı, 2008’de *Unutmak* adlı otobiyografik kitabı, 2010 yılında *Sadakat* adlı romanı, 2011 yılında *Şarkını Söylediğin Zaman* adlı romanı ve *Yazma Büyüsü* adlı deneme kitabı yayımlanır. 2014 yılında kaleme aldığı *Kendi Gecesinde* adlı romanında, *Safran Sarı* roman karakterlerinden biri olan Hayali’nin içsel yolculuğunu anlatır. Aral bu romanında, Hayati, Hayal Ali ve Kara olarak kişilik

bölünmesi yaşayan başkahramanı üzerinden birey toplum ilişkileri, kadın erkek ilişkileri, cinsel kimlik, ötekileştirilme gibi konular üzerinde durmaktadır. Yazarın *Aşkın Güzelliği* (2019) adlı son kitabı, gelip geçici hevesleri, anlık mutlulukları, yıkımları ve özlemi konu edindiği denemelerden oluşur.

2.3.2. İnci Aral'ın *Ruhumu Öpmeyi Unuttun* Adlı Öykü Kitabı

“Neyi kimi yazarsak yazalım hep kendimizi anlatırız” (akt. Barbarosoğlu, 1997: 38) diyen Aral, yazarken kendini ve çevresini çözümlemeye çalıştığı eserlerinde, kahramanların iç dünyalarında gizli kalmış duygu ve düşüncelerini ustalıkla aktarır. Kaynağını gerçek hayatta deneyimlediği olaylardan ve birikimlerinden alan, düş gücü ve yaratıcılığının ürünü bu kurmaca dünyalarda özellikle birey kavramı ve insan ilişkileri üzerinde yoğunlaşır.

Aral'ın 2006 yılında yayımlanan *Ruhumu Öpmeyi Unuttun* adlı kitabı on öyküden oluşmaktadır. Bunlar: *Saman Kokusu*, *Siyah Lale*, *Pembe Kayışlı Saat*, *Beklemek*, *Ruhumu Öpmeyi Unuttun*, *Gelecek*, *Anatomi Dersi*, *Alın Yazısı*, *Baba*, *Gelin* adlı öyküleridir. Yazar, gerçek ve kurgu arasındaki çizginin çok ince olduğu eserlerinde fantastiği okuyuculara başarıyla sunmaktadır. Öyle ki, gerçek hayattan esinlenerek yazdığı eserlerindeki kurmaca ayrıntılar kendi gerçekliğinin önüne geçebilmektedir:

“Ben dönüp dolaşıp, kendi uydurduklarına önce kendileri inanan yalancılar gibi hissedirim kendimi çok zaman. Düşlerimle gerçek yaşamımı birbirine karıştırdığım olur. Bütününü kurduğum, öykülerimde can verdiğim kişiler, insanlar sanki sahiden varmışlar da bir yerlerde yaşamlarını sürdürmekteymişler sanırım. Onları sever ya da kızar ama ne olursa olsun sevecenlikle düşünürüm. Rüyalarım girdikleri de olmuştur, bir sokakta karşıma çıkıverdikleri de.” (Aral, 2004: 126)

Aral, insan psikolojisini önemseyen, bunu yazdıklarında ve kahramanlarında derinlemesine yansıtmaya çalışan bir yazardır. “Öyküler rüyalarla, ölümü ve ‘gerçek’ yaşamı birbirine bağlıyor. Bu bağı kurabilmek için de aslında var olan bir başka boyutu, bilinçdışını mekânsallaştırıyor bir bakıma İnci Aral” (Çelik, 2006: 32). Yazar, *Ruhumu Öpmeyi Unuttun* adlı öykü kitabında özellikle ölüm ve ölümün geride bıraktıkları üzerinde durmaktadır. Ailesini kaybeden Aral’ın kendisi de ölümle birkaç kez yüz yüze gelmiştir. Bu kitabı yazarken amacını “Yaşayanların ölümle baş etme yollarını, zihinsel kaçışlarını, ölümün hayatı, hayatın ölümü yansılayan diyalektiğini estetize etmek” (akt. Yıldırım, 2006: 36) olarak açıklayan yazar yaşamla ölümün bireyde yarattıklarına dikkat çekmek ister:

“Yakınlarını, sevdiklerini kaybetmek bizi en fazla zorlayan insanlık acısı. Bu yüzden ölenle ilgili sayısız hayal, umut ve görüntü üretiyoruz ve kimi zaman gerçeğin dışına düşebiliyoruz. Ben daha çok çevremde görüp izlediğim durumlardan, olağanüstü deneyimler yaşamış olanlardan yola çıktım. Konuya ilişkin ucuz, sıradan kitaplara baktım. Abartılı aktarımları kaydettim. Ayrıca, beş, altı yıllık bir biriktirme süreci yaşadım. Sorun kontrolü elden bırakmadan farklı bir dünyanın ve inanış sisteminin içinde gezinebilmek, biraz da Poe’ya özgü bir gerilim ortamı yaratmaktı.” (akt. Yıldırım, 2006: 36)

Aral’ın ölüme ve esrarengiz olana beslediği ilgi, okuyucuda korku, dehşet ve *tekinsiz* duygular uyandırmaktadır. Kendi yaşadıkları, deneyimledikleri, etrafından gözlemledikleri, okudukları ve araştırdıklarından hareketle kaleme aldığı bu kitabında, hayatlarının bir döneminde, ölümle ilgili olağandışı bir deneyim yaşayan, kâbuslarla yaşamaya alışan, düşleriyle gerçeği birbirine karıştıran, iç dünyası anılar ve hayallerle dolu, ruhsal açıdan dengesini yitirmiş, saplantılı, sanrılı kişileri konu edinir.

Sonuç olarak, Julio Cortázar, Cristina Fernández Cubas ve İnci Aral’ın yaşamları ve yaşadıkları dönem koşullarının ele alındığı bu bölümde, yazarların ülkelerinin birbirine benzer siyasal ortama sahip olduğu ve bu ortamdan beslenen yaptılarında da ortak eğilimlerin benimsendiği görülmektedir. Gerek yaşanan çağın siyasal ve toplumsal

şartlarından, gerek travmatik çocukluk yaşantılarından dolayı söz konusu yazarlar, kökenseľ bağlarından koparılmayı, mahrum bırakılmayı, dışlanmayı, yabancılaştırılmayı, yani aidiyetsizliği derinden deneyimlemişlerdir. Yaşanılan yüzyılın çalkantılı boyutu yazarları huzursuz ederken bu yazarlar, iç ve dış dünyalarındaki gerçekliğe başkaldırmak istemişler, fantastik edebiyat aracılığıyla kendilerini ifade etme yolunu aramışlardır.



3. CORTÁZAR, CUBAS VE ARAL'DAN SEÇİLEN ÖYKÜLERİN *TEKİNSİZLİĞİN* BAŞLICA İZLEKLERİ ÇERÇEVESİNDE İNCELENMESİ

Çalışmanın bu bölümünde, Freud'un psikanalitik bir öge olarak edebî alanda ele aldığı *tekinsizlik* kavramı çerçevesinde, Julio Cortázar'ın *Bestiario*, Cristina Fernández Cubas'ın *Con Agatha En Estambul* ve İnci Aral'ın *Ruhumu Öpmeyi Unuttun* adlı kitaplarından seçilmiş öyküler incelenmektedir. Freud, *tekinsizlik* etkisinin yaratılmasında birtakım nesnelere, insanlara, izlenimlere, olaylara veya durumlara işaret eder. Örneğin bastırılanın geri dönüşü, bilge bebekler, otomatlar, öteki ben, benzerinin tekrarı, batıl inançların gerçekleşir gibi olması, düşüncelerin her şeye gücü yeterliği, ölümden sonra geri dönme (yaşayan ölümler, hayaletler), gizli zararlı güçler, sanrılar, düş-gerçek ikilemi gibi. Bu doğrultuda çalışmanın devamında, Freud tarafından ortaya konulan *tekinsizliğin* izleklerinden “Bastırılanın Geri Dönüşünün *Tekinsizliği*” başlığı altında *Casa Tomada*, *Carta a una señorita en París*, *Con Agatha en Estambul* ve *Anatomi Dersi*, “Ölümden Sonra Geri Dönenlerin *Tekinsizliği*” başlığı altında *Las Puertas Del Cielo*, *El Lugar*, *Siyah Lale* ve *Pembe Kayışlı Saat* “Öteki Ben'in *Tekinsizliği*” başlığında *Lejana*, *La Mujer de Verde* ve *Baba*, son olarak “Düş- Gerçek İkileminin *Tekinsizliği*” başlığında *Bestiario*, *Ausencia* ve *Ruhumu Öpmeyi Unuttun* adlı öyküler üzerinde durulmaktadır.

Söz konusu öyküler, gerçek dünyanın içine *tekinsiz* olanın dâhil olmasıyla gerçeği ve olağanüstüyü bir arada ortaya koymaktadır. Öykülerin okuyucuda yaşattığı tereddüt ve kaygı, olayların okuyucunun kendi hayatında meydana gelme ihtimalinden kaynaklanır. Anlatılan olaylar dünyanın kendisi kadar gerçek, hayatın kendisi gibi tanıdık ve sıradandır. Ancak bu anlatılarda, okuyucunun yaşadığı gerçek dünyada rastlaması

mümkün olmayan bir durum ortaya çıktığında *tekinsizlik* de ortaya çıkmış olur. Yazarlar söylemleri ve kurdukları yapı ile *tekinsiz* olanı metinsel sınırlardan dışarı aktarabilmekte şaşırtıcı ve rahatsız edici etkiler bırakabilmektedirler. Bu da bizim, Freud'un edebiyatta *tekinsiz* olanla ilgili çalışması ışığında öykü incelemeleri yapmamıza olanak sağlamıştır.

3.1. Bastırılanın Geri Dönüşünün *Tekinsizliği*

Psikanalizi bir tedavi ve eleştiri yöntemi olarak kullanan Freud, insan bilincinin karmaşık yapısını inceleyerek insanın irade dışı yaptığı her davranışa yönelik yorum getirme amacıyla dil sürçmeleri, rüyalar, düşler ve dürtüler gibi durumlar doğrultusunda çalışmalarda bulunmuştur. “Freud’un psikanaliz öğretisinde benimsenmiş temel kavramlardan ilki, davranışların belirlenmesidir” (Carlson-Filloux, 2000: 96).

İnsanın tutum ve davranışlarını zihinsel süreçler bağlamında inceleyen psikanalistin ortaya koyduğu yapısal kişilik kuramına göre zihin, üç sistemin etkileşimi sonucu ortaya çıkar: id, ego ve süper ego. Yani davranış bu üç sistemin bir ürünüdür. İd kişiliğin temel sistemidir, doğuştan gelen psikolojik gizil güçlerdir ve sınırsız içgüdüsel istekler arayışında olan haz ilkesine göre çalışır. Ego kişiliğin yürütme organıdır, bu istekleri fiziksel gerçekliklere göre tanzim eden gerçeklik ilkesi egemenliğindedir. Geleneksel değerlerin, toplumsal ülkülerin içsel temsilcisi olan süperego ise söz konusu istekleri tümüyle ortadan kaldırmayı amaçlayan ya da belirli bir kalıba sokmaya çalışan ahlak ilkesine göre çalışmaktadır. Farklı ilkelerle çalışsalar da bu üç bileşen esasında egonun önderliğinde bir bütün olarak hareket ederler. Özetle id kişiliğin biyolojik, ego psikolojik, süperego da toplumsal yönünü oluşturmaktadır. (Geçtan, 2010: 42- 46)

‘İd’, yeme içme, acıdan kaçınma ve cinsel (duygusal) haz alma gibi temel biyolojik dürtülerden oluşmaktadır. Ego, ‘id’in istekleri, dünyanın gerçekleri ve ‘süperego’ nun talepleri arasında arabulucudur. Yani ‘ego’nun karar verici rolü vardır; ‘id’den gelen arzu ve isteklere karşı tedbir alır ve bunları uygular. Diğer yandan ‘ego’ kendini korumak, onlarla içsel ve dış dünyayla baş edebilmek ve ruhun içinde yönetilmesi kolay bir dengeyi sürdürmek amacıyla birçok savunma ya da savunma mekanizması²² geliştirir. (Craib, 2011: 62-63)

Freud, kaygıyı azaltmak ya da ondan kaçınmak için kişilerin yaptıkları bazı tipik davranışları tanımlayarak bunlara savunma mekanizmaları demiştir. Savunma mekanizmalarının en önemli işlevi bireyi kaygıya karşı korumasıdır. Freud, insan psikolojisinin temellerinin bireyin kendi iç dünyasıyla başladığı tezini savunur. Gizli kalması gereken şey bastırılır, gizlenir ve zaman içerisinde tanınmaz, yabancı bir hal alır. Yani *tekinsiz* etkinin ortaya çıkmasında ‘bastırma’nın rolü büyüktür. “Sıradan günlük gerçekliğimizin, bildik kibar, nezih insanlar rollerini oynadığımız toplumsal evrenin gerçekliğinin belli bir ‘bastırma’ya, arzumuzun gerçeğini gözden kaçırmaya dayalı bir yanılsama olduğu ” (Zizek, 2013: 33) düşüncesine göre kişi bastırdıkları sayesinde yaşamına devam edebilmektedir.

Psikanaliz, sanat ve edebiyat incelemelerine farklı boyutlar sunma imkânı sağlar.

Edebî eserlerdeki karakterlerin davranışlarının belirlenmesi ve bu davranışların nedenlerinin

²²Savunmalar, kişiyi kaygı ve suçluluk gibi acı verici duygulardan korumaya hizmet eden bilinçdışı stratejilerdir. Temel savunma mekanizmaları:

- Bastırma; kabul edilemeyen dürtüler ve düşünceler bilinçdışına itilir.
- Yansıtma; kabul edilemeyen dürtüler ve düşünceler ötekine atfedilir.
- Yer değiştirme; duygusal tepkilerin nesnesinin kendisine değil, başka nesneye yönlendirilmesi
- Aklileştirme; mantıksız bir hareket için mantıksal bir sebep üretme
- İnkâr; durumu algılama ancak bilgilenmeyi reddetme
- Karşıt tepki kurma; dürtüleri, ziddını kuvvetlendirmek yoluyla inkâr etme
- Yalıtma; duyguları düşünceden ayırma
- Yüceltme; bir dürtüye sosyal olarak kabul edilebilir bir amaç vererek değerli hale getirmek
- Gerileme; gelişimin bir önceki, tatmin alınan evresine dönmek
- Baskılama; bir uyarana dikkat etmemek için bilinçli bir tercih yapma (Anlı, 2010: 19-20)

sorgulanması, çözümlemeye çalışılması yolunda, psikanalizin verilerinden yararlanmak önem arz eder. Bu bölümde öykülerdeki karakterlerin kabul edilemeyen dürtülerinin ve düşüncelerinin bilinçdışına itilmesi ile bastırılmış olan yorumlanmaya çalışılmakta ve bu durum sonucu bastırılmış olanın geri dönüşü ile ilgili olarak ortaya çıkan *tekinsiz* durum incelenmektedir.

3.1.1. *Casa Tomada* (Ele Geçirilmiş Ev)

Cortázar'ın *Bestiario* adlı kitabında yer alan *Ele Geçirilmiş Ev*²³ adlı bu ilk fantastik öyküsünde, gerçek yaşamın içine açıklanamayan bir unsurun dâhil olmasıyla ortaya çıkan belirsiz ve gizemli durum, *tekinsizlik* kavramının içeriğine uygun olarak irdelenmektedir.

Öyküde, 1900'lü yılların ortalarında Buenos Aires yakınlarında önceki nesillerden miras kalma eski ve büyük bir evde yaşayan, biri kadın biri erkek orta yaşlı ve bekâr olan iki kardeşin günlük yaşantıları anlatılır. Burada vurgulanması gereken ilk husus, yazarın, okuru önce gerçeklik zemini üzerine çekmesidir. Erkek kardeş tarafından aktarılan olay örgüsüne göre kardeşler her sabah saat yedide kalkarak temizlik yaparlar, on bire kadar bütün işi bitirip öğle yemeği hazırlarlar ve her gün aynı saatte yemek yerler. Irene geri kalan zamanını örgü örmekle geçirir; kışlık kazaklar, çoraplar, yelekler... Saplantılı bir şekilde sürekli örgü ören kadın, bazen ördüklerini söküp tekrar baştan başlar ve anlatıcı kız kardeşinin bu yegâne uğraşını izlemekten büyük zevk duyar. Bu döngüsel zaman içine

²³ Okunuşu kolaylaştırmak amacıyla çalışmanın devamında öykü başlıkları Türkçe çevirileriyle yazılmaktadır.

hapsolmuş kardeşler için yaşam, evin düzeninden ibaret hale gelir. Cumartesi günleri şehir merkezine kız kardeşi için yün almaya giden anlatıcı kitapçıları gezer ve kendisi için Fransız edebiyatından okumadığı yeni kitaplar araştırır. Onları dış dünyaya bağlayan tek somut olay da budur. Kız kardeş ise hiç evden çıkmaz. Toplumdan soyutlanmış olarak yaşayan kardeşlerin hayatlarını sürdürmek için geçim sıkıntıları yoktur. Onlara miras kalan çiftliklerden yeteri kadar para gelmesiyle birikim bile yapmışlardır.

Hikâyenin bu kısmına kadar, birbirlerinden başka kimseleri olmayan kırk yaşlarındaki kardeşlerin kendi yarattıkları bu tuhaf düzenleri içinde huzurlu bir hayat sürmeleri doğal bir şekilde anlatılır. Ancak evin başka bir odasından gelen tuhaf gürültülerle bu hikâyenin durağan ve huzurlu olan atmosferi dağılır. Erkek kardeş, bu sesleri tam olarak tanımlayamaz:

“Halının üzerine devrilen bir sandalyenin ya da fısıltıyla yapılan bir sohbetinkini andıran ses, belli belirsiz ve boğuk bir biçimde geliyordu. Aynı anda ya da bir saniye sonra, odalardan kapıya kadar taşıyan koridorun ucunda da duydum. Çok geç olmadan kendimi kapıya attım ve tüm vücudumla iterek kapattım; Neyse ki anahtar bizim bulunduğumuz taraftaydı ve daha güvenli olması için büyük sürgüyü de çektim.”
(Cortázar, 2016: 146)

Tedirginlik ve huzursuzluk yaratan bu durum gizemli güçlerin varlığını akla getirir. Yazar olan biteni okur için netleştirebilecek kesin kanıtlar vermemiştir. Belki esas istediği budur. Çünkü öyküyü ilginç kılan özelliklerden birisi bu belirsizliktir. Bu noktada önemle üzerinde durulması gereken bir husus aktarılan gürültülerin yaşanılan dünyaya özgü olmasıdır. Sandalyenin düşmesi ya da sohbeti andıran fısıltıların duyulması gerçekleşmesi mümkün olaylar olmasına rağmen hem kahramanlarda hem okuyucuda kaygı uyandırır. Ancak bu kaygı uzun sürmez ve olayın üzeri kapatılmak istenircesine farklı bir bakış açısı ortaya çıkar. Evin bir kısmının bilinmeyen ve adlandırılmayan varlıklar tarafından ele geçirilmiş olması temizlik yükünü azaltacağı için Irene’yi mutlu eder; böylelikle örgü işine daha fazla vakit ayırabilecektir. Kardeşler bu durumun

arkasındaki sebebi irdelemezler, sorgusuz sualsiz günlük hayatlarını yaşamaya devam ederler. Erkek kardeşin tek yorumu şöyledir: “Böyle gayet iyiydik ve yavaş yavaş düşünmeyi bırakıyorduk. İnsan düşünmeden de yaşayabiliyor. (Cortázar, 2016: 148).

Freud *tekinsizliğin* ilkelerinden biri de şöyledir der: “Kendini herkes için ortak bir gerçeklik zemini üzerinde yer alıyor göstermek, sonra bu alanın dışına çıkmak” (1999: 356-357). Öyküde önce gerçeklik zemini hazırlanır; karakterlerin yaşadığı günümüz dünyasına ait ayrıntılar verilir: Buenos Aires’de bir evde yaşamaları, günlük yaptıkları işler, ülkenin siyasi durumuna yapılan göndermeler. Ancak, birden bu gerçek alanın dışına ait bir olay meydana gelir. Tam da bu noktada, öyküde belirsizliğin hissettirdiği duygu *tekinsizliğe* sebep olan tuhaf bir kaygıdır. Burada *tekinsizlik* konusunda yaşanması muhtemel bir gerçeklik içine dâhil olan sıradışı bir olay akıl ve mantık çerçevesinde değerlendirilmek istense de bu mümkün olmaz. Evde kendilerinden başka kimse yaşamayan kardeşlerin duydukları fısıltılar ve gürültülerle ilgili bir yorum yapılmaz; evin ele geçirilmiş olması dışında.

Baba tarafından büyük dedelerinin, dedelerinin, anne babalarının ve kendi çocukluklarının tüm anılarını muhafaza eden bu ev, atalarının değerlerinin bir taşıyıcısı, kültürlerinin bir yansıması olarak görülmekte ve aynı zamanda kardeşlerin evlenmelerini engelleyen canlı bir varlık gibi tasvir edilmektedir: “Bazı dönemler evlenmemize müsaade etmeyen o olduğunu inanacak noktaya geldik. Irene iki talibini belli bir sebep göstermeden reddetti ve benim María Esther’im de daha biz nişanlanamadan öldü” (Cortázar, 2016: 143). Okuyucu ilk önce kendi yazgılarını eve yükleyen bu kardeşlerin batıl inançlara sahip olduklarını düşünebilir. Ya da evin hayalet ya da peri gibi doğaüstü varlıklar tarafından istila edildiğine dair fikir yürüterek öyküyü fantastik türe ait motiflerin işlendiği bir anlatı olarak değerlendirebilir. Öyküde aktarılan bu ürpertici ortam, fantastik kurgunun özelliklerinden ziyade psikanalitik edebiyat kuramı

bağlamında incelenirse durumun, *tekinsizliğin* getirdiği kaygıdan ileri geldiği sonucuna varılabilmektedir.

Ele Geçirilmiş Ev adlı bu öyküde, Freud'un tanımladığı şekilde ortaya çıkan kaygı, belirsizlikten doğmuştur. Kardeşlerin hissettiği bu kaygının ilk kaynağı ise anlatıda canlı bir varlık olarak tasvir edilen yaşadıkları bu evdir. Kardeşlerin aidiyet duygularını oluşturdıkları, içselleştirdikleri ve kişiselleştirdikleri evleri, güvenli alan olma hâinden çıkar. Evi ele geçirenler evin sahibi olurlar, evin sahibi olan kardeşler ise sanki misafire dönüşürler. Adı belirtilmeyen başkahraman, kendisi ve kız kardeşinden kısaca bahsettikten sonra, asıl amacının evle ilgili olduğunu belirtir. “Ama ben ev hakkında konuşmak istiyorum” (Cortázar, 2016: 144). Eve canlı bir karakter özelliği veren temel unsur, başkahramanın baskın bir şekilde eve yüklediği anlam ve değerdir.

Freud, *tekinsiz* deneyimin ya bastırılmış olan çocukluk karmaşalarının bazı izlenimlerle bir kez daha canlandırıldığında ya da aşılmış olan ilksel inançlar bir kez daha doğrulanmış görüldüğünde ortaya çıktığını savunur (1999: 355-356). İncelediğimiz öyküde, anılarla dolu ev, kardeşlerin atalarının bir yansıması hâline gelir. Kendi soylarının son fertlerinden olan iki kardeşin yaşadıkları ensest ilişki olarak varsayılan bu birlikteliğe karşı ev gizemli bir şekilde karşı koymaya başlamıştır. Kardeşler başkaları ile evlenememelerinin sebebini eve yüklerken, çocukluklarından gelen yasak dürtülerini bu şekilde bastırma yoluna gitmektedirler. Freud'a göre *tekinsizlik*, şeylerin kendi niteliğinde değil, kavranışlarındadır ya da bakanın algılayışındadır. *Tekinsizliğin* oluşumu sadece zihinsel belirsizliğe bağlanarak açıklanamaz. Bastırılan kimi çocuklukların geri dönmesiyle yüzeye çıkan kaygıdır aynı zamanda.

Kardeşlerin bilinçlerinin derinliklerinde yatan arzularının dışa vurması ile istila sonucunda evin dışına çıkmak zorunda kalmaları bağdaştırılabilir. Sessizliği ve sakinliği vurgulanan evin diğer odalarından birden gürültüler gelmeye başlaması, bastırılanın

ortaya çıkış sinyalleridir. Kardeşler her geçen gün evin bir kısmının daha ele geçirilmesine başlarda tepkisiz kalmışlardır. Ele geçirilmiş alandan gelen sesleri bastırmak için şarkılar söylerler, yükses sesle konuşurlar, günlük ev işlerini yaparken fazla gürültü çıkararak hiçbir şey duymamaya çalışırlar. Bir gece su içmek için mutfığa yönelen başkahraman seslerin her zamankinden daha güçlü olduğunu ve mutfak tarafından geldiğini farkeder. Aynı anda yanına gelen kız kardeşi ile birlikte yanlarına hiçbir şey alma fırsatı bulamadan kendilerini evin dışına atarlar.

Kardeşlerin idden gelen arzuları, süper egonun ahlaki kısıtlamaları sebebiyle ego ile bastırılmaya çalışılmıştır. Bir savunma mekanizması olarak bastırılan güdüler çocukluklarından beri taşıdıkları dile getirilmemiş bu gizli durum sebebiyle ihlal ettikleri ahlaki kurallar, doğrudan anlatılmasa da huzursuzluğun baş göstermesine neden olmuştur. Dile getirilmemiş düşünce olarak ifade edilen ensest birlikteliklerinin sonucunda beliren bilinçdışı kaygıları, *tekinsiz* olanın hayatlarına müdahil olmasına kadar ilerler.

Psikanaliz bilimi ile birlikte olaylar ve davranışlar nedensellik ilkesine dayandırılarak insan davranışlarının temelinde yatan bilinçdışı unsurlar tespit edilmeye çalışılır. Kardeşlerin tuhaf yaşam tarzları ve evlerinin istila edildiğine dair düşünceleri psikanalitik bakış açısıyla çözümlenmek istediğinde bu bilinçdışı unsurlara ulaşılabilir. Başkahraman genellikle geceleri rüyasından susamış olarak uyandığında ve bir şeyler içmek mutfığa gittiğinde tuhaf gürültüler duymakta ve evin istila edildiği düşüncesine kapılmaktadır. Belki de bastırdığı ya da dışladığı arzularının rüyasında gerçekleşmiş olması nedeniyle, bu şekilde cezalandırılacağını düşünmektedir.

Psikanalize göre sansür mekanizmasının en zayıf olduğu rüyalarda, cinsel istekler kendini çeşitli sembollerle şekillendirir:

“Rüyalar üstü kapalı birer ‘istek gerçekleşmesi’dir. Bir isteğin üzeri örtülü olduğunda, mutlaka o isteğe karşı bir direnme eğilimi görülür. Bu direnç nedeniyle de, söz konusu istek kişiye kendini ancak tanınamayacak bir görüntü altında sunar.” (Fromm, 2004: 126)

Bazen de bastırılan arzular uyanıklık hâlindeyken insan bedeninin farklı ihtiyaçları ile temsil edilir. Bu manada susamak cinsel arzuların en belirgin unsurlarından biridir denilebilir. Anlatıcının geceleri susadığı zamanları kendi arzularının bir yansıması olarak kabul edersek hissettiği suçluluk duygusunun kendisinde tuhaf bir kaygıya sebep olduğunu ve bunun sonucunda tuhaf gürültüler duyduğunu sandığı kanısına varılabilir.

Oidipus kompleksinin psikanaliz gerçeğinin mihenk taşı olarak ortaya çıkışını savunan Avusturyalı psikanalist Otto Rank, enest konusunu yaratıcı yazarla ilişkilendirir:

“Enest düşlemi basit bir şekilde normal bir kişinin bilinçdışı ruhsal yaşamına egemen olan ve hayattaki sosyal veya erotik yönelimini kesin olarak belirleyen ‘nevrozun çekirdek kompleksi’ olmakla kalmaz ayrıca yaratıcı yazarın ruhsal yaşamında emsalsiz bir öneme sahiptir.” (akt, Rudnytsky, 2010: 78)

Rank’a göre, metnin yaratıcısı olarak yazarın metinle ayrıcalıklı bir ilişkisi vardır. Cortázar’ın otobiyografik göndermelerinin yoğun olduğu diğer öykülerindeki gibi, çocukluğunda gördüğü enest ilişki içerikli rüyaları *Ele Geçirilmiş Ev* adlı bu öyküsünde de kendini göstermektedir. Bastırılan dürtüler geri döner ve *tekinsiz* bir şekilde kahramanlarında rol alır. Yazar, bu konuyla olan ilgisini söz konusu öykülerini yazdıktan sonra keşfeder:

“Bestiario’yu okumuş olan birisi bana ilk kez şöyle bir şey söyledi, ‘Senin enestle ilgili bir problemin var, ya da enestnin seninle bir ilgisi var’, oldukça şaşırdım çünkü (bunun üzerine) bilinçli düzlemde hiç düşünmemiştim. Ve hakikaten, öyküleri inceleyince Bestiario’da tekrarlayan bir enest teması var. Örneğin Bestiario adlı öyküde Nene kız kardeşi Rema’ya âşık. Casa Tomada’da kendilerini evli olarak niteleyen kardeşler var. Nitekim bu insan bana böyle söylediğinde düşünmeye

başladım ve cidden rüyalarımda kız kardeşimle ensest bir sorunum olduğunu keşfettim. Tuhaf olan şu ki bilinçli düzlemde kız kardeşimle ben çocukluk ilişkisine sahip değiliz. Birbirimizle hiç anlaşılamadık [...]. Bununla birlikte birçok kez etkilenmiş olarak uyanırdım keza o gece rüyamda kardeşimle birlikte olmuştum.” (akt. Picón Garfield, 1978: 43)

Farklı alanlarda çeşitli tanımlamalar yapılsa da temel anlamda ensest; ait oldukları toplumda ahlaki, hukuki ve dini bakımdan yasaklanmasına rağmen yakın akraba konumundaki bireyler arasında gerçekleşen cinsel ilişkiyi ifade etmektedir. Toplum tarafından yasaklanmış ya da ayıplanmış cinsel arzuların çocukluk döneminde bastırılmış olması ve bu yaşantıların farklı simgesel kılıklarda ortaya çıkması incelediğimiz öyküde iki kardeş arasındaki yasak yani ensest arzuların, yaşadıkları evin kendilerini istemediği yönünde inanca kapılmaları şeklinde ortaya çıkmaktadır.

Her ne kadar ensest ilişkinin varlığı açık bir şekilde ifade edilmese de, öyküdeki bazı ayrıntılardan bu çıkarıma varmak mümkündür: “Kırk yaşımıza, bizimkinin sıradan ve sessiz bir kardeş evliliği olduğu ve büyükdelerimiz tarafından evimizde başlatılan şecerenin zaruri kapanışını teşkil ettiği yönünde, dile getirilmemiş bir düşünceyle bastık” (Cortázar, 2016: 143). Kahramanların evlenmelerine müsaade etmeyen atalarından kalma bu ev olduğuna dair inançlarının yanı sıra toplumdan yalıtılmışçasına tek başlarına yaşamaları ensest ilişkiyle bağlantılı olabilir. Pérez Venzalá’ ya göre, kardeşlerin birbirlerinden başka kimseyle görüşmüyor olmaları onların ensest ilişki yaşadıklarının bir göstergesidir:

“Böyle bir soyutlanma ileri sürülen ensest ilişkiyle bağlantılıdır. Topluma karşı eski aile çatışmasından bahsedilir ki bu ensestin tam olarak bir norm olduğu eski toplumların ekzogamisine karşı endogami çatışmasından başka bir şey değildir. Kendi içlerine kapanan küçük gruplar devamlılıklarını her zaman ensest ilişkilerle sürdürürlerdi, çünkü tam anlamıyla yasaklanan şey aslında diğer grupların üyeleriyle olan ilişkilerdi. Anlaşılan o ki bu öykünün içeriğinde bu soyutlanmanın ensest bir ilişkinin sonucu olduğunu anlamamızı sağlayan antropolojik bir şifre var.” (Pérez Venzalá, 1998)

Hem mitolojide²⁴ hem antropolojide yeri olan ensest yasağı, toplumun ve kültürün oluşumunu sağlayan temel yasak ve yasa olarak değerlendirilir. Freud *Totem ve Tabu* (1913) adlı kitabında antropolojik bulgulardan yararlanarak uygarlığın kökenini psikanalizin bakış açısıyla incelemeye çalışır ve öncelikle ensest yasağı ve bunun toplumsal bağlamı üzerinde durur. Buna göre ilkel kabileler kılı kırk yaran bir titizlik ve duyarlılıkla ensest kapsamına giren cinsel ilişkilerden kaçınırlar. Tek ve aynı bir totem²⁵ grubunun üyeleri aralarında cinsel ilişkide bulunamaz ve dolayısıyla birbirleriyle evlenemezler. İlkel toplumlarda totem bağlılığı olanlar arasındaki ensest ilişki mutlaka cezalandırılması gereken bir suçtur. Herkesi tehdit eden bir tehlike gibi görüldüğü ve suçun uzaklaştırılması gerektiğine inanıldığı için klan suçlunun cezalandırılmasını ister. (Freud: 2018: 28- 31)

Günümüzde kan bağıının temel ölçüt alındığı ensest ilişki “evlenmeleri, ahlâkça, hukukça ve dince yasaklanmış (nikâh düşmeyen) yakın akraba olan kadın ile erkeğin cinsel ilişkide bulunmaları” (Polat, 2007: 162) olarak tanımlanmaktadır. Her anlamda bu yasağın çiğnenmesi bir cezayı gerektirir. Okuduğumuz öyküde, kardeşler arasındaki yasak arzular ahlaki açıdan suçluluk duygusu ve cezalandırılma kaygısına dönüşmüştür. Bu kaygı, onları bir arada tutan tek yer olan kendi evlerini terk etmeye kadar götürecektir.

Özkul Çobanoğlu insan davranışlarındaki bozuklukların kaynağını araştırırken bilinçdışı üzerine çalışmalar yapan Freud ve diğer psikanalistlerin, birtakım batıl inançları, peri masallarını, tabuları, şakaları ve mitleri kaynak olarak kullandıklarını

²⁴ Ensest yasağının işlendiği bir mit olarak Fin-Ugor kavimlerinden Ostyak mitinden bir örnek: Tanrı kız kardeşi ile karı koca hayatı yaşayan ilk insanlara kızmış. Bunun üzerine Karaçam ağacından bir kadın yapmış. Adam bu ağaçtan türeyen kadınla ilişkiye girmeye başlamış. Adamın kız kardeşi bu ağaç kadını kıskanmış, onu öldürüp, kılığına girmiş. Bu sayede kendi kardeşinden bir çocuğu olmuş. Tanrı bunu duyunca kadınla çocuğu ortadan kaldırmış, onların kanı ile Pori adlı bir ağaç yapmış. Dişi bir ayı bu ağacı yemiş, gebe kalmış. Yavrusu bir ayı değil, kadınların cediti olan bir kız çocuğu oluvermiş (Ögel, 1993’ten akt. İzmir,2019:36).

²⁵ Totem genellikle eti yenebilen, zararsız ya da tehlikeli ve korkulan bir hayvan, seyrek olarak da bir bitki ya da yağmur, su gibi bütün klanla özel bir ilişki içinde bulunan bir doğa gücüdür. Totem soyun atası, ayrıca koruyucu ruhu ya da yardımcısıdır. (Freud, 2018: 28)

belirtir. Freud ve Jung'un etrafında oluşmuş olan psikanalitik okul, halk geleneklerinin ve inançlarının, ayinlerinin, halk oyunlarının ve hikâyelerinin gizli anlamlarını ortaya çıkarmak için araştırmalar yapmışlardır. (Çobanoğlu, 2019: 168-169)

Düşleri, mitler ve halkbilimin diğer türleriyle ilişkilendirmeye çalışan Freud ve takipçilerine göre düşlerde ve mitte aynı psikolojik mekanizma söz konusudur:

“Eğer bir düş, insanın çocukluk arzularını açığa çıkarıyorsa, mitler de o ırkın çocuklarındaki ruhsal baskıları açıklamaktadır. Yığma, işleyerek geliştirme, yerine koyma gibi mekanizmalar çocuksu, yarı unutulmuş cinsel dürtüleri, günlük yaşamdan alınmış nesnelere ve imgelere dönüştürmektedir. Düzgün olarak anlaşıldığında ve mantıklı bir biçimde düzenlendiğinde, simgesel figürler, cinsel açlık, suçluluk, ve utanma ile ilgili öyküleri oluşturmaktadır. Açıkça görülen içeriğin altında, kendi kendini tatmin, hadım edilme, beden, yaralama, fallusa imrenme ve fücür (ensest ilişki) duyguları gizlenmektedir.” (Çobanoğlu, 2019, 168)

Freud'un önemle üzerinde durduğu konulardan biri rüyalarda sansürün, rüyanın gerçek anlamını değiştirmesidir. Dolayısıyla çocuk rüyaları dışındaki rüyalar değiştirilebilir, saptırılabilir. İnsan, uykusu sırasında çoğu cinsel olan birçok güdü ve isteğin etkisi altındadır. Eğer uykuda bunların tatminini ve doyurulmasını gerçekleştiremezse uyandığında daha gerçek tatminler aramaya yönelir. Rüyalar, cinsel arzuların üstü örtülü bir biçimde giderilmesine yarar. Freud, rüyayı bir isteğin tatmini olarak yorumlar. Ayrıca kâbuslar ve rahatsızlık veren rüyalara da açıklama getirir ve bunları sadist ve mazoşist arzulara bağlar. Kişinin habersiz olduğu içindeki gizli isteklerden korkması normaldir. (Fromm, 2004: 112)

Ele Geçirilmiş Ev öyküsündeki ev unsuru, kahramanların en güvenilir en bilindik yer olarak gördükleri alan olmaktan çıkar ve içine hapsedikleri korku ve kaygının merkezindeki bir iç dünya hâline gelir. Valentín Pérez Venzalá, öyküdeki *tekinsiz* olanı yerle ilişkilendirir. Canlıymış gibi tasvir edilen ama cansız varlık olan ev, Freud'un listelediği *tekinsizin* özelliklerini göstermektedir. Ev, iki kardeşten sonra üçüncü öykü

kişisidir. İki kardeşe doyum sağlayan bu evin, çift hâlinde dört karakteristik özelliğinden bahsedilir; ilk olarak geniş ve eskidir, ikinci olarak derin ve sessiz. Pérez Venzalá, bu dört sıfatın basit bir şekilde insan zihni ile bağlantılı olduğunu düşünmektedir. Eski olması büyük babalarının yaşadıkları anıları sakladığı gibi karakterin oluşumunda çok önemli olan enest duyguların aktif olduğu çocukluk dönemi hatıralarını da saklaması ile ilişkilidir. Sınırı bilinmeyen insan zihni gibi evin derinliği de sınırları da bilinmez. Ayrıca evin sessizliğine dikkat çekilir. Ev gibi ruh da sessizdir; gürültünün karşısında sessiz olmalarıyla bastırılana ve bastırılmış olanın geri dönüşüne atıfta bulunulur. (Pérez Venzalá, 1998)

Ev, Cortázar'ın bilinçdışı ile özdeşleştirilirken önem arz eden asıl olay ele geçirilen bir ev değil, anlatıcının zihnindeki gizli arzularının ve dürtülerinin ortaya çıkmış olmasıdır. Diğer yandan, Cortázar'ın çocukluğunda okuduğu Edgar Allan Poe'nun *Usher Evinin Çöküşü* öyküsüyle bu öykü arasında da bazı benzerlikler bulunduğu aşikârdır. *Usher Evinin Çöküşü* soylu bir ailenin son temsilcileri olan orta yaşlardaki evlenmemiş biri kız, diğeri erkek ikiz kardeşlerin ailelerinden kalma çok eski, büyük, çürümekte olan malikâneleriyle bütünleşmiş öyküleridir. Kız kardeşte kalıtımsal bedensel, erkekte ise ruhsal rahatsızlıklar vardır. Erkek olan o yaşlı, çürümüş evin çektiği bütün acıları bedeninde hissetmektedir. Doğaüstü ve bilimsel unsurların sürekli çatışmasının hâkim olduğu öyküde, delilik ve mantık arasındaki gidiş gelişler sorgulanmakta, böylece hem anlatıcı hem okur belirsizlik içinde kalmaktadır. Öykünün sonunda aralarında açıkça ifade edilmese de, enest ilişkilerinin olduğu şüphesi uyandıran iki kardeş ölür, ev de üzerlerine çöker. “*Usher Evinin Çöküşü* ve *Ele Geçirilmiş Ev* öykülerinde gerçek dünyadan kaçış ve kahramanların benliklerinin bir yansıması ve de dış dünyadan gelen müdahalelere karşı bir koruma olarak görülen eve hapsolme konusu kardeşlerin ilişkilerinin altında yatan enest fikrinde güçlenmektedir” (Hernández del Castillo, 1981:

50). Poe'nun bir evin çöküşünün arkasında ruhsal bir çöküşü vurguladığı bu öyküsü Cortázar'ın eserlerinde de etkisini göstermiştir.

Şunu da belirtmek gerekir ki, pek çok eleştirmen bilinçdışı unsurlardan ve Poe etkisinden ziyade, ünlü yazarın bu öyküsüne sadece siyasi açıdan yorum getirmiş ve öykünün Perón hükümetinin yükselişte olduğu döneme, Arjantinli işçi sınıfın siyasileştirilmesine ve burjuvanın konumuna dair göndermelerde bulunduğunu ileri sürmüşlerdir. Bir bakıma öykü, Cortázar'ın rejim karşıtı bakış açısını da ortaya koymaktadır. Her ne kadar Cortázar, bu öyküsünün kendi gördüğü kâbusun bir ürünü olduğunu ifade etmiş olsa da, o yıllardaki Arjantin gerçeğini metaforik olarak ele aldığını da söylemek mümkündür. Hiçbir iş yapmamalarına rağmen hatırı sayılır gelirleri olan toprak sahibi kardeşler refah içinde hayatlarını sürmektedirler: “hayatımızı kazanma mecburiyetimiz yoktu, tarlalardan her ay para geliyordu ve ayrıca bir birikimimiz de vardı” (Cortázar, 2016: 144-145). Peronist rejimin ülkeyi bir anda işgali gibi ne olduğu tam olarak açıklanamayan türlü seslerin, gürültülerin evi işgal etmesi üzerine kardeşlerin yaşadıkları evi terk etmek zorunda kalmaları Cortázar'ın ve aynı görüşteki diğer yazarların ülkeyi terk etmek istemesi ile özdeşleştirilebilir. Eninde sonunda bu bilinmeyen güçlerin çıkardığı sesler kardeşleri sokağa sürecektir. Ülkeye hâkim olan peronizm evi ele geçiren bilinmeyen güçler ile temsil edilirken kendi evlerinde kaçmak zorunda kalan kardeşler ülkeyi terk eden aydınlar olarak görülebilir. (Filgueiras, 1998: 3-4)

Sonuç olarak; Freudcu yöntemle ele aldığımız bu öyküde, çocukluklarından beri aynı evde yaşayan iki kardeş en iyi tanıdıkları evlerini, bilinmeyen güçler tarafından istila edildiği düşüncesiyle terk ederler. Psikolojik ve sosyal mahremiyetlerinin koruyucusu konumundaki evleri, birden onlar için tehlikeli, güvenilmez ve tehdit edici bir unsura dönüşmüştür. Freud'un *tekinsizi* açıklarken üzerinde durduğu “geri dönüş” kavramı

sonradan açığa çıkan şeyin aslında tanıdık, bildik olmasıdır; mademki geri gelmiştir öteden beri bilinmektedir. Bastırılan çeşitli semptomlarla kendini bilinç düzeyinde göstermektedir. Kardeşlerin bastırılmış olan dürtüleri evin istila edilmiş olduğunu sanmaları gibi olağandışı bir durumla kendini göstermektedir. Ayrıca bastırılmış olmasının bir sonucu olarak yeniden ortaya çıktığında tuhaflaşmış ve yabancılaşmıştır ki bu da kuşku, kaygı ve belirsizlik yaratmaktadır.

3.1.2. *Carta a una se orita en Par s* (Paris'teki Genç Bir Hanımefendiye Mektup)

Cort zar'ın *Paris'teki Genç Bir Hanımefendiye Mektup* adlı ikinci öyküsü, yazarın fantastik t re olan yetisini en iyi yansıtan öykülerinden biridir.  yk , yazarın Fransa'da doğması, Buenos Aires'de geçirdiği yıllar ve sürekli yer değiştirmesi gibi kendi hayatından izler taşımaktadır.

 yk , yazarın yaşamı göz önüne alındığında yaşadığı zorlu yıllarda özellikle yalnız kaldığı apartman dairesindeki yaşantısının bir yansımasıdır denilebilir.  evirmenlik sınavları için çalıştığı dönemlerde hissettiği baskı ve gerilim sonucu yazarda nevrotik belirtiler baş gösterir ve kâbuslar görmeye başlar. Cort zar'ın *Bestiario* kitabındaki pek çok öykü bu semptomların bir dışavurumu olmakla birlikte, yazar için de bir çeşit oto-terapi özelliği taşır. (Standish, 2001: 5)

Anlatının  rg s , adı belirtilmeyen başkahramanın, Andr e adlı bir kadına yazdığı mektuptan oluşur. Yaptıkları anlaşma gereği Andr e'nin Paris'te olacağı birkaç ay süresince Buenos Aires'deki dairesine göz kulak olmayı üstlenen başkahraman, içinde

bulunduğu durumdan hoşnut olmadığını yazarak başlar mektubuna. Bu hoşnutsuzluğunun temel nedenlerinden birisi, ev sahibinin düzen takıntısı olması ve bu titizlik karşısında başkahramanın kendini kaygılı ve suçlu hissetmesidir. Öyle ki; evdeki tüm eşyaların birbiriyle oldukça uyumlu ve de bağlantılı olduğunu, birinin yerinin değiştirmesinin evdeki tüm diğer eşyaların birbirleriyle olan ilişkilerini etkileyebileceğini düşünen başkahraman, kendini bu düzene meydan okuyan bir tecavüzcü gibi hissetmektedir. Ona göre, Andrée'nin bu düzenli, zarif, uyumlu dünyası kendisinin düzensiz, kasvetli ve dengesiz dünyası ile keskin bir tezat oluşturmaktadır. Sürekli olarak valiz toplaması, başka evlere sürüklenmesinden bahsetmesine bakılırsa başkahramanın daimi bir evi olmadığı, düzenli bir hayat yaşamadığı sonucuna varılmaktadır. Kendi evinin olmaması, sürekli yer değiştirmesi, başkalarının evine göz kulak olması karakterine ve ruh hâline dair birtakım ipuçları verirken öyküye Freud'un *tekinsiz* kavramı bağlamında yaklaşmamıza olanak sağlamaktadır.

Adının bilmediğimiz başkahramanın, acı ve umutsuzluk duygularını dile getirdiği bu mektubu yazmasının sebebi öncelikle Andrée'nin evindeki düzenin karşısında zorlu durumdan dolayı çektiği suçluluk duygusu gibi görünürken asıl amacı kimseye söyleyemediği bir itiraftan başka bir şey değildir. Ev sahipleri yokken evlerine göz kulak olma işini yapması aslında sıradan hayatın bir parçası olabileceksen bu sefer tüm dengesini altüst eden bir duyguyla derin bir ıstıraba dönüşür. Öyle ki, bu baskı altında başkahramanda birtakım belirtiler başlar; tavşan kusmak gibi:

“Bir tavşancık kusacağımı anladığım zaman iki parmağımı açık bir kerpeten gibi ağzımın içine sokuyor ve tıpkı bir tuzu efervesanı gibi yukarı çıkan ılık tüyleri gırtlığımda hissetmeyi bekliyorum. Bütün hepsi hızlı ve hijyenik bir biçimde göz açıp kapayıncaya dek olup bitiyor. Parmaklarımı ağzımdan çıkarıyorum ve beyaz bir tavşancık kulaklarından yakalanmış olarak geliyor.” (Cortázar, 2016: 152)

Başkahraman, tavşan kusmayı sanki onları doğururcasına öyle kusursuzca tasvir eder ki gerçek gibilikten ziyade tam bir gerçeklik algısı uyandırır; bu da okuyucuyu *tekinsizlik* duygusuna yaklaştırır. Yazarın herkes için imkânsız olan böyle bir olayı son derece ayrıntılı bir şekilde aktarımı o duyguyu neredeyse yaşanılabilir kılmaktadır. Başkahramanın günlük ve sıradan hayatını bozan bu fantastik unsur gayet doğal ve mümkün bir olaymış gibi aktarılmaktadır. Tuhaf olan ayrıntılardan biri de budur, çünkü başkahraman tavşan kusmasının nedenlerini sorgulamaz.

Başkahramanın tavşan kusması, bastırılmış duygularının gün yüzüne çıkması ile ilişkilendirilebilir. Tavşanlarla birlikte öfkesini, sıkıntısını da atar içinden; ancak sorun zaten tavşan kusmak değildir. En başından beri çektiği esas sıkıntı, kapalı bir düzene girmiş olmanın verdiği acıyla birlikte tavşanlarının böylesine özenli bir eve verdiği zarar ziyan karşısında suçluluk duymasıdır. Bundan ziyade asıl mesele, daha derinlerde bastırılmış bir arzunun gizli saklı kalması gerekirken gün yüzüne çıkmasıdır. Başkahramanın neden bu tarz bir göçebe hayatı yaşadığına dair bir bilgi verilmemekle birlikte ne zaman tavşan kusmaya başladığı ve buna karşılık ilk tepkileri de bilinmemektedir. Böyle belirsiz bir başlangıcın içinde tek bilinen, mektubunun başında da ifade ettiği üzere bu eve hiç gelmek istememesi ama bir şekilde kendini bu evde bulmasıdır. Kendine ait olmayan bir düzende yaşama mecburiyeti, bastırılmış olanların ortaya çıkmasına vesile olur. Başkahramanın bu göçebe yaşam tarzından ibaret yaşamında bastırmak zorunda kalmış olabileceği diğer şeyler gibi. “Tekinsizlik bazı düşünce içeriklerinin gerçek bir bastırması ve bastırılmış içeriğin bir geri dönüşüdür” (Freud, 1999: 355). Bireyin çevresi tarafından olumsuz karşılanacağını düşündüğü ve de kendisinde kaygı, kuruntu ya da gerilime yol açan düşünceleri bilinçdışına hapsedilir. Bastırılan güdülerin bilince çıkması birey için bir tehdit unsurudur; dolayısıyla kendisi bile nedeninin farkında olmayarak bu güdülerinin bilince çıkmasını engelleme endişesi taşır. Bu tür unutma hâli, bir dış çağrı yoluyla uyanmasıyla ayırt edilebilir:

“Bastırılmış olan sessiz bir biçimde belleğe ulaşamaz; ama etkin eylem için belli bir kapasiteyi korur ve günün birinde bazı dış olayların etkisiyle, unutulmuş anının uğradığı değişikliğin ürünleri ve türevleri olarak değerlendirilebilecek ve bu açıdan bakılmadıkça anlaşılmaz olarak kalacak ruhsal sonuçlar ortaya çıkabilir.” (Freud: 1999: 56)

Bu bilgilerden hareketle başkahramanın kaygıları ve suçluluk duygusu, birtakım bastırılmış güdülerini tetiklemiş olabileceği gibi asıl utanacağı şeyi tavşan kismaya bağlaması gayet olasıdır. Unutmak istediklerinin yerine tavşanları koyan başkahraman tavşanlarının başkaları tarafından fark edilmesinden korkarak geçirir günlerini. “Gerçeğin bilinmediği her zaman olduğu gibi, dışarıdan bakınca her şey son derece doğal görünüyor” (Cortázar, 2016: 151). Her ay bir tavşan kusan başkahraman balkonda yetiştirdiği yoncalarla beslediği tavşanlarını ayın sonunda bunu bir hobi olduğunu zanneden Senyora Molina’ya hediye eder. Her ay tekrarlayan bu döngü içinde bu kadar zahmet yerine onları öldüremeyişini şöyle açıklar mektupta:

“Ah, keşke sadece bir tanecik kusabilseydiniz ve onu iki parmağınızla çıkarıp olayın kendinden ötürü, kopmak üzere olan yakınlığınızın tarifsiz atmosferinden ötürü size hâlâ sıkı sıkıya bağlıyken, onu avucunuzun içine koymuş olsaydınız, anlardınız. Bir aylık bakım yeterli bir süre, bir ayda büyüyor, tüyleri uzuyor, sıçramayı öğreniyor, yabani bakışlara ve mutlak kayıtsızlığa kavuşuyor. Andrée, bir ay bir tavşan demek, bir ayda ortaya gerçekten bir tavşan çıkıyor; ama o ılık, kıpır kıpır topağın diğer her şeyden farklı bir varlığı gizlediği o başlangıç dakikası var ya... Tıpkı ilk dakikalarındaki bir şiir, bir Edom gecesinin meyvesi gibi: sizin kendinizden bile daha siz bir şey...” (Cortázar, 2016: 154)

Doğan her tavşancık, başkahramanın bedeninde bir açıklık, kırılma yaratmaya başlar. Kendisi için en bilindik en tanıdık olan şeye, kendi bedenine yabancılaşır. Bu yabancı bedende hem kendine ait olduğunu düşündüğü hem de kurtulmak istediği yaratıklar varlık bulmuşlardır. Freud’un ifade ettiği üzere bilinen ve tanıdık bir şeyin veya durumun belli koşullarda yabancılaşması ve kaygı yaratması *Unheimlich* yani *tekinsiz* bir etki ortaya koyabilir. *Tekinsizde* benliği korumak adına huzursuzluk duygusundan kaçış

söz konusudur, bu anlamda başkahraman, kendisine ait olmayan başka bir düzene girmiş olmasının hissettirdiği huzursuzluk karşısında, tavşanların varlığını bir kaçış yolu olarak görür. Öte yandan tavşancıklar her ne kadar sevimli olurlarsa olsunlar okuyucuda nahoş ve mide bulandırıcı bir etki yaratırlar. Bu duygu bir anlamda sınırları ihlal eden, düzeni, sınırları ve kimliği rahatsız eden *abject* (iğrenç olan) kavramını hatırlatır.

Julia Kristeva *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme* adlı çalışmasında, *abject* (iğrenç olan) kavramını “varlığın kuralsız, zıvanadan çıkmış bir içeriden ya da dışarıdan kaynaklandığını sandığı, tahammül ve tahayyül edilebilir olasılığın dışında defedilmiş bir tehdide karşı o şiddetli, karanlık isyanlarından biridir” diye ifade eder. Ona göre benliği tehdit eden, bireyin karşılaştığı anda tiksirmek, kusmak, korkmak, bayılmak ya da gülererek bastırmak yoluyla baş edebildiği varlıkları merkeze alır. Bireyin ruhsal süreçlerinde kaçınılmaz olarak var olan iğrenme, bastırılmasıyla öznenin varlığını güvenceye aldığı, kaygı meydana getirme karakterine sahip olandır. Dolayısıyla bireyin kendi bilincinde olmasını sarsan ve kurallarını ihlal eden tetikleyici bir kavram olarak *tekinsiz*, bu yönüyle Kristeva’nın *abject* kavramıyla benzerlik göstermektedir. Öte yandan *abject* kavramını “murdar” kelimesiyle eş değer olarak ele alırsak Yahudilik inancında tavşanın murdar sayıldığını ve bu bakış açısıyla tavşan kusan anlatıcı, murdardan kurtularak düzeni yeniden kurmaya çalışan bir birey olarak değerlendirilebilir. (Kristeva, 2004: 13)

Andrée’ nin evine gelirken burada kalacağı dört ay boyunca tavşan kusarsa, daha onlar çıkmadan üç dört çay kaşığı alkolle öldürme kararı alır. Ölü tavşanları tuvalete ya da çöplüğe atacaktır. Ancak olaylar hiç de karar verdiği gibi gelişmez; asansörde kustuğu bembeyaz tavşanı evin temizlikçisi Sara’dan gizlemek için mendiline sarar ve öldürme fikri kaybolur gider. Üstelik aynı günün gecesinde bir siyah tavşancık kusar birkaç gün sonra ise gri bir tavşancık. Önceleri ayda bir gelen tavşanlar artık sık sık belirmeye

başlamıştır. Tavşanlar gizli kalmalıdır, kimsenin bilmemesi anlamaması gerekir. *Tekinsiz* olan tüm her şey gibi üstü kapatılmalı, bastırılmalıdır. Başkahraman, Sara'nın bu durumdan kuşkulanasını engellemek için çözüm üretmek zorunda kalır. Gündüzleri uyuyan tavşanları odasındaki dolabın içine saklar ve kapısını kitler, Sara'nın temizlik yapacağı zamanlarda ise gürültü yapmak için müziğin sesini açar. Geceleri odasına çekildiğinde tavşanlarını serbest bırakır, gizlice eve soktuğu yonca yapraklarıyla beslerken yaramazlıklarını izler:

“On uçarı leke bir taraftan diğer tarafa hareketli bir takımyıldızı gibi gidip geliyor, oysaki ben onları uslu görmek isterdim, ayaklarımın dibinde uslu bir şekilde otururken görmek isterdim- bir anlamda her Tanrı'nın rüyası Andrée, tanrıların asla gerçekleşmeyen rüyası...” (Cortázar, 2016: 156-157)

Başkahraman makul olmayan bir şekilde tezahür eden bu düzende kendisini tavşanların sembolik tanrısı gibi görmektedir. Freud *tekinsizliğin* kurgusal bir eserde ortaya çıkışını “Kendini, herkes için ortak bir gerçeklik zemini üzerinde yer alıyor göstermek, sonra bu alanın dışına çıkmak” (Freud, 1999: 356) olarak açıklar. Günümüz dünyasında, sıradan bir apartman dairesinde sıradan bir hayat yaşayan başkahramanın tavşan kusmasıyla ortaya çıkan mantıksızlık ve belirsizlik okuyucuda şaşkınlık ve tereddüt yaratmaktadır. Olağan bir düzende ortaya çıkan sıradışı bir olayın söz konusu olduğu bu öyküde *tekinsizliğin* var olduğu aşikârdır.

Başkahraman iki ayrı hayat arasında bir denge sağlamaya çalışır: İlki gündüzleri tavşanları uyurken yaşadığı makul ama yabancı olduğu hayat ve ikincisi, geceleri tavşanları uyandığında oluşan büyülü ama kendini ait hissettiği hayat. Aynı Cortázar'ın kendi hayatında olduğu gibi, hiçbir yere ait olamamanın, gittiği her yerde yabancı olarak kabul edilmenin yarattığı belirsizlik gibi. Öyküde bu belirsizliğin çözümünü de tavşanlar getirir.

Mektubun ilk bölümünde tavşanlarla nasıl vakit geçirdiğini, onları nasıl sakladığını, nasıl beslediğini, eşyalara verdikleri zararları nasıl düzelttiğini anlatırken mektubun ikinci bölümü umutsuzluğa düşmüş birinin intihar mektubuna dönüşür. Başkahraman bir göreve katılmak için mektubuna ara verdiğinde sadece on tavşan olduğu ama bu sırada on birincinin gelmesiyle her şeyin değiştiğini, bu son tavşanın kabul edilebilecek sınırı aştığını açıklar:

“... on ile on bir arasında sanki aşılabilir bir uçurum var. Emin olun, sayıları on iken gayet iyiydi, çünkü bir dolap, yonca ve umutla ne kadar çok şey inşa edilebilir. Ama on bir olunca, artık mümkün değil, çünkü on bir demek, Andrée, kesinlikle on iki demek, sonra da on üç.” (Cortázar, 2016: 160-161)

Lilian D. Cibil'e göre, evin düzeninin kendisi ve tavşanlar yüzünden değişmesi, başkahramanın temel takıntısı olmuştur. Evin ahenk içeren düzen tablosuna tehdit oluşturan bu ele avuca sığmayan, oyunbaz hayvanlar, ne kontrol edilebilirler ne sınır tanırlar, özellikle çoğalırlarken. On sayısı mükemmelliğin sembolüdür ve düzenin devam ettirilmesi için önemli bir sayıdır. Ama sayıları on bire çıkınca, bu mükemmellik geri döndürülemez şekilde bozulur. Anlatıcının tek çaresi aslında en başından beri aklında olan şeydir. Bu mektup artık bir veda mektubudur. (1999: 59-60)

İstem dışı olsa da düzenli bir şekilde her ay beyaz tavşan kusması anlatıcının hayatındaki günlük sorunları işaret ederken, tavşanların art arda gelmesiyle birden artan sayıları ve renklerinin gri ve siyaha dönmesi bu sıkıntıların artık baş edilemez olduğunu gösterir. Her ne kadar tavşanları yani problemleri başkalarından saklamaya çalışsa da her geçen gün ona ve çevresindeki her şeye zarar vermeye başlar. Başkahramanın içinden çıkamadığı bu durumu, bir mektupla Andrée adlı uzaktaki arkadaşına anlatarak sıkıntısını paylaşmak isteği ise kendini rahatlatmak için yapılan bir hareket olacakken, kurtuluşu tavşanlarla birlikte kendini de balkondan aşağı atarak öldürmekte bulur.

Öyküde, fantastik unsur olarak bir hayvanın varlığı, yazarın diğer öykülerinde de tekrarlanan konulardandır. Doğu ve Batı mitoloji tarihinde doğanın dilini şekillendiren bir motif olarak hayvanlara sıklıkla yer verilir. Varoluştan itibaren insan evreni anlamak ve kendini tanımak için çıktığı yolculukta karşısına çıkan olayları aktarmak için çeşitli sembollere başvurmuştur. Bu sembollerle beslenen söylence bilimi olarak da ifade edilen mitoloji edebiyata da sınırsız kaynak oluşturmuş, hemen hemen tüm sanatçılar, yazarlar ve şairler bu kaynaklardan esinlenmişlerdir. Mutluhan İzmir, psikanalitik kuramın insanlığın genel söylencesi olan mitolojiyle bağlantısını şöyle aktarır:

“Bazı kişilerin iddia ettikleri gibi Freud öznel yaşantılara dayanarak bir genelleme yapmamıştır. Tam tersine aile ve toplumsal yapı içinde yaşamak zorunda kalan insanlığın geneline ait ortak temaların bizim zihnimizi nasıl biçimlendirdiklerini ortaya koymuştur. İnsanların önceden kestirilemeyecek ve anlamsız gibi görünen bazı davranışları neden yaptıkları hep merak konusu olmuştur. Binlerce yıllık mitolojiler bunları açıklamaya yönelik olarak kurgulanmışlardır ancak Freud’un psikanaliz kuramı zaten binlerce yıldır insanlığın dikkatini çekmiş olan, insan zihninin anlaşılması güç bir yapıya sahip olduğu algısını değiştirmiştir ve zihinsel süreçlerin aydınlatılmasının sağlamıştır.” (İzmir, 2019: 37)

Donna Rosenberg’e göre bir toplumun manevi değerlerini yansıtan söylenceler, toplumun dünya görüşünü ve önemli inançlarını temsil ettikleri için, o toplumun kültürü tarafından değer verilen ve korunan insani deneyimlerin birer simgesidir. Önceleri bilim insanlarının söylenceleri çeşitli biçimlerde çözümleme girişimlerinde, yatanların doğayı gözlemledikleri ve insan davranışlarını buna koşut biçimde yorumladıkları düşünülürken XX. yüzyıldan sonra Freud, Jung, Cari Kerenyi, Erich Neumann ve Joseph Campbell gibi düşünürler evrensel ve ortaklaşa bilinçdışının varlığına işaret ederek söylenceleri insanın bilinçdışındaki istek, korku ve güdülerinin bir ifadesi olarak açıklarlar. (Rosenberg, 2003: 10-20)

Buna dayanarak Cortázar’ın öykü kişinin tavşan kusması ya da tavşan kustuğunu zannetmesi, bilinçdışındaki farklı bir korku ve güdüye işaret edebilir. Kusma hissi bir

takım kaygılarının bir dışavurumu olarak düşünülebilir. Bunun için tavşanın işaret ettiği anlamlara bakmak yol gösterici olacaktır.

Jean Chevalier y Alain Gheerbrant'ın semboller sözlüğünde tavşan öncelikle verimliliği, yenilenmeyi ve yaşamın sürekli olarak yinelenmesini simgeler. Aynı zamanda gündüzleri uyuyup geceleri eğlenmeleri bakımından Ay'a benzetilir (1986: 646-647). Okuduğumuz öyküde anlatıcı art arda tavşan kusarak baş edemeyeceği bir sayıya, bolluğa ulaşır. Sürekli yinelenen bu düzen içinde napacağını bilemez. Ayrıca kendi yaşamını da bu tavşanlarına göre ayarlamak zorunda kalmıştır. Ya da tavşanlar onun yaşam şeklinin birer ürünü hâline gelmiştir. Anlatıcının her yeni düzende yine aynı yaşantıya sahip olması ve bu durumdan kurtulmak istemesi tavşanlarla ilgili sanrısının gizli sebeplerinden olabilir.

García Canclini'ye göre, Cortázar'ın öykülerindeki hayvanlar, insanın güç ve bilgiye karşı sınırlarını, hayvan konulu fantastik yansımaları veya kötü ruhları kovmayı simgelemektedir. Hayvanlar insanların karanlık taraflarıdır. Kişi ruh dengesini altüst eden kendi içindeki canavarları dışarı atıyor gibidir. Canclini için bu hayvanlar olumsuz yan anlam taşıırken Deborah Meacham farklı bir bakış açısı geliştirmiş ve hayvan figürünü bilinçdışının bir sembolü olarak değil psikolojik değerden uzak, modernitenin getirdiği yeni bir değer olarak yorumlamıştır. Ona göre tavşanlar dünyanın mantıksal düzenine karşı bir meydan okumadır; yasaların, mantıksal düzlemin, makul zaman ve mekânın dışındadırlar. Meacham tavşanların başkahramanın meydana getirdiği bir karnavaldaki toplumu simgelediklerini ifade eder ve Bakhtin'in karnavalesk kuramı²⁶ ışığında

²⁶ Sovyet edebiyat eleştirmeni ve kuramcısı Mikhail Mihailoviç Bakhtin (1895-1975) roman türünün üç temel kökünü: epik, retorik ve karnavalesk olarak gruplandırır. "Karnaval, sahneye çıkılmaksızın ve icracılarla izleyiciler arasında bir ayırım yapılmaksızın gerçekleşen bir törendir. Karnavalda herkes etkin bir katılımcıdır. Karnaval izlenmez, hatta daha doğru bir dille icra bile edilmez; katılımcıları karnavalın içinde yaşarlar, karnavalın yasaları yürürlükte olduğu sürece bu yasalara göre yaşarlar; yani, karnavalesk bir yaşam sürerler. Karnavalesk yaşam alışıldık seyrinden çıkmış bir yaşam olduğu için de, bir ölçüde "ters yüz edilmiş bir yaşam"dır, "dünyanın tersine çevrilmiş tarafı"dır "monde â l'envers". Bu karnavallarda normal

tavşanları evin ve dünyanın düzenini bozan unsurlar olarak değerlendirir. Tavşanlar zaman olgusunu değiştirmişler, geceler gündüze gündüzler geceye dönmüştür. Kendilerine dünyanın ve modernitenin kurallarından uzakta oynasal bir alan yaratmışlardır. Üçlü lambanın ışığında yeni bir iç dünyadır bu. (Meacham, 2003: 2- 5)

Mektubun başından itibaren anlattıklarına bakılırsa başkahramanın aslında hayatındaki tekrarlardan ötürü bir bunalıma girdiğini söylemek mümkün. “Alışkanlıklar Andrée, ritmin somut şekilleridir ve yaşamamız için bize yardım eden de bu ritim kotasıdır. Değişmez döngüye bir kez girdikten sonra tavşancıklar kusmak o kadar korkunç bir şey değildi” (Cortázar, 2016: 153). Modernitenin yarattığı değişim ve dönüşüm süreci içinde bunalıma sürüklenen başkahraman tavşan kusak hayatin değişmez döngüsünü kırabilecekken her ay bir kere gelen tavşanlarla tekrarlayan bir sürece maruz kalır.

Farklı bir bakış açısıyla değerlendirilmek istenirse, başkahramanın tavşan kusan otomatik bir figüre dönmesi aslında grotesk olanın varlığını da ortaya koymaktadır. Ünlü Aycıl’ın “groteskin, “uncanny” (tekinsizlik) duygusu yaratma, büyüsel olana ilgi, abartma ve karikatürleştirme, oynusallık, çeşitli derecelerde gülme ve korkunun ayrılmazlığı, normalden sapma/çirkinlik gibi etki ve eğilimlere sahip olduğu” (Ünlü

düzendeki yasaklar, kısıtlamalar, dindarlık ve hiyerarşi askıya alınır (tahttan indirme -kralın soytarı, soytarının kral ilan edilmesi- ritüelleri gibi). Ortaçağın baskıcı ve sindirici ideolojisinin karşısında karnavallar halk bilincinin rahatladığı bir mekândır. Toplumsal bir kurum olarak karnaval, grotesk gerçekçilik yoluyla edebiyata aksedilir. Groteskin ayırt edici özelliği, bedeni de dünyayı da varlık olarak değil, varoluş süreci olarak, dönüşüm süreci olarak temsil etmesidir. Böylelikle insanları kesin hatlarla belirlenmiş, dengeli bir varoluşun sınırları dışına çıkarır; tümüyle farklı bir dünyanın, başka bir düzenin, başka türlü bir yaşamın olanaklılığını sergiler. Bu yüzden karnavalın zamanı da mekânı kadar özeldir. Değişim, ölüm yeniden doğma, zamanın yok edici ve yaratıcı gücü, karnavalın zamana ilişkin ana temalarıdır. Karnavallaşmış edebiyat da her şeyi zamanla zorunlu bir bağ içinde, hep bir dönüşüm anı olan şimdiyle maksimum temas halinde, geçmişten özgürleşmiş, geleceğe açılmış yönleriyle temsil eder. Bakhtin için karnaval, edebiyatla edebiyat dışının maksimum temas noktasıdır. Karnavalda resmi kültüre karşı konumlanan bir halk kültürünün, kahkahayı, doğanın ve kolektif yaşamın ritimlerini, bedenin direncini ve işlevlerini, dile ve edebiyata taşıması söz konusudur’. (Bakhtin, 2001)

Aycıl, 2003: 1) fikrinden yola çıkarsak, anlatıcı karnavalesk grotesk ve yabancılaşmış bir hayata sahiptir. İç dünyasının dışı vurumu olan bu düşsellik aynı zamanda fantastiktir. Anlatıcı yaşadığı bu tuhaf ve oyunsal dünyada tavşanlarına karşı hayranlık ve nefret karışımı duygular beslemektedir. Bu noktada *tekinsiz* olan, birey ile yabancılaşmış olduğu dünya arasındaki gerilimde ve bu gerilimin neden olduğu tuhafılıkta barınmaktadır. Mantıksal tutarlılık yıkılır, beden ile dünya arasında bir alışveriş başlar ve gerçeklik parçalanır.

Bernard McElroy, *Fiction of the Modern Grotesque* (Modern Groteskin Kurgusu) adlı eserinde, groteskin yarattığı korku ögesini açıklarken “ilkel, büyü ve tekinsiz” kavramlarını kullanır. Grotesk bildiğimiz dünyayı korkulabilen bir dünya hâline getirir. İçimizdeki mantıksal ya da bilimsel olanı değil, ilkel, çocuksu ve gizli kaçık olan yanımıza hitap eder. Kafka’da, Poe’da ve Freud’un *tekinsizinde* olduğu gibi, derinlerde bir rahatsız edicilik vardır. Groteski, Freud’un *tekinsiz* kavramıyla ilişkilendiren McElroy groteskin sadece modern dünyaya ait olmadığını, onun çeşitli kültürlerin sanatında var olduğunu savunarak bu düşüncesini özellikle Freud'un animizm varsayımına dayandırır. (McElroy, 1989: 5)

Öyküde başkahramanın ne zaman ve hangi koşullarda tavşan kismaya başladığına dair bir bilgi verilmese de alıştığı ve bu durumu kabul ettiği anlaşılmaktadır. Kimseye söyleyemediği, gizlediği bu durumun değiştiği ve sürekli hale geldiği noktada yaşattığı tereddüt ve kaygı *tekinsizdir*. Her ay kusulan tavşanlar bu kadının evine geldiğinde arka arkaya gelmeye başlamış renkleri değişmiş, kontrol edilemez olmuştur. Bireyin hem kendi hem başkaları tarafından kolaylıkla kabul edilemeyecek istek ve arzuları, dolaylı yollarla ya da bedensel dışavurumlarla kendini gösterebilmektedir. Başkahramanın kendi korkularının, istek ve arzularının bastırılmış birer dışavurumudur bu tavşanlar. Bu belki başkalarının evinde yaşarken o insanların eşyalarını tahrip ediyor ya da hayatlarını çalıyor

gibi hissetmesi, belki Andrée gibi kafasında yarattığı ulaşılmaz kadınlara olan cinsel arzularıdır. Freud, hastalarında ilk etapta yasakların bilindiğinde gizlice varlıklarını sürdürdüklerini ifade eder: “İçgüdüsel istek sürekli diğer objelere kayarak içine kapatıldığı yerden kurtulmaya, yasaklanmış isteğin yerini tutacak başka objeler, başka davranışlar ele geçirmeye çalışır” (Freud, 2018: 68).

Öyküde tavşanlar, başkahramanın arzularının ya da korkularının dolaylı bir yolla ortaya çıkışının bir aracıdır. İd ve ego arasındaki çatışmada, ego yeteri kadar güçlü değilse bu durumdan doğan kaygıyı yenmek için savunma mekanizmaları devreye girer. Öyküde ego, id’in istekleri, süperego’nun talepleri arasında kalmış ve arzuları bastırmış ve dönüştürmüştür. Bastırılmış olan arzular, şekil değiştirerek ortaya çıkmıştır. Başkahramanın bedeni, id ve ego arasındaki psikolojik çatışma sonucu çeşitli belirtiler göstermiştir. Ancak görme kaybı, kusma vb. gibi olağan hayatta olabilecek durumların haricinde olağandışı, *tekinsiz* bir belirti ortaya çıkar; anlatıcı tavşan kusmaktadır.

Kendi bedenimiz, bir yandan bizim için en güvenilir en yakın yer, öte yandan iç yüzünü bilmediğimiz, saklı ve *tekinsiz* bir yerdir. “Temelde bu yabancılık/ tuhaflık bedenin ruhsallığın bilmediği, bazen ancak beklenmedik şekilde (hastalık) keşfettiği ve üzerinde neredeyse hiç hâkimiyeti olmadığı bir hayat yaşamasındandır” (Talpin, 2012: 119 -131). Eserde anlatıcı bilmediği bir evi kendi evi gibi benimsemek zorunda kalırken, kendi öz bedenine yabancılaşır. Bedenini kontrol edemez ya da edemediği düşüncesine kapılır. Yaşadığı bu baskı, kaygı ve *tekinsiz* durum karşısında daha fazla direnemez ve intihar eder.

3.1.3. *Con Agatha en Estambul* (Agatha İle İstanbul’da)

Cristina Fernández Cubas’ın 1994 yılında yayımlanan *Agatha ile İstanbul’da* adlı kitabıyla aynı adı taşıyan bu öyküsünde, olağan hayata ilişkin bir kesinti sunulurken olağandışı unsurlarla *tekinsiz* bir ortamın ortaya çıktığı gözlenmektedir. Adı belirtilmeyen kırk yaşlarındaki kadın başkahraman, on beş yıldır evli olduğu eşi Julio’nun, o yıl Noel tatilini Noel’in kutlanmadığı bir yerde geçirme isteği üzerine bir seyahat acentesine gider ve bilinçsizce Barselona’dan İstanbul’a iki kişilik gidiş dönüş uçak bileti alır. On beş gün kalacakları bu şehire geldiklerinde, daha havaalanındayken başkahramanın içinde bir kuşku beliriverir. “Başımıza bir işler gelecekmiş gibi bir duygu var içimde!” (Cubas, 2009: 104). Başkahramanın böyle hissetmesinde, şehrin üstüne çöken sisin etkisi vardır. Bu gizemli atmosfer tüm anlatıya yayılırken anlatıcının düşüncelerine de hâkim olur. Öyle ki, okur kadının bir rahatsızlığı olup olmadığı ya da hayal dünyasında yaşayıp yaşamadığı konusunda ikilemde kalır, kadın da olayları tam olarak çözümleyemez:

“İstanbul var mıydı? Havaalanında daha uçaktan iner inmez beni saran bu gerçekdışılık izlenimi yeni değildi, ama bugünlerde daha da artmıştı. Fakat şimdi gerçekten ben burada mıydım? Daha doğrusu burası neresiydi?” (Cubas, 2009: 106)

Başkahramanın içgüdüsel bir seçim yaparak tatil için İstanbul’a gelmesi ve şehrin günlerce sisin etkisinde olması, gezdikleri yerlerden “kör gibi” geçmeleri ve şehri “büyüleyici, olanaksız, gerçek dışı” gibi sıfatlarla tanımlamaları okuru öykünün en başından itibaren fantastik bir kurguya hazırlar. Başkahramanın bulunduğu yerden ve kendi varlığından kuşkuya düşmesi, bu şehrin de, kendi kimliğinin de kaybolmasıyla ilişkilendirilebilir. Gezi sırasında, eşiyle kahve içmek için oturdukları bir yerde garsonla Türkçe konuşmaya başlaması ve bu dili konuşabildiğinin daha önce farkında olmaması,

başkahramanın gizemli dünyasına bir tuhaflık daha getirir. “Cubas’ın öykülerinde fantastik olan insan zihninin barındırdığı derin gizemleri soruşturmaya yarayan bir strateji gibi kendini gösterir” (Orozco Vera, 2007: 163). Başkahramanın bilmediği bir dili aniden konuşmaya başlaması, bu fantastik öyküdeki tuhaflıkları, başkahramanın bilinçdışıyla ilişkilendirmektedir.

Eşiyle kaldıkları *Pera Palas Otel*’de, daha önce konaklayan ünlü isimlerin (Sarah Bernhardt, Mata Hari, Agatha Christie ve Atatürk gibi) çerçevelerinin duvarlarda asılı olduğunu gören başkahraman, suikatlerin, cinayetlerin ve 1941’deki bomba patlamasının yaşandığı bu otelin tarihine odaklanır. Bir an kendini ve geçmişin karanlığına gömülmüş bu resimleri, olayları düşünür. Var olduğuna inandığı şeylerin gerçekliğini sorgular. Otelin balkonunda soğuğa aldırmandan sisin içinde hiçbir şey görünmeyen şehre bakarken görünen gerçekliği sorgular:

“Belki de hiç kimse hiçbir şey yapmıyordu da katıldığımızı sandığımız o sahneler, kendi güçsüz varlığımızı bile bulandırabilen, öylesine büyük bir güçle şimdiki zamanda inatla görünen başka zamanların alışkanlıklarından başka bir şey değillerdi. Bunları düşünmek hoşuma gidiyordu. Ben cinlerin yaşadıkları bir otelin balkonundan eğilmiş, çok zaman önce yitip gitmiş bir kenti sisler içinde seyrediyordum.” (Cubas, 2009: 107)

Başkahramanın ne adına, ne de onu betimleyen herhangi bir ayrıntıya yer verilmemesi, Cubas’ın bu kahramanıla ilgili sunduğu diğer gizemlerden biri olarak karşımıza çıkar. Eşi Julio’nun otelde yeni tanıştığı Flora’ya, kendisini sadece “karım” diyerek tanıtmaması, Cubas’ın kahramanıla ilgili bu ayrıntıyı gizli tutmasının bir göstergesidir. Julio’nun bu yabancı kadınla arkadaşlık kurması başkahramanın farklı bir ruh hâline girdiği ve kaygının baş gösterdiği zamandır. Başkahraman Flora’nın kendisine bakışlarında tuhaf bir kıskançlık hissetmeye başlar: “...yabancı bir ülkedeki gezginlerin dostça yakınlıklarıyla pek ilgisi olmayan bir bakış fırlatmıştı bana” (Cubas, 2009: 109).

Öykü boyunca, başkahramanın bu kaygısının çeşitli şekillere bürünerek kendini dışa vurmasına tanık oluruz. “Bu yaşlar... İnsanın gerçekten kendi kendisini ve başkalarını tanımaya, dünyanın kaç bucak olduğunu öğrenmeye, tuzakları ve yaşamın kurnazlıklarını yakalamaya, duyumsamaya, önceden görmeye başladığı yaşlardır” (Cubas, 2009: 108).

Kırk yaşına basmış olmanın verdiği kaygı, eşiyle olan evliliğini sorgulamaya başlayacağı bu tanıştırılma anı ve Flora’nın sadece Julio ile vedalaşarak ayrılması, başkasıdan geldiğine inandığı dış sesi ilk duyduğu an olur: “Hmmmmmm” (109). Sesin kimden ve nereden geldiğini sorgulamayan kadın başkahraman, zaten bunun cevabından korkmaktadır; çünkü ona göre bu kırk yaşının verdiği kaygının sesidir.

Akşam yemeği için gittikleri bir restoranda tesadüfen Flora ile karşılaşmaları başkahramanın bu yabancı kadına olan düşmanca tutumunu daha da artırır. İçinden bir ses, on beş yıldır evli olmaları karşısında Flora’nın “ne ilkellik!” diye düşündüğünü fısıldar. Aklından geçen tüm bu düşünceleri silmek için sohbeti birden farklı bir alana çekerek, yıllar önce *Pera Palas Otel*’de kalan yazar Agatha Christie’nin kayboluş öyküsünü anlatmaya başlar. 1926 yılında ortadan kaybolan ve on bir gün haber alınamayan, bütün dünyanın öldüğü sandığı yazarın, o zamanlar İstanbul’da, bu otelin 411 numaralı odasında kaldığı düşünülmektedir. Başkahramana göre, kimilerinin aklını kaçırdığı kimilerinin ise sadece kocasının dikkatini çekmeye çalıştığını düşündüğü ünlü yazar, belli ki ayrılıktan korkmuş ve böyle bir strateji uygulamıştır. Ama bu işe yaramamış Christie’nin kocası ondan boşanmış sonra en yakın arkadaşı ile evlenmiştir. Ünlü polisiye yazarının geri döndüğünde nerede olduğunu kimseye açıklamaması, bir medyum sayesinde İstanbul’da bu otelde kaldığının ortaya çıkması, ayrıca günlüklerinde İstanbul gezi anılarını anlatması gibi ayrıntılar üzerine heyecanlı konuşması eşinin kesmesiyle sona eren başkahraman, o anda kendisini ait olmadığı bir yerde yabancı gibi hisseder. Başka şeylerden konuşulmasını engellemek için Agatha’dan söz açmıştır ama

şimdi eşi ve Flora, onu dinlemek yerine kendi aralarında bir sohbete başlamışlardır: “-epey bir süredir Flora ve Julio beni dinlemiyorlardı, sesimi yükseltsem de alçaltsam da gerçekten hiç bir şey değişmedi- ve ben de birdenbire susup kaldım” (Cubas, 2009: 113).

Otele dönüş yolunda, yağmurun yolları çukurlaştırması sebebiyle ve rakı yalpalamasıyla güç bela yürüyen Flora’nın, İspanyol çiftin yıllardır evli olmalarına “ne ilkellik” demesi, öyküdeki *tekinsizliğin* önemli noktalarından biri olur. Kendini dışarıda bırakılmış hissetmeye başlayan başkahraman, öyle şiddetli bir kaygı hisseder ki dengesini kaybeder. İç sesi, baskıladığı düşüncelerini aktaran *tekinsiz* bir izlek olmaya başlar ve sonunda bedeni hissettiği bu şiddetli kaygıya tepki gösterir. Dışarıda bırakılan kadın, bununla başedebilmenin yolunu bilmediği için düşüncelerinde savrulmaya başlar. Yürüdükleri çamurlu yolda ayağını inciten başkahraman, fiziksel olarak da yaralı ve yalnız kalmıştır. Eşiyle Flora’nın sadece bu yemekte değil, ilerleyen günlerde de onu yalnız bırakacakları endişesi içinde dışarıda kalmışlığın huzursuzluğuyla sadece kendine ait içsel bir dünyaya doğru sürüklenir: “Onlar başka bir düzlemdeydiler, başka bir ritimleri vardı” (Cubas, 2009: 118). Hakikate tahammülü olmayanların yarattığı gibi, başkahraman için de hayalî bir içsel dünya ve kabul edilemeyen dışsal bir dünya vardır artık.

Kendisine ait olmadığını hissettiği şişmiş ayağı sebebiyle, tatilin bir kaç günlük sürecini otelde tek başına geçirmek zorunda kalan ve o akvaryumdaki balığı izlerken, aklı eşinin ve Flora’nın şehir turu yapmalarında kalan başkahraman, balığın bir an için şekil değiştirdiğine dair yanılısamaya kapılır. “Özne tehlike beklentisi içindeyse kaygı ortaya çıkar” (Korulsan, 2017: 27). Başkahramanın hissettiği kıskançlık sonucu kaygı ortaya çıkar ve bedeni geri bildirim olarak türlü tepkiler verir, görsel varsanılar oluşur:

“Akvaryumun tam ortasında ağzı açık, asılı duruyordu. Yine de, zaman zaman yukarı doğru hareket etmeye başlıyordu, başını saklıyordu, karnını gösteriyordu ve böylece insanda acayip bir etki bırakıyordu... onu

tanıyabilmem için üç kez şekil değiştirmesi gerekti. -Çan Kulesi-.” (Cubas, 2009: 115)

Balığın şekil değiştirmesini başkahraman, kendi değişimiyle özdeşleştirmeye başlar. Şişen ayağına bakarken “bu eklentiye kendime aitmiş gibi göremiyordum”(114) diyen anlatıcı aynı şeyi balık için de düşünür, “zaman zaman balık balık olmayı bir yana bırakıyordu” (Cubas, 2009: 115). Başkahraman, daha İstanbul’a gelir gelmez kendine yabancılaşır ve farklı bir kimliğe bürünür. Öykünün sonuna doğru eşi Julio bile bu dönüşümden yakınmaya başlar. Kadın, hem kendi bedenine, hem eşine karşı gittikçe yabancılaşır. Çiftlerin birbirleri için yakın ve tanıdık olmaları gerekirken aralarında yabancı ve tuhaf bir durum hâsıl olur. *Tekinsizliğin* oluşumundaki esas hususta olduğu gibi hem tanıdık hem tuhaf ve yabancı olmaları, kaygı içerisine sürüklenen kadının hissettiği kıskançlık dürtüsü ve kaybetme korkusu karşısında gaipten sesler duymasına, hayal ürünü imgeler görmeye başlamasına sebep olmuştur. “O günlerde bastırmaya çalıştığım her şey çabucak su yüzüne çıkıyordu” (Cubas, 2009: 133). Kadın, bastırmaya çalışsa da hissettiği duygulardan, kaygı ve huzursuzluktan kurtulamaz. Gerçekler karşısında çaresiz kalması, bir savunma şekli olarak bastırmaya yönelmesine sebep olur:

“Kendini kabul davranışı, gerçekçilik ilkesine uyarlı olsa da, sürekli savunucu davranış, problem çözebilme davranışları yeterli olmayan ya da problemler karşısında baş etmeye yönelik çabalardan çok, kaçınmaya, ertelemeye, duygu ve istekleri bastırmaya ya da vazgeçmeye yönelik davranışlardır. Gerçeklikle yüzleşmekten kaçış, savunmaya yönelik davranışlar üretir.” (Topses, 2013: 70)

Başkahraman, kaygı sonucunda gerçek ile gerçek dışı tüm sınırların silikleştiği muğlak bir alana doğru yani *tekinsizliğe* sürüklenir. Freud için *tekinsizlik*, zihindeki keskin sınırların silinmesidir. Kadın kaygısını bastırmaya çalıştıkça, zihninde öteki ben üzerinden savunma çabası başlar. Başkahraman, kendi kafasındaki “Yine de şuan yalnız mı kalacağım?” sorusuna: “Ben de sana bunu söylüyordum” (Cubas, 2009: 118) diyerek

cevaplayan ilgisiz sesin doğruladığı gibi yalnızlığa sürüklenmekte olduğunu farkındadır.

Ümer, yalnızlık korkusunu *tekinsizlikle* şöyle ilişkilendirir:

“... tekinsizin işleyiş şekli bastırılmış olanın geri dönmesi, tanıdık olanın yabancı hale gelmesi, onun farklı tezahürlerle kendisini göstermesidir... Tüm bu tekinsiz repertuarına daha fazlası eklenebilir. Ancak hemen hepsinin dayanak noktası bunların etkisinin öznenin anlam dünyasında yalnız ve çaresiz kalmasına neden olmalarıdır.” (Ümer, 2017: 100)

Pera Palas’da bir zamanlar Agatha Christie’nin kalmış olduğu 411 numaralı odanın önünde kendini bulan başkahraman, kapının deliğinden baktığında, yazarın otuz beş yaşlarındaki hâlinin silüetini odanın içinde dolaştığını daha sonra birden ak saçlı bir kadına dönüşerek oturduğu masasından kendisine gülümsediğini görür. Ünlü yazarın yazgısını, kendi yaşadıklarıyla bağdaştırarak, kendini onun yerindeymiş gibi hissederken asıl kendini, kendine ait olanı kaybettiğini anlar. “Hem ben olan hem ben olmayan ses” olarak tanımladığı otelde kaldığı sürece, bir dedektif gibi ona her şeyi sorgulatan ve onu tetikte durmaya zorlayan Agatha Christie’ye ait olabileceğini düşündüğü bu sesin komutlarıyla hareket ederken, eşine gittikçe kuşkuyla yaklaşır. Julio’nun yalnız gittiği Bursa gezisinde Flora ile buluşup buluşmadıklarının endişesiyle eşinin ağzını aramak ister. Eşinin tuhaf davranışlarına daha fazla katlanamayan Julio “Tek eksiğin kıskançlık kriziydi” (Cubas, 2009: 134) diyerek kavga etmeye başlar. Julio, Flora ile aralarında herhangi bir ilişki olmadığına dair güvence verse de, başkahraman ilerde bunun olacağından emindir.

Akvaryumdaki balıkta, konuşulanların ardında saklanılmalarda ve kapının arkasındaki odada... Tüm bunlarda, çığ gibi büyüyen bir *tekinsizlik* hâkimdir. Anlatıcının içsel ve dışsal hayatı birbirinin içine geçer, ayırt edilemez belirsiz bir hal alır. Hayal ve gerçeğin ayırt edilemediği bu muğlaklık, *tekinsizliği* ortaya koyan temel olgulardan

biridir. Başkahramanın ölmüş birini görmesi, sesini duyması hatta kendisiyle konuşması gibi olağanüstü olaylar öyküyü *tekinsiz* olanın alanına dâhil etmektedir.

Barselona'ya dönüş yolunda, evliliğinin sonlanmasında suçu kendinde hissetmekte, kocasını gerçek anlamda tanıyıp tanımadığını, sevdiği adamın kendi hayalinin bir ürünü olup olmadığını sorgulamaktadır. Uçağın penceresinden dışarıyı, İstanbul'u seyrederken kendisiyle bu şehir arasında bir bağ olduğunu düşünür. Sislerin arkasından güneş ışığıyla aydınlanan şehir ve kendi kimliği üzerindeki karanlığı arkada bırakan bir kadın. Eve tek başına dönerken uçakta sesin kaybolduğunu fark ettiği ve aptalca davrandığını kabul ettiği bir anda o sesi tekrar duyar. Eşi Julio'nun dediği gibi ağrıların azaltması için aldığı pastilleri şarapla karıştırması yüzünden tuhaf davrandığına hak vererek tüm bunları kendi hastalıklı düş gücüne bağlamış olsa da o *tekinsiz* ses onu yalnız bırakmaz.

Otel odasında masasının başında ona bakarak gülümseyen Agatha'nın dudaklarını kımılatmadan "Serüven. Yaşam yalnızca bir serüvendir. Olayları üstüne al. Üstüne al. Ve yaşamaya başla!" (Cubas, 2009: 141) dediğini duyar. O an, Agatha Christie'nin onu terk etmediğine çünkü onun kendisinden bir parça olduğuna inanır. Bastırılan sesi, esasında kendi kimliğinin bir parçası hatta asıl benliğinin sesidir; dolayısıyla başkahramanın öteki beni olarak da yorumlanabilir.

Cubas, bu öyküsünde farklı bir ülkeye gidip fark etmeden oranın dilini konuşan, sonrasında hissettiği endişe ve kıskançlık sebebiyle ruhsal durumu değişen bir kadının gaipten sesler duymasını ve bu seslerin hayranı olduğu yazar Agatha Christie'ye ait olduğuna inanmasını anlatır. Bu ses, başkahraman için yabancı değildir, evvelen beri vardır ama ortaya çıkması için şiddetli bir duygu karmaşası gerekmiştir. Bazı bilinçdışı dürtüler, bastırma mekanizmasının zayıfladığı bir anda kendilerini davranış bozuklukları, dil ve hareket sürçmeleri ya da ruhsal rahatsızlıklar gibi farklı şekillerde gösterebilirler.

Başkahraman, kıskançlığını ya da kaybetme korkusunu belli bir noktaya kadar bastırır, İstanbul'a geldikten sonra *öteki bir ben* şeklinde bastırılan geri döner. Freud, bu duyguyu çocukluk dönemine bağlar:

“Freud’a göre kıskançlık evrenseldir çünkü engellenemez bir duygudur. Freud hiç kimsenin bu duygudan kaçamayacağını, çünkü temellerinin acı veren çocukluk deneyimlerinde yattığını ileri sürmektedir. Yetişkinlik döneminde kendini gösteren kıskançlıkları bu evrensel çocukluk travmalarının yeniden canlanması olarak değerlendirmektedir.” (Pines, 1998: 51)

Konuşan kişinin sesi, başkahraman için “hem alışılmış ve sinirlendirici, hem tanıdık hem tanımadık” (Cubas, 2009: 118) bir sestir. Cubas’ın bu öyküsünde, her ne kadar başkahramanın çocukluk dönemine değinilmemiş olsa da, hissettiği kıskançlığın neticesinde ruhsal durumun bozulması, ardından *tekinsiz* sesler duyması ve hayalî imgeler görmesi gibi durumlar karşısında, böyle bir olasılık olduğu yorumu yapılabilir. Julio ne zaman Flora’dan söz açsa, başkahramanın bedeni fiziksel ya da ruhsal olarak tepki verir:

“-Flora’yı gördün mü?

Tam o anda ilacın ve uyuşturucunun etkisi kalmamış gibi ayağım isyan etmeye başlamıştı. Çantamdan iki pastil çıkardım.

-Onu da çağırabilirdik, diye ekledi Julio.

Niçin diye sordum kendi kendime. Canı cehenneme, niçin onu çağırmak zorundaydık. Fakat ses bana: “Tedbirli ol!’u esinledi.” (Cubas, 2009: 124)

Başkahramanın ilk defa geldiği bu yabancı şehirde, kendisini “öteki” gibi hissetmesi, arka arkaya *tekinsiz* olayları getirir. Aniden bulunduğu ülkenin dilini konuşmaya başlaması, gördükleri şeylerin gerçekten var olup olmadığını sorgulamaya başlaması, kazara burktuğu ayağının şiş hâlini görünce kendi ayağı gibi kabullenememesi ve en son akvaryumdaki balığın şekil değiştirdiğine dair yanılsamalar. Otelde, Flora adlı yeni tanıştıkları kadının eşiyle aralarındaki yakınlaşmalarından dolayı bu kadının eşini

kandırdığına inanmaya başlaması ile saplantılar baş gösterir. Anlatıcı kendisini dışlanmış, yalnız ve çaresiz hisseder. Otelde yalnız kaldığında kafasında eşi ve Flora ile ilgili senaryolar kurar. Kıskançlığın sebep olduğu bu düşünceler kaygı ve tedirginlik yaratır. (Vosburg, 2005: 71)

Kaygı veren ise sesin varlığı değil, söyledikleridir. Bu sebeple mantık düzleminde olmayan bu sesin yönlendirdiği doğrultuda olayların doğrulanması *tekinsiz* olarak değerlendirilebilir. Kahramanın hayal dünyası içerisinde hem kendine hem en yakını olan eşine yabancılaşması, kendine ait olan ilişkisinin dışında bırakılması, bastırdığı düşüncelerin su yüzüne çıkması ile korkularının gerçekleşmesi sonucunda yanılsamaların boy göstermesi öyküyü *tekinsizlik* kavramı ile ilişkilendirir.

3.1.4. Anatomi Dersi

Aral'ın, ölüm ve yalnızlık üzerine kaleme aldığı *Ruhumu Öpmeyi Unuttun* adlı kitabının *Anatomi Dersi* adlı öyküsünde, Hülya adlı bir genç kızın başına gelen *tekinsiz* olarak yorumlanabilecek bir olay anlatılmaktadır.

Öykünün kahramanı Hülya, tıp öğrenimi görmek için İstanbul'a gelmiş yalnız yaşayan çekingen ve ürkek bir kızdır. Başkahramanın yeni ve büyük bir şehre gelmesi, Cubas'ın *Agatha İle İstanbul'da* başlıklı bir önceki öyküde olduğu gibi benzer bir olguyu yabancılık hissini ortaya koyar. Alışık olmadığı kalabalık bir düzene girmiş olmanın verdiği çekingenlik ve aidiyetsizlik hissi, Hülya'da ruhsal sorunların baş göstermesine sebep olur. Yeni bir düzene alışma çabalarının yanı sıra, alışık olmadığı bir diğer durum da tıp öğrencisi olmasından dolayı yüzleşmek zorunda olduğu korkulardır:

“Bir cesedin, ölü kafasının, iskeletlerin vb. şeylerin insanda yarattığı korku, bilinmeyen bir canlıya ilişkin akla gelen düşüncelerin bu gibi şeyleri anımsatıyor olmasıyla açıklanabilir. Korkunun etkisiyle bilince yansıyan düşünce, görüntüyü zihinde canlandırır ve böylece ruhsal çatışmanın ön koşulu oluşmuş olur. Şu da bilinen bir gerçektir ki bazı insanlar işleri gereği sürekli olarak ölümlerle karşılaşır ve sözünü ettiğimiz korku hissi bu insanlarda zamanla kaybolur gider. Alışkanlığın haricinde, benzer durumlarda ortaya çıkan tuhaf duygunun, nedensellik ilkesini hayata geçirmesi de korkunun üstesinden gelmede önemli rol oynar.” (Jentsch, Freud, 2019: 28)

Jentsch’in de ifade ettiği üzere, kişinin korkusu ölümün ve ölenin bilinmezliğiyle ilgilidir. Hülya, alışık olmadığı bir durum karşısında korkuya kapılır. Korkusunun üstesinden gelmesi, hem bu duruma alışmaya başlaması, hem de cansız bedenlerle arasında bir bağ kurmaya çalışması ile gerçekleşecektir. İlk anatomi dersine girdiği zaman, daha önce hiç cansız bir beden görmemiş olmanın verdiği ürküntü ile kendinden geçer:

“Zihninin bir an kontrolden çıktığını, belleğinde birikmiş çocukluk korkularının geri geldiğini hissetti. Hayaletler, kötü kalpli cinler, yer cüceleri, cesetken dirilen hortlaklar, gulyabaniler... Kuşkusuz inanmıyordu artık bunlara. Masaldı, düzmece fantazilerdi hepsi. Kendini toplamak için uğraştı, olmadı. Korkunç kahkahalar, acıklı feryatlar büyüdü kulaklarında.” (Aral, 2013: 89)

Ölü bedeninin karşısında dehşet içinde kalan genç kızın bu korkusu, evde yalnız başınayken de peşini bırakmaz. Evin içinde gaipten ayak sesleri duyar, mutfaktaki musluğun kendiliğinden açılıp kapandığı, perdelerin dalgalandığı yanılsamasına kapılır. İntikamcı bir ruhun onu takip ettiği kuruntuları içinde sabahı bekler. Zayıflığının utancıyla korkularını yatıştırmaya çalışır ve birkaç ders sonra “kadavraları insan anatomisini öğrenmeye yarayan gerekli araçlar olarak görmeye alışır” (Aral, 2013: 90). Ölü bedenlere karşı acıma duygusu ile yaklaşan Hülya’da, onları avutabilme, okşama ve onlara dokunma isteği uyanmaya başlar. Bu ölü bedenlerin, bir zamanlar yaşadıkları

serüvenleri ve ölüm sahnelerini hayal eder. Sonra Hülya, kendi ölümünün nasıl olacağını hayal etmeye başlar. Bu hayaller, zaman ilerledikçe genç kızın karabasanlarına dönüşür:

“Kulaklarında susmayan bir çınlama, ağzında sabun tatsızlığında bir kendine yabancılıkla dolaşıp durdu günlerce. Bir otopsi masasında, o korkunç savunmasızlık durumunda, organlarının yerlerinden sökülüp elden ele dolaştığını görüyordu. Kafa kemiğinin testereyle kesilme sesini duyuyor, kendi beynini inceliyordu rüyalarında.” (Aral, 2013: 91)

Korkularının tedirginliği içinde yaşamaya başlayan genç kızın kendi bedenini, canlılığını keşfetme süreci de başlamış olur. Kalp atışlarının ritmini dinler, kanın damarlarda pompalanışını canlandırır gözünde. Böylesine güzel ve sağlıklı bir makine olmanın hayranlığını duyar. Ancak canlı olması onun yaşadığı hayatın yeterince tadına varabildiği anlamına gelmez. Hülya kendini insanlardan bilhassa erkeklerden soyutlanmış bir yaşantıya mahkûm etmiştir. Yeterince özgüveni olmaması ve başkalarına da güvenememenin verdiği umutsuzlukla hayaller kurmayı, gerçek ilişkiler kurmaya yeğlemektedir. Hayallerinde iç benliğini çırlıçıplak ortaya sererken, kendine toplumun baskıcı güçlerinin etkinliğini yitirdiği fantastik bir hayal dünyası kurar.

Birey, toplumsal değer yargılarının, ahlaki kuralların veya dış gerçekliklerin onaylamaması ve hoş görmemesi dolayısıyla ulaşamadığı birtakım istek ve arzularını, hayal âleminde gerçekleştirme yoluna gidebilmektedir. Ruhsal çatışmaları olan birey, bu yönetime başvurarak rahatlamaya çalışır:

“İnsanların birtakım istekleri, itileri vardır, ama toplum içinde yaşadıklarından dış gerçekliğe uymak zorunluluğunu duyar ve bu isteklerini serbestçe tatmin edemez, aksine bunları bastırmaya, örtmeye bakarlar. Ama ister cinsel alanda ister başka bir alanda olsun bu itilerden, isteklerden vazgeçmek çok zordur. Bundan ötürü insan gerçek hayatta kavuşamadığı bu zevkleri hayal kurma yolu ile elde etmeye çalışır. Böylece gerçeklik ilkesinin geçirmedeği bir hayal dünyasında insan en gizli arzularını tatmin eder. Çoğunlukla cinsel ya da kendini başarılı, kuvvetli ve yüksek görmekle ilgili isteklerdir bunlar. Bu hayal kurma eylemi aşırı kaçır, normal sınırları aşarsa ruh hastalığı için ortam hazırlanmış demektir.” (Moran, 2002: 151)

Hülya, gerçek hayatta elde edemediklerine tüm engellerin kalktığı hayallerinde ulaşmaya çalışır. “Arzuyla kurallar arasında kısıtlanmış bilincinin bulandığı anlarda hayaller kurmak tek çıkış yoluydu” (Aral, 2013: 95). Memleketinde geçirdiği bayram tatilinden sonra İstanbul’a dönüş yolunda trende aynı kompartımanda karşısında oturanın öğrenci olduğunu tahmin ettiği bir delikanlıdan etkilenir ve onunla ilgili hayallere dalar. Kendi kimliğini unuttuğu, bedenini ağır bir sıvıyla dolu yarı ölü hissettiği böyle anlarda, hayatı daha derinden hissederek yaşadığına inanır. Çünkü gerçek ilişkilerde, beğendiği birileriyle karşılaştığında geçmesi gereken uzun bir yolun olması ve bu yolun sonunda aldanıp yıkılma korkusu, onu umutsuzluğa ve karamsarlığa sürüklemiştir. Bekâreti önemseyen değer yargılarından dolayı çekingen tavırları, gerçek hayatta karşısına çıkan erkeklerle arasında ince ayna gibi yanıltıcı bir tür engel olduğunu düşünmesi, arzularını bastırmaya yöneltmiş ve hayallere sığınmasına sebep olmuştur. Trendeki bu delikanlıyı hayal ederken, uykuya dalar. Bu sefer rüyasında ölü bir erkekle birlikte olduğunu görür:

“...cansız biriyle iç içe yatmaktan ürküntü duymuyordu. Tersine çok mutluydu. Avutmak ister gibi, şevkatle, göğsüne düşmüş başını saçlarını okşuyordu erkeğin. Onu yeniden canlandırmak istiyor ama bunu nasıl yapacağını bilmediğinden hafif bir çaresizlik duyuyordu.” (Aral, 2013: 96)

Gerçek hayatta erkeklerle konuşmaktan çekinirken, onlarla ilgili çeşitli hayaller kuran ve kadavra dersinde gördüğü ilk ölü bedeninin karşısında düşüp bayılırken rüyalarında bu cansız erkeklerle birlikte olduğunu gören Hülya’nın ruhsal durumu gitgide bozulur. Hayallerin ve rüyaların yanı sıra gündüzleri sanrılar da görmektedir. Cansız varlıkların canlanabileceği gibi çocukluk inançları ya da korkuları geri gelir:

“Deli, sarhoş, uyuşturucuyla kendinden geçmiş veya batıl inançları olan insanların gözünde bir sütunun başlığı (ya da bir tablodaki figür vb.) halüsinasyonun etkisiyle canlanabilir bu varlığa seslenir, onunla konuşur ya da dalga geçerler. Şairler ve öykücüler tekinsiz etki uyandıran bu araçlardan sıklıkla yararlanırlar.” (Jentsch, Freud, 2019: 24)

Rüyaları ruhsal bir edim olarak kabul eden ve onları bilinçdışında gizlenen isteklerin, hatırlanabilirlik özelliğiyle bilinç düzeyindeki anlatımı olarak gören Freud’a göre rüyalar, “bilinçli ve bilinçsiz dürtüler arasındaki çatışma ve uzlaşmanın bir sonucudur” (Freud, 1997: 37). Üniversitede bir yandan toplumsal yaşama dâhil oldukça yeni duruma uyum sağlama çabaları içine giren Hülya, belki de taşradaki hayatında maruz kaldığı tutucu toplumsal kuralların getirdiği baskıyla içgüdüsel arzularının baskısı arasında sıkışıp kalmışlığın getirdiği bir ruhsal gerilim yaşamaktadır. Genç kız, kontrol edemediği ya da baş edemediği baskıcı gerçekler karşısında fantastik bir dünyaya sığınır. Ünsal Oskay, *Çağdaş Fantazya* adlı eserinde, gerçek olanın daraltıcı ve baskıcı yaşamı karşısında bireyin kendini özgürleştirebilmek, yabancılaşmadan kurtarabilmek amacıyla fantazyalara sığındığı ifade eder:

“Fantazya, yaşanan dönemde karşılaşılan yeni-olan ya da beklenmedik-olanın yarattığı şokun hafifletilmesini işlev edinmiştir. Gerçek yaşamda, yaşanan günde karşılaşılan bir yeni olgu, yeni ve beklenmedik bir değişim, çoğunlukla insanla insan arasındaki ilişkilerin en arkaik biçimine geri dönerek canlandırılan bir tarihöncesi zaman ve uzamda yaşanarak ya da yaşanıyormuş gibi tasarlanarak, bu olgunun yaşanan günde yarattığı şok hafifletilmekteydi.” (Oskay, 2014: 19)

Hülya baskıcı ve tutucu fikirlerden kurtulmak, dilediği gibi özgürleşebilmek, yabancı olduğu dünyada varlık bulabilmek için hayallerden medet umar. Otitistik fantezi²⁷ olarak tanımlanan savunma mekanizmasında zevk ilkesine göre işleyen ve egodan kendi isteklerine uymasını isteyen id, istekleri karşılık bulamadığı zaman bazen rüya ve hayal kurma şeklinde bilinçsizce doyurulur. Bireyin kendini böylesine hayal dünyasına hapsedmesi, benliğin bir savunma mekanizması olarak değerlendirildiğinde bastırılmış arzuların hayallere dönüştüğü ardından rüya şeklinde geri döndüğü sonucuna

²⁷ Otitistik Fantezi, kişinin gündüz düşlerine sığınarak psikolojik ihtiyaçlarını karşıladığı bir çeşit savunma mekanizması. Ayrıntılı bilgi için bkz: Dennis C. Tanner (2010) *Exploring the Psychology, Diagnosis, and Treatment of Neurogenic Communication Disorders* (292-293)

varılabilir. Gerçeklerden kaçmak için kurduğu hayaller onun ruhsal sığınağı olur. Öykünün devamında bu durum, hayaller ve rüyalarla sınırlı kalmaz.

Trende delikanlıyı düşlerken daldığı rüyadan uyandığında, kompartımana başka bir yolcunun girdiğini fark eder. İri yarı orta yaşını geçmiş bu adam gemicilerin giydiği cinsten eski bir kaban giymektedir. Adamın hareketlerini yarı uyanık bir şekilde takip eden kız, bir an ona dokunmak istese sanki eli havada kalacakmış gibi bir hisse kapılır. Kendisine bakıldığını fark eden bu yeni yolcu donuk bir şekilde gülümser ve “İyi sabahlar küçük hanım” (Aral, 2013: 97) diyerek oturur. Hülya, deniz ve balık kokusu eşliğinde tekrar uykuya dalar ve rüyasında bu yolcuyla görüşür. Bir balıkçı motorunda Kaptan Salih adındaki bu denizci ile nereye gideceklerini bilmeden yolculuk ediyorlardır. Dümenin başında kaptan Hülya’dan garip bir istekte bulunur: “Kimsesizim. Yarınki dersinizde benim üzerimde çalışacaksınız. Benim yüzümü sen aç, benimle ilgilen... Yakınım ol!”(98). Hülya kendine duyulan bu güvenin heyecanı ile cevap vermek istese de sesi çıkmaz, sadece başını sallar. Martıların eşliğinde motorun geride bıraktığı denizin üstündeki köpüklere bakarak ölümün nasıl olduğunu hayal eder: “Ölümün ötesine, saydam, köpüklü parlak bir sıvının içinden kayarak mı gidiliyor?” (99). Hülya’nın düşlerinde hem arzuları, hem de kadavralara duyduğu mahcubiyet, merhamet, merak ve acıma hisleri iç içe geçer. Freud, düşlerde duyguların düşüncelere göre daha az değişikliğe uğradığını belirtir:

“Düş düşüncelerine bağlı herhangi bir duygu, düşünsel içerikten daha az değişime uğrar. Bu duygular çoğunlukla baskılanmıştır; saklanırken kendilerine uyan asıl düşüncelerden ayrılırlar ve benzer özellikteki duygular bir araya getirilir.” (Freud, 2010: 232)

Uyandığında gemici adamın trende olmadığını görünce diğer yolculara sorar ancak kimsenin bu yolcuyla görüşmediğini öğrenince kendini karanlık, boş bir çukura düşmüş gibi hisseder. Gemicinin kompartımana girdiğinde uyanık olduğuna emindir, balık

kokusu da oldukça gerçekçi iken kimsenin onu görmemiş olmasının belirsizliği ve şüphesi içinde kalır. Bu durum onun bilinçli kurduğu hayallerin ötesindedir, hayal ile gerçek arasında çıkmaza düşmüştür.

Hülya bir sonraki anatomi dersinde, kadavranın yüzünü açmaya gönüllü olan ilk öğrenci olur. Ellerinin büyüdüğü, bastığı yerin ayakları altından kayıp gittiği ve düşmekte olduğu hissine kapılır. Karakterin çocukluğundan beri içinde taşıdığı düşme korkusu o an tekrar canlanır. Freud’a göre “düşme korkusu çocukluktaki hazlardan köken alır. Bütün olarak uçma ereksiyon yerine geçeneğidir. Düşme de cinsel arzuyu belirtir” (Taşkın, Aydemir, 2004). Bu bilgiden hareketle, Hülya’nın çocukluğundan gelen yer çekimi ve evrenin bilinmezliğine dair merakının ve düşme korkusunun, erkeklerle olan çekimser ilişkisiyle, cinsel münasebet korkusuyla ve bu konudaki arzularıyla bağlantılı olduğu çıkarımına varılabilir. Kadavrayı ilk gördüğünde düşüp bayılması, kendi evinde intikamcı ruhların onu takip ettiğini düşünmesi, dersleri arka taraflardan izlemeyi tercih ederken cansız bedenlerin bir zamanlar yaşadıkları anları hayal etmesi ve rüyasından sonra cesaretini toplayarak dokunmaya gönüllü olduğu anda düşme korkusuna kapılması karakterin ruhsal durumundaki bozukluklara işaret edebilir. Daha önce de belirttiğimiz gibi, Freud’a göre “*tekinsizlik* bazı düşünce içeriklerinin gerçek bir bastırması ve bastırılmış içeriğin bir geri dönüşüdür” (1999: 355). Burada *tekinsiz* olarak yorumlayabileceğimiz durum, karakterin bastırılan arzularının ve çocukluk korkularının ilk anatomi dersinde gün yüzüne çıkması ve sonrasında yaşadığı ruhsal gerilimdir. M. Bilgin Saydam bu durumu şöyle açıklar:

“Freud’un *bastırılanın geri dönüşü* ile oluşan ‘tekinsiz’inde arzular ve korkuların geçişi çok belirgindir. Arzu dolaysız ifadesini bulamamış, ancak bu engellenmeye neden olan korku da özneyi bütünüyle ele geçirememiştir. Göstergesi, ‘bastırma’nın varlığı ve işlevselliğidir. Bastırılanı anıştıran bir yaşamın benlik savunma bariyerlerini aşacak şiddette etkisiyle, ya da benliğin, savunma mekanizmalarını canlı tutamayacak ölçüde zayıflamasıyla ‘gizli’ (*heimlich*, Alm.) içerik sahneyi tutar. Bu durumda tehlike çanlarının çalmasının nedeni, arzusunun

ve korkunun çiğ halleriyle bir arada kendilerini dayatmalarıdır.”
(Saydam, 2017: 18)

Hülya’nın kadavranın örtüsünü açtığı anda karşılaştığı şey, önceki gün kendisiyle aynı trene binen ve sonrasında rüyasında gördüğü kaptanın cansız bedenidir. Freud’a göre, düş gücü ile gerçeklik arasındaki ayrım silindiğinde, o ana kadar düşsel olarak değerlendirilen bir şey gerçek olarak ortaya çıktığında *tekinsiz* etki de ortaya çıkar (1999: 351). Karakterin inanmayla saçmalama korkusu arasındaki gidiş gelişlerini *tekinsiz* olarak değerlendirmek mümkündür. O ana kadar düş gördüğüne inanırken gerçeğin verdiği tedirgin edici bu durumda *tekinsiz* etkinin varlığı aşikârdır. Hülya dersin sonunda kadavranın dosyasına bakmak istediğinde adının yazılmadığını sadece “kimsesiz bir denizci” olarak bir not düşüldüğünü görür. Karanlık ve tuhaf bir boşluğa düşmüş gibi hisseden genç kız bunları uydurup uydurmadığı konusunda kafa karışıklığı yaşarken kaptanın saçlarından bir tutam alır ve tuzlu suyu emer. O an kendini onunla bütünlenmiş gibi hissederek kaptana bir öpücük verip çıkar. Bu öyküde kişinin bastırılmış istek ve arzularının dışavurumu olarak görünürlük kazanan hayalleri ve arzu nesnesinin ulaşılmazlığı, nevrotik belirtilere sebep olur.

Hülya’nın hayalleri, onun rahatsız edici gerçeklerden uzaklaşmasının yoludur. Kurduğu hayaller, doyurulmamış isteklerinin bir tatmini ve telafisidir, aynı zamanda bir savunma mekanizmasıdır. Hülya, arzularının etkisiyle sürekli hayaller kurarken bir süre sonra hayal ve gerçeği ayırt edemeyecek bir zihinsel durumda kalır. Kompartımana giren yolcunun kendisiyle konuştuğunu hatırlamaktadır ancak ondan başka kimsenin bu yolcuyu görmemesi tuhaftır. Üstelik akabinde uykuya dalınca gördüğü rüyada, bu yolcunun bir denizci olduğunu öğrenir. Sohbet ederken adının Salih olduğunu ve kimsesi olmadığını söyleyen denizci, genç kızdan bir sonraki anatomi dersinde kendisiyle ilgilenmesini ister. Hem gördüğü şeye anlam veremeyen, hem de bu yolcuyla gerçekten

karşılaşıp karşılaşmadığının kararsızlığını yaşayan Hülya derse girdiğinde, denizcinin önünde yatan cansız bedenini görünce rüyasının gerçekleşmiş hâliyle yüzyüze gelir.

Tekinsizlik, bilinen bir gerçekliğin bilinmeyen bir belirsizliğin karşısındaki yüzleşmeye dair bir duygulanımdır. Hülya kadavrayı ilk gördüğünde dehşet duymuştur ama sonra bu cansız varlığa bir çocuğun oyuncak bebeklerine yüklediği algıyla yaklaşır. Onlara canlılık atfeder. Böylece canlı ile cansız olanın arasındaki sınır aşılırken *tekinsizlik* katmerlenmiş olur. Genç kız kadvraların onarılmazlıkları karşısında duyduğu acıma hissi ile hayallerinde bu ölü bedenleri canlandırma arzusu gütmektedir. Bu durum da Freud'un ifade ettiğı gibi *tekinsizliğı* ortaya koyar:

“İnsanoğlunun ‘aşmış olduğı’ ilkel inanışlarını yeniden canlandıran durumlar da *tekinsiz* olanı barındırırlar. Mesela cansız nesnelere canlılık atfetmek yani animizm, büyücülük, sihir, düşünce gücüyle bir şeyin gerçekleştiğinin düşünüldüğü durumlar düşüncelerin her şeye gücü yeterliğı gibi.” (Freud, 1999: 346-347)

Freud'a göre “*tekinsiz* çocukluk karmaşalarından geldiğinde ortaya maddi gerçeklik sorunu çıkmaz; bunun yerini ruhsal gerçeklik alır. Söz konusu olan şey, bazı düşünce içeriklerinin gerçek bir bastırması ve bastırılmış içeriğın bir geri dönüşüdür” (355). Karakterin bastırılmış çocukluk karmaşalarının ve korkularının farklı durumlarda geri döndüğüne şahit olunur. Gördüğünü sandığı yolcuyla rüyada buluşması ve anatomi dersinde bu tuhaf durumun gerçekliğıyle yüzleşmesi bu şüphenin doğrulanır gibi olduğunu gösterir. Genç kız, gerçek hayatta tanımadığı bu yabancı yolcuya, tuhaf ve şaşırtıcı biçimde tanıdık ve içten davranır. Kuşku duyduğu gerçekler emin olduğu duygularla karışır. Dolayısıyla hem yabancı hem de tanıdık ve bilindik olmasının verdiği kararsızlık ve tedirginlik hâli *tekinsiz* bir durumu ortaya çıkarır.

3.2. Ölümden Sonra Geri Dönenlerin *Tekinsizliği*

İnsanoğlu var olduğu günden itibaren varoluşun yok oluşu anlamına gelen ölümün kaçınılmazlığı ve ölüm sonrasının belirsizliği ile karşı karşıyadır. Ölüme ilişkin biyolojik, psikolojik, sosyolojik, hukuki, dinî ve benzer alanlarda farklı tanımlamalar ve tartışmalar yapılsa da, ölüm sonrasının belirsizliği üzerine daha çok dinî ve felsefi alanlarda görüşler ortaya konmuştur. Bu bölümde üzerinde durulan ölünün yeniden doğuşu ya da bedenlenmesi konusu, insanlık tarihi boyunca genel olarak dinî disiplinlerde ve halkbilimi incelemelerinde ele alınmış, felsefi görüşlerde dile getirilmiş ve de kurgusal bir malzeme olarak kullanılmıştır:

“Ölüm sonrası yaşamda ruhun yeni bedenlerde tekrar dünyaya döneceğine dair inanca, Antik Yunan’da Pisagor, Empedokles, Orfeus ve daha sonraları Plotinos gibi düşünürlerde, bazı Gnostikler, Hristiyan heretikler ve bir kısım Yahudi Kabalistlerde rastlanmaktadır. Özellikle Hinduizm, Caynizm, Budizm ve Sihizm gibi uzak doğu dinleri de bu inancı kabul etmektedir.” (Akt. Özalp, 2013: 80)

Pisagor, Sokrates, Empedokles, Orfeus ve Platon gibi filozoflara göre, ebedi ve ezeli olan ruh, bedenden ayrı bir cevherdir ve ölümden sonra yeni bedenlerde yaşama dönmektedir. Platon, Phaidon diyalogunda ruh- beden ayrımını kabul eder ve ruhun ölümsüz olduğunu vurgular. Eserde Sokrates, iki Atinalı dostu Kebes ve Simmias ile ruhun ölümsüzlüğü üzerine yaptığı konuşmasında bedenden ayrılan ruhun, mezarlar arasında dolaştığını, yeni beden aradığını anlatır. Sokrates’e göre dünyevi zevklere, yemeye, içmeye düşkün olanlar eşek gibi hayvanların bedenlerine, haksızlar ve hırsızlar kurt ve yabani kuşların bedenlerine girerler. Arınmamış ve olgunlaşmamış ruhlar başka bedene girerken, arınmış ruhlar vardıkları Cennet’ten çıkmazlar:

“...buralarda dolaşanlar iyilerin değil kötülerin ruhlarıdır. Böylece geçmişteki kötülüklerin cezalarını çekiyorlar. Her zaman peşinde

koştukları beden sevgisi onları yeni bir beden bulana kadar kovalar. Onlar da daha önce yaptıkları gibi yine bir varlığın içine hapsolmayı tercih ederler.” (Platon, 2015: 80)

Her din kendi içinde, insanın maddi dünya âleminde, ruh ve beden olarak yaşadığını, bedenın geçici, ruhun ise ebedî olduğunu ve ruhun ait olduğu âleme bir şekilde döneceğini anlatır. “Tüm semavî ve ilkel dinlerde ölümden sonra varoluş inancı mevcuttur ve bütün kültürler bu inancı kendi düşünce ve algılarına göre yorumlayıp ruhun ölümsüzlüğü noktasında farklı inançlar oluşturmuşlardır” (Karaköse, 2015: 212). Bazı dinlerde, öldükten sonra ahirete inanılırken bazı dinlerde, ruhun arınması için tekrar bedenlenmesi söz konusudur. Öldükten sonra yeniden dirilişin yaşadığımız dünyada farklı biçimlerde gerçekleşeceğine dair bu inanışlara tenasüh, reenkarnasyon, dönüşüm, ruh sıçraması ve ruh göçü gibi tanımlamalar yapılmaktadır. Bu tanımlamaların tek ortak noktası ruhun tekrar dünyaya gelmesidir. Reenkarnasyonda, ruh ve bedenden oluşan insan yapısında esas olan ‘ruh’tur. Tenasüh inancında, ruhun yaptığı iyilik veya kötülüklerin karşılığı olarak insan ya da hayvan bedeninde ceza veya mükâfat için geri geldiği iddia edilirken, reenkarnasyonda ruhun tekâmül edip olgunlaşmak için geri geldiği savunulmaktadır (Scognamillo, Arslan, 1999: 80). Reenkarnasyonda, ruh sadece insan bedenine göç edebilir ve tekâmül hep ileriye doğrudur yani ruh öncekinden daha alt seviyede bir bedene geçemez. Tenasühte, insan bedeninden canlı ya da cansız varlıklara göç söz konusudur. Bu durumda ruh, insadan daha alt seviyede bir varlıkta enkarne olabilmektedir.

Ali İhsan Yitik, ruhun varlığı ve ölümsüzlüğü inancını beş temel nedene bağlar. Bunlar: insanın ölümsüzlük arzusu, Tanrı’nın adaletine ve kötülük problemine bir cevap bulma isteği, ezeli ruhun fonksiyonel hale gelebilmesi için bir bedene geçmesinin zorunlu olduğu düşüncesi, Mozart gibi harika ve dahi çocukların durumlarının öğrenme kuramlarıyla izah edilememesi ve son olarak özellikle yogilerin geçmiş yaşamlarına ait

verdikleri bilgilerin kutsal kitaplarda yer alması ve bunlara inanmanın mecburiyetidir.
(2012: 48)

Yitik’e göre, tenasüh inancı Hint dinlerine dayanır ve sonsuz ölüm, yeniden doğuş anlamına gelen *samsara* kavramı ile tanımlanır. Bu inanca göre ruh genel olarak dört ana varsayıma dayanmaktadır:

“-Ruh vardır ve içinde yaşadığı bedenle özdeş değildir.

-Ruhun değişik sebeplerden dolayı umumiyetle ceza olarak yaşamaya mahkûm olduğu, beden olarak bilinen bir mekân vardır. Ruhun her türlü fiili icra edebilmesi, onun bir bedene sahip olabilmesine bağlıdır.

-Ruh hareketli bir cevherdir. Sahip olduğu arızî özellikler nedeniyle ruh değişik bedenlere girebilir.

-Ruhun değişik bedenlere geçişini belirleyen temel kıstas, onun çeşitli bedenlerde iken işlemiş olduğu fiillerdir.” (Yitik, 1996: 81)

Yaşam ve ölümün sürekli birbirini takip ettiği inancı, Hinduizm gibi dinlerin temel inanışlardındandır. Caynizm’de, ruhların Ay’a gittiğine inanılır. Yağmur şeklinde tekrar dünyaya inen ruhlar, önceki hayatlarındaki hareketleri doğrultusunda bitki ve hayvan şekline girerler. Mumyalama ve piramit olgularının olduğu Eski Mısır dinlerinde ise ruh göçü yerine ölenlerin şekil değiştirmesi anlamına gelen *transfiguration* inancı vardır ve mezarlara eşyalar bırakılır. (Has, 2004: 394)

Budizmde, Hinduizmde olduğu gibi tensaüh inancı kabul edilmektedir. Budizm’e göre, insan ruh ve cesetten meydana gelir. Ölüm, gerçek bilgi ve aşka, en yüksek manevi tecrübe olan Nirvana’ya ulaşmak için bir aşamadır. Buda’ya göre tenasüh milyonlarca yıl sürebilir. Ruh ne zaman Nirvana’ya ulaşırsa, o zaman nihai huzura ermiş kabul edilir.

Yahudilikte, ölüm ve sonrasıyla ilgili kesin ve ayrıntılı bilgi yer almamaktadır. Tevrat'ta ahiret inancına açık bir şekilde yer verilmez ancak Ferîsîler²⁸ ruhun ölümsüzlüğü ve yeniden dirilme inancını savunurken, Sadûkîler²⁹ Tanah'ta rastlanılmadığı gerekçesiyle hem ruhu, hem ölümden sonraki hayatı reddetmişlerdir. Ahiret konusu ilk defa Tanah sonrası Yahudilikte açıkça ortaya konmuştur. Tanah'ta ölüm sonrasında bütün ruhların gittiği yer olan “ölüler diyarı” anlamındaki Şeol'den bahsedilir. Talmud, Midraş ve Rabbinik inanışlarında ruhun ölümle birlikte bedeni terkettiği, sadece ilk on iki ay boyunca yani ceset bozuluncaya dek gidip gelerek bedenle irtibatının devam ettirdiği ifade edilmektedir. (Harman, 2013: 205)

Hristiyanlıkta, İsa'nın dirileceği inancı, inananlarının da dirileceğini işaret eder. Ölüm, insanın ebedi hayatının değil dünyevi hayatının bir sonudur. Öldükten sonra ahiret hayatı başlar:

“Ahiret hayatı sırasıyla, ölüm, özel yargılama, Cennetin ön-deneyimi, Araf, Cehennem'in ön-deneyimi, İsa Mesih'in İkinci Gelişi, ölümlerin dirilişi, alınıp götürülüş, büyük çalkantı, Milenyum, Dünyanın Sonu, Son Hüküm Günü, Cennet, Cehennem ve Tanrının bütün amaçlarının nihâî olarak gerçekleşmesi olayları ile başlayacaktır.” (Karatosun, 2019: 647)

Günümüzde bazı Hristiyanlar, insanın beden, can ve ruh şeklinde üçlü bir yapıda olduğunu kabul ederken, bazıları da sadece ruh ve bedenin varlığına inanırlar. Can, insanın Tanrı'nın tarafını tutup tutmamasına karar veren, zihinsel etkinliklere bağlanan

²⁸ Ferisiler; Haşmonay yönetimi sırasında ortaya çıkan Yahudi gruplaşmasında, ağırlıklı olarak soferim denilen Tevrat âlimlerinden teşekkül eden ve sayıca en büyük grubu meydana getiren topluluk. Bkz. Salime Leyla Gürkan, “Yahudilik”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. C.43, s. 191.

²⁹ Sadukiler; Yahudi Haşmonay döneminde ortaya çıkan ve mabet hizmetiyle görevli din adamı sınıfını oluşturan aristokrat-muhafazakâr topluluk. Bkz. Salime Leyla Gürkan, “Yahudilik”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi C.43, s. 191

unsurdur. Beden ölümlüdür, öldükten sonra ruh ya Cennetle ödüllendirilir ya da Cehennem azabıyla cezalandırılır.

İslâmiyette, ahirete iman temel iman esaslarından beşincisidir. Kıyamet gününde meydana geleceği haber verilen yeniden dirilme, topyekûn bir yeniden dirilmedir. “İslâm kelamcılarının büyük çoğunluğu, bedenî (cismânî) dirilişin hak ve gerçek olduğu konusunda müttefiktirler ve ruhun da aslî bedenine yeniden iade edileceğini tereddütsüz kabul etmişlerdir” (Karadaş, 2008: 91). Dolayısıyla İslâm’da, reenkarnasyon ve tenasüh inancında olan, ruhların başka bedenlerde yeniden yaratılması veya ruh göçü düşüncesi kesinlikle kabul edilmez. Ruh bedene yaşama gücünü verir, ölüm gerçekleştiği zaman beden işlevselliğini yitirecektir. Ruh, bedenden ayrıldıktan sonra kabir hayatı yaşayacak ve hangi bedene aitse, o bedenle birlikte yeniden yaratılacaktır.

Evrensel bir gerçek olan ölümün bir son mu, yoksa bir başlangıç mı olduğunu sorgulayan inanç ve öğretiler, esasında bütünüyle ölüm olgusunu ve gerçeğini anlamlandırma ve tanımlama çabası içinde olmuşlardır. Ruhun doğası, ebedîliği, bedenle ilişkisi üzerine dinî, kültürel ve felsefî öğretilerde ve geleneklerde çeşitli yorumlar yapılmıştır. Bilimsel bir dayanağı olmayan ölünün dirilmesi, ruhun tekrar dünyaya gelmesi geleneksel halk anlatılarında ve fantastik türde sıklıkla işlenen bir motiftir.

Öldükten sonra ruhun geri dönüşü konusu, Freud’un ortaya koyduğu düşüncelerin her şeye gücü yeterliği, isteklerin hemen gerçekleşmesi gibi diğer izleklerle birlikte *tekinsiz* duygu ile ilişkilidir. “Yaşamımızda eski ve bir yana bırakılmış inançları doğrular gibi görünen bir şey gerçekten meydana geldiğinde bir tekinsiz duygusu ediniz” (Freud, 1999: 354). Bu anlamda *tekinsiz* olan, inanılmaz olarak kabul edilegelmiş şeylerin olup olamayacağına dair herhangi bir kuşku ve kararsızlık durumunda ortaya çıkar.

Yaratıcı yazarın düşselliğinin devreye girmesiyle olağandışının olağan kılındığı fantastik eserlerde, ölüm izleği bilinmez olma özelliği ile vardır. Öldükten sonra geri

dönülmesine dair inançlar, günümüz modern dünyasında çoğunlukla hurafe olarak kabul edilir. Bu başlık altında ele alacağımız öykülerde, sevdiği birini kaybeden bireyin yas sürecinde ölüm karşısındaki tutumuna, iç dünyasında meydana gelen çalkantılara, varlığın ve yokluğun belirsizliğine değinilmektedir. Somut dünyanın elle tutulur koşulları içinde gerçekleşmesi olanaksız olanın gerçekten meydana geldiğinin sanılmasının ortaya çıkardığı *tekinsizlik* irdelenmektedir.

3.2.1. *Las Puertas Del Cielo/ Cennetin Kapıları*

Cortázar'ın, ana konusunun ölüm ve ölümden sonrasının olduğu *Cennetin Kapıları* adlı öyküsünde, yine gerçek olanın içine olağanüstü unsurun dâhil olması ile hem kahramanı hem okuru belirsizlikte bırakan bir *tekinsiz* etki söz konusudur. Olay örgüsü öykü kahramanlarından biri olan Avukat Marcelo Hardoy tarafından aktarılmaktadır. Marcelo bir miras davasında tanıştığı ve sonrasında sıkı arkadaş olduğu Mauro ve Celina çiftinin hayatında önemli bir yere sahiptir. Bir akşamüstü Celina'nın ölüm haberi ile apar topar Mauro'nun evine gittiğinde bütün mahallenin bu kadar az bir zaman içinde avluda toplanmış olmasına şaşırır; yıkayıp kefenledikleri Celina sanki uyuyor gibidir. Kadının hareketsiz duran bedenine bakarken bu çiftle birlikte geçirdiği günleri düşünür; dans ettikleri, sarhoş oldukları zamanları hayal eder.

Buenos Aires'in seçkin sınıfından bir aileye mensup olan Avukat Marcelo Hardoy, sadece yaşam tarzlarına olan merakından dolayı, bu alt tabakadan çiftle zaman geçirmekten çok hoşlandığını belirtir:

“Haşın ve sımsıcak mutluluklarına yandan iştirak etmek için Mauro ve Celina ile çıkmaktan hoşlanıyordum. Bu insanlarla arkadaşlık yaptığım için eleştirildikçe, kendilerinin bile hakkında hiçbir şey bilmedikleri varoluşlarında hazır bulunmak için onlara (günlerime, saatlerime) daha çok yaklaşıyordum.” (Cortázar, 2016: 225)

Mauro ile Yunanlı Kasidis adlı bir dans salonunda çalışırken tanışan Celina, kendisini bu hayattan çekip çıkaran sevgilisi Mauro’nun sakin ve tekdüze hayatına alışamamıştır. Celina eğlence için doğduğunu düşünmekte, kendisini bir bataktan, hafifmeşrepelikten, müşterilerin ağır kokulu nefesinden kurtaran sevgilisi Mauro’nun sıradan hayatına mahkûm olduğunu hissetmektedir. Kadının aklının hala dansa olduğunu düşünen Avukat Hardoy ise buluştuklarında onları dans salonlarına gitmeye ikna ederek en azından onun arada bir özgürleşmesine ön ayak olduğunu düşünmektedir. Celina tüberküloz hastalığı sebebiyle bu dünyadan ayrıldıktan sonra avukat Mauro ile ilgilenme görevini üstlenir. Kollarında ölen sevdiği kadının ardından Mauro, uzun bir yas dönemine girer:

“Mauro her sağlıklı ve bu dünyaya ait hayvanın yapacağı gibi, elleriyle yüzünü kapatmış, en küçük bir utanma hissetmeden ağlıyordu... Ve cümleler, içinde tüm hayatını barındıran o saçmalıklar mırıltısı, Celina’nın başına gelen ve sadece kendisini suçlayıp öfkelenildiği o geri dönüşü olmayan şeyin karanlık idrakı...” (Cortázar, 2016: 227-228)

Sevgilisinin artık geri dönmeyeceği gerçeği ile yüzleşen Mauro, işini de kardeşine bırakıp kendini eve kapatır. Avukat Hardoy ise Celina’nın ölümünün ardından, alışık olduğu düzenin sekteye uğramış olmasından dolayı kendini boşluğa düşmüş gibi hisseder. Cenazeden sonra, Mauro’yu görmeye gittiğinde onu yalnız ve bedbaht bir halde bulur. Acı çektiğini ve unutmak istediğini söyleyen Mauro, bir anda dansa gitmeyi teklif edince avukatla birlikte Santa Fe Palace adlı bir gece kulübüne giderler. Burası Marcelo’nun tanımıyla cehennemden farksız bir yerdir:

“...orada hiçbir şeyin ne olduğu belli değil; orada tam bir kaos, yalancı bir düzen içinde çözümlenen bir kargaşa hâkim; orası cehennem ve çevresi.” (Cortázar, 2016: 231)

Avukat bulunduğu ortamın belirsizliğinden bahsederken bir yandan da okuru bu gizemli atmosfer içine çekmektedir. Üç ayrı bölümden oluşan ve her birinde farklı tarz müzikler çalan bu mekânın ortasında kalan avukat, kendini Virgil³⁰ gibi hisseder. Öte yandan “kaos”³¹ ve “cehennem” ifadeleri, tuhaflığı ve huzursuzluğu beraberinde getirmektedir. Günümüzde kaos kelimesi genel anlamda kargaşa yerine kullanılmaktadır. Diğer yandan mitolojik anlatılarda kaos daha çok belirsizlik, kuralsızlık, düzensizlik gibi anlamlar yüklenmektedir. Evrensel bir yapıyı barındırması dolayısıyla mitolojide anlatılanların çoğuna günümüz dünyasında da rastlamak olasıdır. Dolayısıyla anlatıcının bulunduğu ortamı kaos olarak betimlerken bu belirsizliği, boşluğu ve hiçliği vurgulaması *tekinsiz* bir etki ortaya koymaktadır. Anlatıcının cennet /cehennem, bu taraf /öteki taraf gibi betimlemelere de sıklıkla yer vermesi anlatıyı *tekinsizliğe* sürükleyen bir diğer unsurdur. Nerenin asıl cennet nerenin asıl cehennem olduğu, kimin bu tarafa kimin öteki tarafa ait olduğu anlatı boyunca bir muammadır.

Gece kulübünü kaos olarak gören Marcelo, buradaki insanları da yaratıklar olarak tasvir etmektedir. Hatta bu ortamlara da sırf bu yaratıkları görmek, incelemek için geldiğini belirtir. Gece ağır hareketlerle şehrin farklı bölgelerinden gelen devasa saç topuzlarıyla cüce ve melez kadınların, dar kareli gömlekleriyle Mocovi³² tipli erkeklerin uysallıkla bulunduğu dans pistindeki hareketleri incelerken, bu insanların gündüzleri hangi

³⁰ İlahi Komedyâ'da Dante'ye Cehennem yolculuğunda klavuzluk eden antik Roma şairi

³¹ Khaos, Yunancada khasko (khaskein, khasmasthai) fiilinden türemiştir. Fiilin anlamı, esnemek, yarılmak, açılmak, bir şeyi doğurmak üzere esneyip açılmak'tır. Khaos, boşluk, açıklık ve esneyen yarık, anlamlarına gelir. Dolayısıyla, düzenlenmiş evren yani kosmos ile zıt bir anlam içeriğine sahiptir. Khaos'un, etimolojik çağrışımları olan khazo, khaino, khoris ve khora ya da chasma sözcüklerinin kökündeki ortak anlam, açılma, ayrılma, çukur, delik diye çevrilebilir. Yunan düşüncesinde her şey dünya düzenine khaos'tan, başka deyişle, boşluktan ya da bu bilinmeyen büyük uçurumdan sıçramıştır. (Dürüşken, 2004: 6)

³² Arjantin'de etnik bir grup.

kişiliklerin arkasına gizlendiklerini merak etmektedir. Avukatın ruhunu rahatsız eden, düşüncelerini yoran, ait olmadığı bu ortamda, Celina'nın da aslında bu yaratıklardan biri olduğu kanısına varır. Mauro yüzünden Celina kendini etrafındakilerden ayırt edemediği, başkasının yaşamını sahiplendiği, özgür hareket edemediği, dünyasını sınırlandıran bir düzene dâhil olmuş, kendi varlığının içinde yok olmuş, hiçliğe sürüklenmiştir. Hâlbuki Mauro'nun isteği, sevdiği kadını yaşadığı o çirkin hayattan yani cehennemden çekip çıkarmak ona, kendi varlığının kıymetini göstermektir. Celina başka bir benliği yaşamaktadır, yani yaşarken cehennemde gibidir. Ölüm ise onu bu cehennemden çıkartır. Avukat kendisinin cehennem olarak gördüğü bu ortamda, kadının asıl cennetine kavuştuğunun ayırımına varır. Çünkü dans pistindeki dumanların arasında Celina'nın dans ettiğini görünce, bu yaşadığını anlamlandıramaz:

“Celina diyorum; ama bu o an daha ziyade anlamadan bilmektir, Celina orada olmadan oradaydı, tabi bunu o an nasıl anlayacaksın... Ama korkmuyorduk. Aslında aptalcaydı, içinden çıkmamıza ve kendimize gelmemize izin vermeyen çok ayrı bir duyguydu.” (Cortázar, 2016: 238)

Celina'nın karşısında dans ettiğini gördüğünde dengesini yitirmiş olan sadece avukat değildir, çünkü aynı şaşkınlığı Mauro da yaşamaktadır. Bu sadece avukatın hayal gücünün bir ürünü ise aynı hayali Mauro'nun da görmesi ne kadar olanaklıdır? Bu kadın “gerçek” bir hayalet midir yoksa yaşayan bir kişi midir? Bilimin yasalarınca yönetilen dünyamızda hayaletlere inanmasak da acaba Celina'nın ruhu ait olduğu yerden kopamamış olabilir mi? Tüm bu sorular karşısındaki şüphe, kararsızlık ve belirsizlik öyküde ve okuyucuda *tekinsiz* duygulara sebep olur.

Kayıp sonrası, ölen kişinin olmadığı bir dünyaya uyum sağlamaya çalışırken bir takım tepkiler ortaya çıkabilir. Bireyin ölümü inkâr etmesi, kabullenememesi, hayata karşı isteksizliği, umutsuzluğu, karamsarlığı gibi duygusal tepkileri, ölen kişinin hala

yaşadığına inanması, hayalini görmesi, onunla konuşması gibi ruhsal tepkileri, kendini suçlaması gibi bilişsel tepkileri, insanlardan uzaklaşması, sürekli mezarlığa gitmesi ya da hiç gitmemesi gibi davranışsal tepkileri yas sürecinde görülebilen durumlardır. Öyküde sevdiği kadını kaybeden Mauro'nun suçluluk duyması, işe gidememesi, unutmak istemesi, yas sürecinde olmasından dolayı olağan tepkiler olarak farz edilebilir. Dans salonunda hem Mauro'nun, hem de avukatın gerçekte ölmüş olan Celina'yı tam karşılarında dans ederken görmeleri ruhsal tepkiler olabilmekle birlikte tuhaf ve ürkütücüdür. Aynı zamanda ölümlerin ruhlarının bir sebepten bu dünyayı terk etmemelerine dair birtakım inançların doğrulanır gibi olmasından dolayı *tekinsizlik* barındırır.

İki dünya arasındaki geçiş, ruhun beden değiştirmesi, geçmişin şimdiki zamana sızması gibi binlerce yıllık sınırları aşarak günümüze ulaşan çeşitli tasavvurlar farklı inanç düzeylerinde varlığını korumaktadır. Bilim ölümü tanımlar, ölüm kaçınılmaz olandır. Ölümünden sonrası bilinmezdir. Freud bu durumu şöyle ifade eder:

“Her canlı ölümü tadacaktır- ifadesinin genel bir önerme örneği olarak mantık kitaplarında geçerliliği olduğu doğrudur; ne var ki hiçbir insan, bu önermeyi gerçek anlamda anlayamaz. Söz konusu kendi ölümlülüğü olunca bilincimiz hiç olmadığı kadar az çalışır. Dinler ise ölümden sonra yaşamın süreceği varsayımı üzerinden inkâr edilemez bir gerçek olduğunun önemini vurgulamaya devam ederler; sivil yönetimler, dünyevi yaşamın bir karşılığı olarak öbür dünyada daha iyi bir yaşam beklentisi savunmadıkları sürece insanlar arasında ahlaki düzeni koruyamayacaklarına inanırlar.” (Freud, 2019: 61)

Her din ve toplum ölümden sonrasını kendi inanışları ve gelenekleri içinde farklı yorumlar. Bununla birlikte insanın fiziksel dünyada ruh ve beden olarak yaşıyor olduğu genel bir inanıştır. Ölüm ötesi hayata ilişkin inanç konuları hususunda bireyin tutumu genel olarak psikolojik özellikler ve inanç seviyeleri doğrultusunda değişiklik göstermektedir:

“Ölüm karşısındaki tepkiyi herkes, hayata karşı kendi tavrına göre gösterir. Bu kişisel tavrın belirlenmesinde dini, tıbbi, iktisadi anıların, tenkitçi hükümlerin veya duygusal değerlendirmelerin büyük rolü bulunmaktadır. Böylece, varoluşa verilen anlam ölüme yaklaşımı belirlerken, ölüm de insanın hayat ve varoluş karşısındaki tutumunu etkilemektedir.” (Hökelekli, 1991: 152-153)

“MÖ V. yüzyıldaki ortak inanışa göre cennet özgürleşmiş ruhların gittiği yerd, semaydi, kutsallığın meskeniydi, Cortázar’ın tüm eserlerinde ise arzularımızın meylettği bir yer, mutluluğun ve yaratıcı eylemin bir metaforu olarak şekillenmektedir” (Battiston, 1996: 25-26). Cortázar’ın bu öyküsünde, dans eden bu özgür ruhun karşısında sadece avukat yeni bir farkındalığa, bir uyanışa erişebilmiştir. Ona göre Celina’nın, Mauro ile olan yaşamındaki anlık mutlulukları geçici teskinler sağlamaktan öteye geçmemiştir. Ruhunu besleyemeyen, doyuramayan kadının hayattayken acı çektiğine inanan ve ölümünü bir kurtuluş gibi algılayan avukata göre, yine aynı bedende ve ait olduğu asıl yerde kadının ruhu yeniden doğmuştur. Çünkü özgürlüğe erişmek için önce kendine erişmek gereklidir. Özgürlüğüne erişebilmesi için cennetin kapıları Celina için aralanmıştır. Mauro, tüm bu olup bitenlere avukatla birlikte şahit olmalarına rağmen hâlâ şüphe ve şaşkınlık içindedir. Celina’nın yanına gitmek için dans pistine atılır ama avukata göre Mauro’nun bu çabası nafiledir çünkü Mauro cennetin kapılarını bulamayacaktır. Duyu ve algı alanının ötesindeki bu durum karşısında avukat korkudan çok bir rahatlama hissetmiş aynı zamanda isteklerinin veya düşüncelerinin gerçekleşir gibi olmasından ötürü *tekinsizliğin* boşluğuna düşme hissini yaşamıştır. Bilinmeyen bir boyutun kapılarının böyle aralanması, bilginin sınırlarını zorlayan bir deneyimdir.

İçinde yaşadığımız dünya düzeninde hayalî bir gerçeklikle karşı karşıya kalınması tuhaftır. Selda Öndül *tekinsizlikten* bahsederken “ayaklarımızın altından zemin çekilmiş; sağlam bir ‘yer’de durduğumuz düşüncesi alaşağı edilmiştir” (2010: 18) der. *Tekinsizlik*, yasalarından ve gerçekliğinden emin olunan düzenin bozulması, bilinenin

sorgulanmasına ve hayalî olanın muhtemelliği üzerinde bir yargı çatışmasına sebep olur. Gizemli bir dünyada yaşadığımız izlenimi uyandıran bu durum şaşırtır ve kararsızlık yaratır. Öyküde Mauro ve Marcelo'nun ölmüş olan Celina'yı gördükleri an, düş mü gerçek mi olduğu anlaşılmayan bir sahnedir. Yazar *tekinsiz* olanı tek kişi değil, iki kişinin aynı anda yaşadığı tuhaflık üzerinden sunarken, huzur ve rahatsız edici olanın yanında duygusal bir ortam yaratır.

Freud, olağanüstü öğelerin yer aldığı dış dünyadan ayrılan bir kurgu dünyasında *tekinsiz* deneyime rastlanamayacağını ifade etmektedir. Masal, efsane gibi anlatılarda ölünün dirilişi motifi ne olay kahramanlarında ne de okurda bir şüphe ya da kararsızlık durumuna mahal vermez. Bu anlatılarda kahramanların olağanüstü özellikler sergilemeleri, olayların dini ve hayalî unsurlar barındırması olağan karşılanır:

“İstek doyurmalar, gizil güçler, düşüncelerin her şeye gücü yeterliliği, cansız nesnelerin canlanması, masallarda çok görülen tüm öğeler burada hiçbir *tekinsiz* etkisi uyandırmaz; çünkü bildiğimiz gibi “aşılmış” ve inanılmaz olarak kabul edilmiş şeylerin olası olup olamayacağı konusunda bir yargı çatışması olmadıkça bu duygu doğamaz.” (Freud, 1999: 356)

Kurgu dünyasında olağanüstü olarak adlandırılabilen tüm figürler zaten kabul edilegelmiş unsurlardır. “Yazar sıradan gerçeklik dünyasına geçer gibi yapar yapmaz durum tersine döner. Bu durumda gerçek yaşamda *tekinsiz* etkisi yaratan tüm koşulları benimsediği gibi gerçeklikte *tekinsiz* etkisi yaratabilecek her şeyi de öyküsüne alır” (Freud, 1999: 357). *Tekinsiz* izleğine sadece günümüz yaşantısında yani gerçek dünyanın kurgusunda rastlanabilmektedir. Cortázar'ın bu öyküsünde *tekinsiz* olan, anlatıcının düşünceleri doğrultusunda ölümden sonra ruhun canlanmasının belirsizliği ve şüphesi boyutunda ortaya çıkmaktadır.

3.2.2. *El Lugar* (Yer)

Cubas'ın *Con Agatha En Estambul* adlı kitabının *Yer* adlı üçüncü öyküsünde, adı belirtilmeyen erkek başkahraman evlendiği günden ani ölümüne kadar olan süreçte, karısı Clarisa'nın ait olduğu 'yer' arayışı ile ilgili derin kaygısını anlatmaktadır. Olay örgüsünün *tekinsizlikle* ilişkilenen kısmı ise karısı Clarisa'nın ölümünden sonra başkahramanın başından geçen tuhaf olaylardır.

Her alanda tuttuğunu koparan, fakültenin en başarılı ve gelecek vadeden öğrencilerinden biri olan Clarisa, evlendikten birkaç saat sonra sanki bir dönüşüm geçirmiş gibi beklenmedik bir karar verir. “Öykünün başlığı *heimlich* fikriyle yakından ilişkilidir; anlatıcının yeni eşi, şaşırtıcı bir şekilde kendine mutlu bir ev hanımı hayatı kurmak için profesyonel hayatını bırakır” (Vosburg, 2005: 69). Bu kararı evlendiği gün, daha gelinliği üzerindeyken almıştır çünkü hayatta önemli olan şey insanın kendisine bir yer bulabilmesidir. “Bu benim yuvam, burası benim yerim” (Cubas, 2009: 63). Evlendikten sonraki süreçte eşinin kendini ev işlerine adanmış, örnek bir ev hanımı olmak için çabaladığını gören başkahraman, başlarda bunu gülerek karşılasa da durumun gitgide tuhaflaştığını fark eder. Üstelik Clarisa sahip oldukları bu mutluluğu bozacağını düşündüğü için çocukları olmasını da istemez. Zamanla arkadaşlarının da inanmak istemedikleri bu duruma, acıma ve endişe ile karışık tepkilerini öğrendiğinde Clarisa kahkahayla karşılık verir: “Zavallılar, belki henüz kendi yerlerini bulamamışlardır” (64). Clarisa için yaşamın anlamı, bir yere ait olabilmektir. Bu, onun için en temel ihtiyaçtır. Başkahraman, karısının neden böyle tuhaflaştığını artık anlamıştır; aradığı yeri bulmanın rahatlığına kavuşan Clarisa için bu hayatta yapmaya değer daha önemli bir şey yoktur. Onun yeri evi ve kocasının yanıdır. “Clarisa’ya göre yer, bir tılsıma, bir muskaya benzer

bir şeydi; içindeki dünyadaki mutluluğun gizeminin somutlaştığı sihirli bir kelime. Kimi zaman ‘mekânın’ eş anlamlısıydı; kimi zaman değildi” (64).

Zamanla eşinin hayata bakışına, düşüncelerine alışan başkahraman, birlikte çıktıkları bir iş yolculuğu sırasında yakınından geçmekte olduğu aile gömütlüğünü ziyaret etmeye karar verir. Ailesini çocukken bir kazada kaybeden ve uzak bir halanın yanında büyüyen Clarisa için aile kavramı çok soyut bir anlam taşımaktadır. Belki de aidiyetsizlik korkusunun temeli bunda yatmaktadır. Korumasız, yalnız başına büyümesi sebebiyle hep bir kimlik arayışına girmiş ve buna da evlendiği zaman, kendi evinin kadını olduğunda erişebilmiştir. Sonsuz mutluluğa eriştiğini düşünürken ölümden sonra yine yalnız kalacağı korkusuna kapılmıştır. “Clarisa’nın korkusu, öteki dünyaya kimseyi tanımadan gidebileceğinden kaynaklanır” (Mondragón, 2007: 96). Kendi ailesinin mezarının nerede olduğunu bile bilmezken, kocasının ailesinin gömütlüğünde kendine bir yer bulabilme endişesiyle yanıp tutuşmaya başlar. Başkahraman, anne babası, akrabaları ve atalarının olduğu bu görkemli aile gömütlüğünden bahsederken özellikle dedesinin halası Ricarda ile ilgili serüvenlere değinir. Zorbalığı, vicdansızlığı ve de güzelliği ile bilinen Ricarda hala dört kez evlenmiş, babasından ve eşlerinden kalan mal varlığının büyük kısmını, ölmeden önce mezarının başına konulması için melek şeklindeki heykellere harcamış, açgözlü mirasçılara hiçbir şey bırakmamıştır. Ricarda halanın bazen gelip korku saldığına dair efsanelerden söz edilir:

“...Hâlâ köylüler, çiftçiler, ya da çiftçilerin oğullarının oğulları gürültülü gecelerde atını mahmuzlayışını ve kamçısının gözdağı veren şakırtısını duyar gibi oluyorlardı. Ve o zaman birisi, en gençleri, en inançsızları, belki de en boş inançlıları, bunun yalnızca bir rüzgâr olduğunu, korkmaları için bir neden bulunmadığını bildirinceye dek evlerine kapanıyorlardı.” (Cubas, 2009: 68)

Öyküde, ölümden dönenlerin varlığına dair ilk kanı burada belirtilir. Başkahraman için bunlar sadece annesinin anlattığı masallardır. Halası gibi, babasının soyadı olan

Roig-Miró'yu taşıyan bütün akrabaları açgözlülük ve öfkeleriyle nam salmışlardır. Başkahramanın babası sırf soylarından gelen bu uğursuzluğa son vermek için kendi soyadını kısaca Roig'e dönüştürür. Yine de kader, ailenin soyunun bu yükten kurtulmasına izin vermez. Çünkü başkahramanın annesi Casilda'nın ailesinin Miró soyadını taşıması dolayısıyla başkahramanın soyadı Roig-Miró olur.

Kocasının aile hikâyelerini dinlerken sessizleşen Clarisa, eve döndükten sonra bir süre içine kapanır. Başkahraman yaşamında bu kadar mutlu olan karısının o anki tutumunu ölümün kaçınılmazlığına olan korkusundan ileri geldiğini düşünür. Ancak Clarisa'nın korkusu öldükten sonra yerini bilememekten kaynaklanmaktadır. Kocasının ölünce kendisini de oraya gömüp gömmeyeceğinden endişelenmektedir. "...kendimi çağrılmamış bir konuk gibi, tanımadığım insanlarla dolu aile mezarlığına girmiş ve ölü olarak düşledim... Bunun saçma olduğunu biliyorum. Fakat kendimi silahsızmış gibi ve yalnız hissettim" (Cubas, 2009: 76). Bu sözlerin ardından çok geçmeden hayatında hiç ateşi bile çıkmamış olan Clarisa günlerce metanetle ve sessizce çektiği acılar ve ağrılardan sonra Roig-Miró diye sayıklayarak hayata gözlerini yumar. Başkahraman karısının cenaze töreninde ailesine ait birtakım mücevherleri tabutun kenarına gizlerken kulağına merak etmemesini, onu orada iyi karşılayacaklarını fısıldar.

İnsanın kaybının ardından yasını nasıl yaşadığı, ölümü nasıl anlamlandırıldığı ile ilişkilendirilebilir. Ölümü bilinen ve tanıdık bir olgu olarak tanımlamak mümkünse de gizem ve belirsizlik taşıması dolayısıyla bir anlamda uzak ve kaygı vericidir. Başkahraman, etrafında onu teskin eden arkadaşlarına rağmen yalnızlık ve yoksunluk çemberinden kurtulamamakta, Clarisa'nın ruhu için kaygılanmaktadır. Yas sürecinde onu bunalıma sürükleyen bir ruh hâline girmiştir. Bedenini mezara gömdüğü eşinin sonsuza kadar kaybetmiş olduğu gerçeğini kabullenememesi, birtakım ruhsal sıkıntıları tetikler. Bu kaygı nedeniyle, boşluk ve yoklukla karşı karşıya kalan adam, bu boşluğu

doldurmanın yolunu, kendine yeni bir gerçeklik düzlemi var ederek, geceleri onunla iletişime geçerek doldurur:

“Önce karmakarışık gölgeler, alacakaranlıkta fazla ortaya çıkmayan imgeler, uzaktan gelen sesler, mırıltılar, belki de sadece rüzgârın uğultusu... az sonra bu gölgelerde, bu fısıltılarda Clarisa’nın sevgili silüetini, beklenen sesini, belki söylemiş olabileceği belli sözcükleri seçiverdim hemen. Uyanınca bunun yalnızca bir düş olduğu gerçeğinden hiçbir an kuşkulananmama karşın, kendimi mutlu sayıyordum” (Cubas, 2009: 83)

Birey ölüm, kayıp, çaresizlik, yokluk gibi birtakım durumlarla başa çıkabilmek için teselli aradığında savunma mekanizmaları devreye girebilir. Fantastik olanın dâhil olduğu bu tarz savunma mekanizmaları ile birey kaybettiğinin hayali ile konuşabilir, böylece kendisine acı veren gerçekliğin kırıldığını sanır. “Ölümünü izleyen ilk günlerde ruhun bedeni terk edip orada burada dolaştığını okumuştum” (Cubas, 2009: 83). Kendini gerçeklikten yalıtılabilmek için düşlere sığınan başkahraman, eşinin hayaliyle konuşmaya başlar. Üşüdüğünü ve karanlıkta korktuğunu söyleyen eşine bu yeni dünyasına alışması için öğütler verir.

“Bitmeyen yastaki bireylerden bazıları ölmüş kişiyi sadece düşlerinde görmekle kalmaz, aynı zamanda onu içsel bir arkadaş olarak sürekli bir şekilde hissederler: Tıpkı, hayali oyun arkadaşı olan çocuklar gibi ... Hayali oyun arkadaşı kimi zaman geçicidir, kimi zaman ise bir sorunun göstergesi olabilir. Bitmeyen yastaki birey, ölen kişi ile benzer bir ilişki kurup, ona göre davranabilir. Ölen kişinin yanında olduğunu hissedebilir ve hatta onun ruhunu kendi içinde taşıdığına inanabilir. Bu durumlardaki temel sorun, bireyin yitimle bağlantılı çatışmasını çözümleyememiş olmasından kaynaklanmaktadır.” (Volkan, 2010: 96)

Psikanalist Vamık D. Volkan, kayıptan sonra uzun süren yas döneminde bireylerin ruh hâline ilişkin kurdukları düşleri üçe ayırır. Birinci tür düşlerde hareketsizlik vardır ve bunlar cansız tablolardan oluşurlar. Bu tür düşlere, bir hastasının düşünde çerçeve içinde ağaç resmi görmesi örneğini verir. İkinci tür düşlerde kaybın geri getirilebileceği yansımaları vardır yani ölü bir kişinin gerçekte canlı olduğu duygusunu yansıtır. Bu

türde uzun zaman önce ölen birisinin tabutunun içinde hiç bozulmamış olan bedenini görmek örnek verilir. Üçüncü tür düşler, yitirilen kişinin tehlikede olduğu ya da ölüm kalım savaşı verdiği duygularını yansıtır. (Volkan, 2010: 95)

Bu bilgilerden hareketle, başkahramanın düşlerinin ölen eşinin ruhunun zor durumda olduğuna dair kaygılarından kaynaklandığı ve bu düşler aracılığıyla eşine yardım etmeye çalıştığı düşünülebilir. Eşi öldükten sonra ruhunun aradığı yerini bulup bulmadığı konusundaki korkusu ve kaygısı onu bu düşlere sevk eder. Düşleri ruhsal bir görüngü olarak varsayan Freud’a göre düş, düşü görenin bir ürünü olduğu için dışavurum niteliği taşır:

“Öyle düşler vardır ki gerçek bir yaşantı gibi açık seçiktir; o kadar açık seçiktir ki, uyandıktan uzun bir zaman sonra bile bunlara düş demek bir türlü gelmez içimizden. ... Düşler vardır, hiç ilgimizi çekmez; yine düşler vardır tüm duygular, ağlamaya varacak kadar aşırı bir üzüntü, örneğin uyuyani uyandıracak kadar aşırı korku, hayret, büyük bir haz sesini barındırabilir içlerinde.” (Freud, 2015a: 117-118)

Ölüm genelde hep soğuk ve karanlık olarak tasvir edilir, dolayısıyla başkahramanın, eşinin de böyle bir ortamda olduğunu hayal etmesi normaldir. Ölmüş olsa da yalnız olmadığını anlatarak onu rahatlatmaya, korkularını gidermeye çalışır. Clarisa duruma alıştıkça karanlıkta görmeye, etrafındaki gölgeleri tanımaya başlar. Bundan sonra olanlar, başkahramanın hayallerinin sınırını aşar, kendi denetiminden çıkar. Düş ile gerçek birbirine karışır:

“Buraya kadar, sevenler arasındaki yeniden buluşma yaşamda kurdukları düzen gibi devam eder, bir rehber ve koruyucu olan adam ve korunan kadın. Derken tekinsiz olan çıkagelir: Clarisa anlatıcıyı mezarlıktaki kendi geçmişinin şu anki durumuyla temasa geçirir. Gerçekliğin her iki düzleminin birleştiği düşsel dünyada, şimdiki zaman ve geçmiş de birleşir...” (Mondragón, 2007: 98)

Zengin ve korku salan Ricarda halanın öteki dünyada hizmetçi olduğunu öğrendiğinde tüm bildikleri, daha doğrusu bildiğini sandığı her şey birbirine karışır. Başkahraman, o ana kadar kendi kafasında kurguladıklarının aksine gerçekleşen bu durum karşısında boşluğa düşmüş gibi hissederek ve sığrayarak uyanır:

“Düş ilk kez sınırları aşıyor, kendine özgü bir yaşama bürünüyor ve beni şaşırtabiliyordu. O zamana dek beklenen, usa yatkin ve konuyla ilgili tümceler söylemekle yetinmişti. Soğuk, korku ve karanlık. Herhangi bir romanda karşılaşılabilen, ruhların ya da cinlerin ele alındığı o romanların birinde bulunan ya da büyük bir olasılıkla yalnızca benim yarım yamalak bilgimin ağzına koyduğu ve hayal meyal bilmekten gurur duyduğu tümceler. Ya biraz önce söyledikleri...” (Cubas, 2009: 84)

Öteki dünyaya ilişkin tahmin ettiği ya da herhangi bir yerde okuyabileceği bilgilerden hareketle yarattığı düşler, Clarisa’nın tek cümlesiyle alaşağı olur, *tekinsizleşir*. Bir yandan düş ve gerçek birbirinin yerine geçerken, öte yandan bildiğini sandığı şeylerin aslında hiç de öyle olmadığını idrak eder. Tanıdığını sandığı ailesine yabancılaşır. Başkahramanın kafasında yarattığının bir düş olup olmadığı, gerçekten ölen eşinin ruhunun kendisini ziyaret edip etmediği konusunda şüphenin ortaya çıkması *tekinsizliği* de beraberinde getirir. Çünkü artık ortada belirsizlik ve kaçınılmaz bir dönüşüm söz konusudur. Karahoda, böyle bir kontrolün elinde olmama durumunu *tekinsiz* olarak ifade eder ve şöyle açıklar:

“...aslında tekinsiz olana kendimi bırakabilmem gerekir; çünkü aşına olduğum “ben” in içinden bir şeyler kaybolmuş ve yabancılaşmıştır. Yabancı olan korkutur. ... Kayıpların bizde yarattığı gölgeler, boşluklar da başta yabancıdır, tekinsizdir. Bu hisleri sahiplendikçe korkutan, yabancı gölgelere, boşluklara ışık tutabilir hale gelir ve kendimize, yeni halimize yeniden aşına olabiliriz.” (Karahoda, 2017: 117)

Clarisa’nın “ev” olarak gördüğü aile gömütlüğü adam için gitgide yabancılaşır; o zamana dek bildiği tanıdığı insanların aslında hiç de öyle olmadığını öğrenir. “Fakat artık bu ne sürprizdi ne önceden kestirilemeyen ve mantıksız bir veri karşısında savunmasız

kalmaydı ne de düş mekanizmasıyla benim sürüklenmeme izin verme ya da onun yasalarına baş eğme yeteneksizliği idi” (Cubas, 2009: 86). Gömütlük, başkahramanın ailesine ve atalarına aitken, şimdi hiç bilmediği yabancılaştığı bir yer hâline gelir ve dolayısıyla *tekinsizleşmiştir*. Üstelik artık ölümüne ikna olan ve yerini kabullenen Clarisa da kendisinden uzaklaşmaya başlamıştır. Başkahraman o andan itibaren sadece tanıdığı eşine değil, tanıdığını sandığı ailesine ve o ana kadar inandığı ölüme de yabancılaşır. Buluşmalarına son noktayı koymuş olmayı dilerken “Hışışış..” diye bir ses duyar ve yine karanlığa gömülür. Bir süre sonra koşturmacalar ve fısıltılar duymaya başlar ve Clarisa’yı görür. Saçlarına dokunduğu an beklemediği bir şey olur, annesinin sesini duyar: “sıkıcı bir ses tonu, midemi altüst eden, beni soğuk terler içinde bırakan ve kimbilir kaç saat beni yatakta kalmak zorunda bırakan bir uyarı” (Cubas, 2009: 89).

Düşlerin kaynaklarından birini çocukluk yaşantısı olduğunu ifade eden Freud, bu konuya açıklık getirirken Hildebrandt’tan bir alıntı yapar: “Düşlerin bazen en erken yaşlarımızın çok uzak hattâ unutulmuş olaylarını hem de olağanüstü bir yeniden üretme gücüyle aklımıza geri getirdiklerini kesin olarak kabul etmiş bulunuyorum” (akt. Freud, 2010: 69). Başkahramanın hayal kurarken, unuttuğu bir çocukluk anısı geçmişinden kopup gelir. “Oğlum, lütfen ısrar etme. Görmüyor musun, Clarisa meşgul.” (Cubas, 2009: 90). Çocukken hiçbir yakınlık kuramadığı babasıyla kendisi arasında aracılık yapan annesinin “babanı rahatsız ettiğini bilmiyor musun” uyarısı şimdi birden canlanır ve bu kez babasının yerini Clarisa almıştır. Çocukluğunda sesini duymayan kendisini görmeyen babası onun için ulaşılmazken şimdi Clarisa ulaşılmaz olur. Clarisa’ya sesini duyurmaya çalışırken, annesi araya girer. Başkahraman altüst olmuş halde ve ne yapacağını ne düşüneceğini bilemeden çaresizce saatlerce yataktan çıkamaz. Bastırılanın geri dönüşünün *tekinsizliği* ile yüzleşir.

Clarisa'dan vazgeçmek istemese de tüm bunlara bir son vermenin zamanı geldiğini anlar: "...sürdürdüğüm bu iki yaşamdan sadece birisinin gerçek olduğuna kendimi inandırmak. Fakat ötekinin herhangi bir an uçup gideceğinden emin olmak..." (Cubas, 2009: 88). İlk iş olarak evini değiştiren anlatıcı, eşine ait olan birkaç parça eşyayla doktoruna giderek öldüğünde bunları tabutuna yerleştirmesini ister. Doktor bunun bir aşk sözleşmesi olduğunu düşünse de bu aslında anlatıcının öldüğünde kendine bir yer bulabilme kaygısından başka bir şey değildir.

Umutsuzluğu, yalnızlığı ve özlemi başkahramanın ruhsal dünyasında fantaziler kurmasına neden olur. Arzunun gerçekleşmesi düşünün sahnelendiği bu fantazide, kaybettiğinin varlığına tekrar kavuşur. Öyküde, ölen eşiyile ilgili kurduğu hayaller bir çeşit düş olarak başlasa da bir süre sonra durum kontrolden çıkar ve başkahraman kendisini şaşırtan ve kaygılandıran bir takım olaylara doğru sürüklenmeye başlar. Çözülemez bir bilinmezlikle karşı karşıyadır. Olanların düşlere dönüştüğü, düş ve gerçeğin iç içe geçtiği bu kurguda hem başkahraman, hem okur somut olarak bilinenin mi yoksa hayal olarak görünenin mi gerçek olduğu konusunda kuşkuya düşer. "Ölüm ve ölünün yeniden canlanması en *tekinsiz* temalar olarak sunulmuştur" (Freud, 1999: 353). Öyküde ölen kişinin kendi bedeninde ya da farklı bir bedende canlanması değil, ruhunun iki dünya arasındaki geçişliliği *tekinsizdir*. Bu dünya ile öteki dünya arasındaki sınır kalkar. "Canlı ile cansızın karıştırılması, ölünün dirilmesi veya bir nesnenin canlanma düşüncesi sınır ihlali olarak *tekinsiz* bir etki meydana getirmektedir" (Freud, 1999: 339). Clarisa'nın öldükten sonra düşün ötesinde var olabilme kuşkusunun getirdiği *tekinsizliğin* yanında bastırılmış olan korkuların gün yüzünde çıkardığı *tekinsizlik* de gözlemlenebilmektedir. Anlatıcı eşinin kaybının ardından yok olma kaygısı, kaybolanla birlikte kendini de kaybetme ve bir yere ait olamama korkusu gibi bastırılmış olan kendi korkularının açığa çıkmasından ötürü *tekinsiz* bir duygu yaşarken çözümü bu duyguyu kabul etmekte bulur.

3.2.3. *Siyah Lale*

Aral'ın *Ruhumu Öpmeyi Unuttun* adlı kitabındaki, gerçek ve hayal arasındaki sınırı aşmaya yönelik başarılı girişimlerinden olan *Siyah Lale* adlı öyküsü, yine aynı kitaptaki *Saman Kokusu*'nun bir devamı şeklindedir. *Saman Kokusu*'nda, evli bir çiftin yağmurlu bir akşamda yolculuk yaparken arabalarının saman yüklü bir at arabasına çarpması sonucu kadının hayatını kaybetmesi anlatılır. *Siyah Lale* öyküsünde de, eşinin kaza sonucu ölümünden kendini sorumlu tutan Kağan'ın yas sürecindeki ruhsal durumuna ilişkin bir olay örgüsü söz konusudur.

Kazanın ardından, kendini toplumdan soyutlayarak yaşamaya başlayan Kağan eşinin mezarını sürekli ziyaret ederken içini yakan, baş edemediği bu yitim duygusunu mezarlığa ektiği lale soğanlarıyla ilgilenerek bir nebze olsun gidermeye çalışır. Eşinin adının Lale olması ve mezarına laleler ekmesi, Kağan için bir çeşit avuntu kaynağıdır: “Taç yapraklarının içine gizlenmiş gözleri, bakır kızılı tüylerle kaplı cinsel organı, saçları narinliği, her şeyiyle yitirdiği kadından izler taşıyan dokunduğunda ona küskünlüğünü, sevincini, mutlu ya da huzursuz olduğunu hemen anladığı laleler...” (Aral, 2013: 17). Kağan sevdiği kadının mezarından yetişen lalelere sanki ondan bir parçaymış gibi bağlanır. Bir daha asla yaşamayacağı tutkuları, paylaşımları bu şekilde canlandırabileceğini düşünür. Kış gelip kar altında kalan lalelerinin “çocuk ağlamalarına benzer boğuk çığlıklarını” (18) duyduğunu sanan Kağan, lale soğanlarını topraktan çıkartıp evine götürür, balkonundaki saksılara diker. Başkahramanın ruhsal dünyasındaki bu kırılma noktasıyla herşey başlamış olur. Aral, yas tutan bir kişinin çaresizce sürüklendiği bu durumu şöyle ifade eder:

“Ölüm, zaman ve yanılısma o kadar birbirlerinin içindeler ki ... Ölüm söz konusu olduğunda yanılısma zamanı tersine çevirmeye çalışmanın bir yolu olarak devreye giriyor. Zamanın, insanı sona doğru götüren bir olgu

olması yüzünden ölümle, ölümün de yanılısamlarla yakın ilişkisi var. Hayatın trajik, ölümün katlanılmaz oluşu nedeniyle yaratılmış hayali dünyalar var. Öbür dünya gibi. Yas tutan insanların da kendi içlerinde çok tuhaf yerlere sürüklendiğini, hiç olmayacak durumlardan avuntu yaratmaya çalıştıklarını, zamanla boğuştuklarını ve onu geri getirmeye çalıştıklarını görüyorsun...” (Aral, 2012: 340)

Ölüm karşısında eli kolu bağlanan, zamanı geri alamamanın, sevdiğini geri getirememenin çaresizliği karşısında aciz kalan Kağan, bunalıma sürüklenir. Ölümü kabullenemez ve inkâra sığınarak, kendini kaybettiği kişiye adamaya çalışır. İç dünyasındaki bunalımdan kaçmak isteyen başkahraman kendini fantastik düş evrenine sürükler; böylece başa çıkamadığı gerçeği değiştirir, eşinin başka bir bedende yeniden hayat bulmasını ister. Nurullah Çetin’in ifadesiyle başlıca özelliklerinden biri katı gerçekliği aşma arzusu olan fantastik metinlerde “(...) dış dünyanın katılığına, sertliğine ve zorluğuna karşı hayal ve düş dünyasının sonsuz imkânlarını öne çıkaran alternatif mutluluklar üretilir” (2009: 241). Kağan için dış dünyanın gerçekliğine karşı iç dünyasında yarattığı alternatif mutluluk karısının toprağa dönüşen teninden, ruhundan beslenen bu laleleri yetiştirmektir. Mezarlıktan topraklarıyla birlikte eve taşıdığı lale soğanlarını yaşatmak için elinden geleni yaparken kendi hayatına da çekidüzen verir, o andan sonra mezarlığa gitmeye gerek görmez, kendini lale yetiştirmeye yönelik uğraşlara kaptırır. Bu kadar çabaya rağmen lalelerin sürgün vermediğini görünce o zaman ihtiyaçları olan şeyin tutku olduğu yargısına varır; lalelerle cinsel ilişkiye girmeye karar verir:

“Sulama suyuna- yetirebildiğince- er suyunu katarak suladı o üç saksıyı. Laleler dışıydiler ve çılgınca görünüyor olsa da bunun işe yarayacağından, coşturucu bir etkisi olacağından emindi. Bazen yaptığıının saçmalığını düşünüp utanıyor, kendini gözü dönmüş bir budala gibi hissediyordu. Öte yandan uzun süredir içine düştüğü o zavallı halden, o cinsiyetsiz, sönük uyuşukluktan kurtardı bu çaba onu. Dışiliğin içine dalmak, var oluşunun bu öncelikli özelliğini harekete geçirmek için güçlü, engellenemez bir arzu duyuyordu.” (Aral, 2013: 20-21)

Hayata dayanabilmek için tek ihtiyacı karşılarına geçip saatlerce yalvardığı, kimi zaman korkuttuğu ve kıskırttığı bu lalelerin en azından birinin kendisine cevap vermesidir. Nitekim lale soğanlarından birisinin, siyah bir lalenin canlanmasıyla bu inancı doğrulanır. “Demek geldin, en sonunda ruhun geri döndü aşkım!” (22). Siyah lale tam olarak yapraklarını açtığında boyu neredeyse bir metreyi bulmuştur. Ateşli gözleri, kızarmış yanakları, pürüzsüz teni ile hem gizemli hem de oldukça baştan çıkarıcı görünürken Kağan da karşı konulmaz bir arzuyla eşinin ruhuna kavuşmanın sevincini yaşamaktadır.

Kağan’ın yaşadığı bu yanılsama, fantastik bir öge olarak karşımıza çıkmaktadır. Kaybettiği eşinin ruhunun bir lale bedeninde geri dönmesi ancak bir yanılsamadan, bir fantaziden ibaret olabilir. Steinmetz mantığı altüst eden bu durumu şöyle ifade eder:

“Fantastik mantığın karşıtıdır. Bu anlamda ve sağduyu göz önünde bulundurularak hayal, yanılsama hatta delilikten sayılabilir. ... Fantastikte *bir şey* ortaya çıkar. Hayal ve düş, bütün bunların ancak çağırından çıkmış bir hayal gücünden, altüst olmuş bir ruhtan doğabileceğinin aşikâr olduğu düşüncesiyle, gerçekliğin çığnenmesi anlamına gelir.” (Steinmetz, 2006: 09)

Ölümün ve geride kalmışlığın verdiği ağırlığı oldukça yoğun yaşayan Aral, özellikle *Ruhumu Öpmeyi Unuttun* adlı kitabında arda kalanların ölümle baş etme yollarını, zihinsel kaçışlarını ön plana çıkarmak istemiştir. Sevdiğini kaybeden birinin gerçekle yüzleşmesinin yarattığı derin sancının sanrıya dönüştüğü *Siyah Lale* adlı bu öyküsünde, yaşam ve ölümün sınırını ustaca vurgulamaktadır. Kaybı ile birlikte yaşamayı öğrenemeyen Kağan, iç dünyası ile gerçeklik arasında bir uyum yakalamaya çabalar. Kaybedilenin anılarını saklayan bellek, yas sürecinde bu anıları geri çağırır ve yanılsamalar baş gösterir:

"Kaybettiğimiz sevdiklerimizi bir şekilde yaşatmaya devam ediyoruz. Onların yokluğunu kabul etmek kolay değil. Bu nedenle de bazı kaçışlar yaşıyoruz. Ben bunlara yanılsama diyorum. Rüyalarımızda,

yitirdiğimizle birlikte olabiliyoruz. O duyguyu, onunla aramızdaki sıcaklığı birebir yaşıyoruz. Çünkü bellek bir kucaklaşma anının duygusunu saklayabiliyor. Biz, özlemlerimiz ve belleğimizin bu muhteşem gücüyle sonsuza kadar kaybetmeye katlanamadığımız o insanları ve anları geri çağırıyor, yeniden yaşıyoruz. Bu yüzden de ölümden sonrasıyla ilgili gerçeküstü hikâyeler, yanılsamalar ortaya çıkıyor.” (Çalidis, 2006: 14)

Bu noktada, Kağan’ın yetiştirdiği lalelerin, karısının ruhuyla bedenlenmesi inancı ile Jentsch’in canlı görünen bebek teması arasında ilişki kurulabilir. “Jentsch, bir nesnenin canlı ya da cansız mı olduğuna ilişkin entelektüel bir belirsizlik olduğunda ve cansız bir nesne canlı bir nesneye fazlasıyla benzer hale geldiğinde *tekinsiz* duygular uyandırmaya özellikle elverişli bir koşulun yaratıldığına inanır (Freud-1999:339). Jentsch balmumu heykellerin, oyuncak bebeklerin ve otomatların kişide *tekinsiz* bir etki uyandırdığını dolayısıyla hikâyelerdeki figürlerin canlı mı cansız mı oldukları konusundaki belirsizliğin *tekinsiz* olduğunu öne sürer. Foster da buna yakın bir tanımlama yapar: “insan canlılığını ve özerkliğini alarak bunları yabancı biçimlerde, bağımsız varlıklar olarak iade eden makine ile metanın vücuda bürünmüş halleri gibi olan otomat ve mankenler öteki olmadıkları halde öteki, yabancı ama aşına, yaşayanlara hükmetmek için geri dönen "ölü emek"tir ve *tekinsizdirler* (2011: 160). Freud, canlı nesne örneğini çocuklar üzerinden değerlendirir ve çocukların oyuncak bebeklerinin canlanmasından korkmadıklarını hatta arzuladıklarını ifade eder. Yetişkinlik döneminde bastırılmış olan bu çocuksu inancın gerçekleşme ihtimalinin deneyimlenmesi *tekinsizliği* besleyen başlıca unsurlardandır.

Birçok halk inanişında olduğu gibi kendi kültürümüzde de rastladığımız doğaüstü varlık unsurlarından biri de türlü sebeplerle ruhun yaşanılan dünyaya geri gelebilmesidir. Daha önce de ifade ettiğimiz üzere, Freud’a göre gerçek dünyada ya da gerçeğin kurgusunda animistik düşünceye dayalı bir unsur belirlediğinde *tekinsizlik* hissi de ortaya

çıkar. Genel bir ifadeyle ruhsal varlıkların öğretisi diyebileceğimiz *animizm* kavramını

Sedat Veyis Örnek şöyle açıklamıştır:

“Etnoloji’de dinin başlangıcını açıklamaya çalışan çeşitli kuramlar vardır. Bunlardan birisi de animizm’dir. Bu teori İngiliz etnoloğu Edward B. Tylor (1832-1917) tarafından ortaya atılmıştır. İki ciltlik «Primitive Culture, 1917» (İlkel Kültür) adlı eserinde teorisini enine boyuna tartışmıştır. Tylor’a göre, insanlık, ruh inancına rüya aracılığıyla varmıştır: İnsan rüyasında çeşitli olayları yaşamakta, uzak ve değişik yerlere gitmekte, tanımadığı kimselerle karşılaşmakta, bunlarla birlikte avlanmakta, dostluk kurmakta ya da savaşmaktadır. Oysa rüyayı gören kimse, bütün bunlar olup biterken kulübesinde yatmaktadır. O halde, uyuyan kimseyi, kendi başına buyruk, istediği gibi hareket edebilen bir “şey” terk etmektedir. Bu ise, uyuyanın biraz uçucu, biraz flu olan benzerinden başka bir şey değildir; yani ruhudur. Aynı durum ölüm için de söz konusudur, ölen birinin hiç bir yaşama belirtisi göstermeden yatmasının nedeni, o kimseye canlılık veren “şey” in, yani ruhunun bedeni terk etmesidir. Ancak ruh, rüyada, insanı belli bir süre, ölümden ise tamamen terk etmektedir. İlkel insan, rüya ve ölümün dışında vizyon, kendinden geçme, ateşli hastalıklar gibi ruhsal ve fizyolojik yaşantılarla da ruh kavramına varmış, bunu bedenden ayrı ve canlı bir ilke olarak tasarlamıştır. Tylor, insanların, yukardaki yaşantılardan sonra çevresindeki şeyleri de canlıymış gibi görmeye başladıklarına değinerek, animistik dünya görüşünün giderek animatistik dünya görüşüne dönüştüğünü ileri sürmüştür. Animistik tasarımla, animatistik tasarım arasındaki ayırım, birincinin, ruhun varlığına inanmasına; İkincinin ise, insanın tıpkı bir çocuk gibi çevresini ve doğayı dolduran şeyleri “canlandırma”sına, “canlı” görmesine dayanmasıdır.” (1995: 24-25)

Bu açıklamada olduğu gibi, öykü kahramanının da hem ruhun varlığına, hem de arzuladığı nesnenin canlanabilir ya da ruhun yeniden bedenlenebilir olduğuna inandığını görmekteyiz. Lalesini daha da büyötmek, coşturmak için er suyuyla sularken, artık özgür olmasını istediğinde lale saksısından çıkar ve geceleri yatağına gelmeye başlar. Yarım, anlaşılmaz cümlelerle konuşması, kendisi beste yaparken başıyla tempo tutması pencereden dışarıdaki insanları izlemesi, her şeyi merak edip öğrenmek istemesi laleyle olan bağıny güçlendirir. Nitekim bu bağıllık çok uzun sürmez. Kağan aşağı düşmesinden korktuğı için camları sabitleyince lale havasız ve yalnız kalır, gitgide kendisinden uzaklaşmaya başlar.

Kağan’ın ihtiyacı olan, karısının ruhunun bedenlenmesidir ve bunun gerçekleşmesi, karısının bir lale bitkisi bedeninde ona geri dönmesi, başkahramanın

inançlarına ilişkin düşlemini eyleme dökmesiyle ortaya çıkar. Nitekim bastırılmış olan bir inancın gerçekleşir gibi olmasından doğan *tekinsiz* bir durumun ortaya çıktığı açıktır.

Ölümden sonrası, canlılar dünyası ile ölümler dünyası arasındaki sınırın belirsizleşmesi, ruhun farklı bedenlere ya da farklı zamanlara taşınabilmesi, fantastik kurgularla sıklıkla yer verilen unsurlardır. Ölen kadının ruhunun, kocasının kendi bulduğu bir çözümle hayata tekrar dönmesi ve adını taşıdığı lale bitkisinde bedenlenmesi yönüyle bu öykü fantastik bir anlatıdır. Yalnız karşısındaki bu olağanüstü varlık, başkahramanı şaşırtmaz ya da ürkütmez. Kağan, düşlerinin kontrolünü kaybedince tedirgin ve huzursuz olur. Düş ürünü olması beklenen lale, kendine özgü hâl ve davranışlarıyla farklı bir varlıktır. Kağan, lalenin elinden bir çay içmek, ağzından güzel bir söz duymak, birlikte dışarı çıkıp arkadaşlarıyla buluşmak ister ama yeşil uzun bacakları, lale kafası ve dilsizliğiyle bunu yapamayacağını farkındadır.

Eşinin ruhunu taşıyor olsa da başka bir kimliği vardır bu lalenin. Hem ölen eşinin ruhunun bir parçası, hem de bir yabancısıdır. Bir yandan ölen karısının ruhunu taşımasıyla bilindik ve aşına olan kimliği öte yandan lale bedeninin verdiği kısıtlamalarla yabancılaşan özellikleri, laleyi *tekinsiz* bir varlık konumuna getirmektedir. Hayali kurulan ve gerçekleşen arasında bir uyumsuzluk söz konusudur. Çünkü Kağan, sadece hayal kursaydı herşeyin istediği ve arzu ettiği gibi gerçekleşmesi beklenirdi. Lale'nin var olması değil, yaratıcısı olan Kağan'ın arzularının aksine davranışlar sergilemesi onu düş ürünü olmaktan uzaklaştırır, hayalleriyle de mantığıyla da uyuşmayan bir varlık hâline getirir. Ertem'in de ifade ettiği üzere “tekinsizlik duygusu uyumsuzlıktan doğar” (2006: 19). Bundan sonra istediği tek şey bu *tekinsiz* varlığın, geldiği yere, ait olduğu mezarlığına geri dönmesidir. Karısının ruhu ait olmadığı bir bedendedir. Lale ait olmadığı bir hayattadır. Kağan hem ruhu hem bedeni kendisine ait olamayan bu varlığı kabullenemez.

“Mayası büyüyle karışmış Siyah Lale” (Aral, 2013: 24) ait olmadığı bu dünyada mutsuz ve yalnız olmanın verdiği acı ile gitgide solmaya ve hırçınlaşmaya başlar. “Yüreğini hayalin aşırılığına kaptıran” (24) Kağan ise güzelliği ile övünse bile insan içine bile çıkaramadığı lalenin inatlaşmalarından, öfke nöbetlerinden, bencilliğinden bıkar, umduğunu bulamamanın hayal kırıklığını yaşamaktadır. Kağan’ın arzuladığı, mutlu sona ulaşması gereken hayal bu değildir. Kendi kurduğu hayal şimdi ona ait değilmiş gibi yabancılaşır ve *tekinsizleşir*. Arzu ettiği hayalî hayat ile *tekinsiz* gerçeklik arasında sıkışır. Artık sevilmediğini ve istenmediğini hisseden lale, Kağan evde yokken çıkıp gider. Döndüğünde lalenin evde olmadığını gören Kağan büyük bir yükten kurtulmuşçasına evi temizler, saksıları atar, lalenin bütün izlerini silmeye çalışır. Bu izleri evinden de zihninden de silmeye karardır. Sabah yeniden dünyaya gelmiş gibi umutla evden çıktığında karşı mağazanın önündeki kalabalık dikkatini çeker; “korkuyla karışık bir şaşkınlıkla çarpılmış gibi kalakalır”(27). Vitrinin camında doğduğu günkü güzellik ve canlılığıyla ayakta duran siyah lale ile göz göze gelirler. “Kağan bu bakışın ulaştığı yeri aradı belleğinde. Yarım kalmış bir rüyayı boş yere tamamlamaya çalışır gibi hissetti kendini bir an. İçindeki kargaşayı bastırmaya çalıştı” (28). O ana kadar siyah lale kendi düşü, kendi kâbusu olmuştur. Sabah uyandığında tuttuğu yas bitmiş, kâbusları geride kalmıştır. Lakin karşısında duran hayallerinin sınırını aşan bu *tekinsiz* gerçeklikle baş edebilmesi belki de mümkün olmayacaktır.

İnsanoğlunun ruh ve ölüm hakkındaki düşüncelerinin çok eski çağlara kadar gittiğini daha önce ifade etmiştik. Kültürü besleyen mitoloji, inanç şekli, tarihsel arka plan, coğrafi koşullar gibi pek çok unsur edebiyatta etkin rol oynayan motiflerdir. “Geleneksel kültürler ölümü bir son olarak değil, yeni bir hayatın başlangıcı olarak görmüşler; hayatı, daha sonra bir başka varoluş biçimiyle yer değiştirecek bir sürekliliğin parçası olarak kabul etmişlerdir” (Hökelekli, 1991:153). Yüzyıllardan beri birçok farklı inançta yeri bulunan ölümden sonra ruhun yeniden farklı bir bedende hayat bulması ya

da hayata geri gelen varlığın şekil değiştirmesi gibi olgular çeşitli anlatılarda karşımıza çıkmaktadır. Örneğin “tasavvuf edebiyatında devir teorisine göre maddi âleme, yani dünyaya gelen varlık önce cansızdır, sonra bitki, daha sonra hayvan, en sonra da insan şekline girer. Yani aslına dönmüş olur” (Aça vd, 2009: 559). Hiç kuşkusuz, ruhun ölümsüzlüğüne inanan Kağan da ölümünden suçlu olduğu karısının ruhunun geri dönmesinin gerçekleşebilme ihtimaline bağlanmış, ortaya çıkan *tekinsiz* durumu sorgulamadan kabul etmiştir. Burada okur için lalenin er suyu ile can bulmasının ve insani özellikler göstermesinin *tekinsizliği*; kahraman için ise karısının ruhunu taşıyan bu siyah lalenin aslında hiç de karısı gibi olmamasının *tekinsizliği* söz konusudur.

3.2.4. *Pembe Kayışlı Saat*

Aral’ın genel olarak ölüm olgusunu konu edindiği *Ruhumu Öpmeyi Unuttun* kitabında yer alan *Pembe Kayışlı Saat* adlı bu öyküsünde, yazarın gerçek hayatta başından geçen bir olaydan esinlenilmiştir. Aral bir söyleşisinde kitabının çıkış süreci ile ilgili şöyle bilgi vermektedir:

“Süreç, 1998’de yaptığım bir seyahatte başladı. Kitabın içindeki “Pembe Kayışlı Saat” adlı öyküdeki yazar benim. (...) O seyahate, davet edildiğim evde, ölmüş bir genç kızın odasında kaldım bilmeden. O odada bir doluluk olduğunu hissettim. O gün yaşadıklarımı 2000’de yazdım. Bu, pilot öykü oldu. O öyküyle birlikte, ölümden sonra geride kalanların yalnızlığıyla ölen kişinin yalnızlığı üzerine düşünmeye başladım. Sonra böyle bir acıyı yaşayan insanların yalnızlıklarını gözlemleme sürecine girdim.” (akt. Aygündüz, 2006: 23)

Öyküde, bir edebiyat söyleşisi için Amsterdam’da bulunan adı belirtilmeyen kadın yazar, toplantının sonunda Fatih Gün adlı okurlarından biri tarafından evinde konuk

edilmek istenir. Yazar, üç katlı bu Hollanda evinin çatı katında dinlenmeye çekildiği sırada, odanın içinde bir tuhaflık olduğunu sezinler. Odada, tam olarak *ne* olduğunu idrak edemediği bir şeyin varlığından şüphelenir. “Bana ayrılan odaya girer girmez, yalnız olmadığımı, içerde görünmez ama kıpırdayan, hafifçe parlayıp sönen, ustaca yer değiştirip saklanan başka birinin daha bulunduğunu hissettim” (Aral, 2013: 31). Öykünün bu ilk cümlesiyle okur daha en başta kendini bir gizem havası içinde bulur. Yazar bu *tekinsiz* duyguyu bir ev hayvanına bağlamak istercesine odayı dikkatle inceler: “Görünürde odam boştu. Ama yanılmadığımı biliyordum”(31). Öykünün *tekinsiz* olanla bağlantısı aslında bu ifadede merkezlenir. Yazarın akıl yürüttüğünün ve deneyimlediğinin karşıtlığının, ihtimal dâhilinde olan ve olanaksız olanın bir aradalığının söz konusu olduğu bu ifade *tekinsizliğin* irdeleneceği alanı ortaya koymaktadır.

Kendini yatıştırdığı ve güvende hissettiği bir anda odadaki terasa açılan kapı dikkatini çeker. Terastan manzarayı seyrederken evin iki ayrı cephesinin farklılığının şaşkınlığı içinde düşüncelere dalar. Arka tarafta çayırın ve nehrin doğallığı ön tarafta kentin yorucu yapaylığı ve bu iki ayrı dünyayı birbirine bağlayan bu evde, yazar sanki iki ayrı düzlemde birden bulunuyormuş gibidir. Bu noktada okur, yazarın düşler âlemine daldığını, kendini evin konumundan dolayı hissettiği bir belirsizliğe kaptırdığını düşünebilir. Çok geçmeden bu hisler kanıtlanıyor gibi olacaktır. Yatıp uyumaya karar verdiği sırada nereden geldiğini anlayamadığı bir kadın çılgılığı duyar. Ardından omzuna birinin dokunduğunu sanır. Uyumaya çalışsa da kafasındaki uğursuz düşüncelerden kurtulamaz. O an karanlıkta dolabın önünde bir kızın ayakta durduğunu ve kendisine gülümsemeye çalıştığını görür. Bütün bunlara mantıklı bir açıklama getirmeye çalışan yazar böyle doğaüstü durumların yanılsamalardan ibaret olduğu kanaatine varır. Ona göre “her şeyin bir oluş mantığı, çözülüp yorumlanabilecek bir maddeselliği olmalıdır” (Aral, 2013: 37).

Öyküdeki yazar, her ne kadar gördüklerini yanılsamaya bağlasa da odaya girdiği andan itibaren hissettiği tuhaf duygu, hem kahramanı hem okuyucuyu şaşırtır ve anlatıyı fantastik bir boyuta çeker.

Jean-Luc Steinmetz, fantastik olanın bütün uygarlıklarda ortak bir motifi, hayaleti anlattığını ve hayaletin hortlak, gulyabani, hayal, karaltı veya görüntü gibi hangi türü olursa olsun görünmesinin hem görende hem okuyucuda şaşkınlığa sebep olduğunu ifade eder. İster bir insanın ister bir eşyanın hayaleti olsun, bu varlık kendisini çevreleyen halenin sağladığı gerçekliği maddi gerçekliğin karşısına koyar. Genel olarak hayalet, geri dönen bir ölü olarak kabul edilir. Bununla birlikte varlığını uzaktan ya da sezgisel olarak belli eden bir ‘görüntü’ olarak da algılanabilir. Fantastik bir anlatıda hayalet ya bir yabancı tarafından görülür ki bu kişi o ailenin gizlediği bir sırrı öğrenir ya da bir yakını tarafından görülür. (Steinmetz, 2006: 33)

Konuk olduğu bu odada yabancı bir varlığı sezgileyen yazar, bir süre sonra asıl yabancının kendisi olduğunu, yabancı sandığı varlığın odanın asıl sahibi olduğunu anlar. Önce tüm olanları yorgunluğuna ve günlerdir farklı yerlerde uyumanın verdiği bir bellek boşluğuna bağlar. Sonra odanın içine göz gezdirirken fotoğrafları görür, ev sahibinin bahsetmediği bir başka kızı daha olduğunu fark eder. İzleniyormuş hissi içinde odayı incelerken konsolun üzerinde ise bu kıza ait olduğunu düşündüğü birkaç eşyaya gözü takılır. Merakla çekmecelere bakmaya karar verir. Yüzme yarışlarında kazanılan madalyalar, inci küpeler, kremler, fularlar, pembe süet kayışlı dördü on geçeyi gösterirken durmuş bir kol saati ve Pelin adlı bir kıza ait üniversite kimliği. Bu eşyaların sahibinin odasında bulunan yazar, o an yalnız olmadığı izlenimini edinir:

“Bütün bu nesnelerin bende yarattığı tedirginliğin nedenlerini anlamam birkaç saniyemi aldı yalnızca Odanın eşyaların sahibi epeydir uzaklarda bir yerdeydi büyük olasılıkla ve aynı zamanda açıklanması olanaksız bir biçimde şu an, şimdi buradaydı.” (34)

Yazarın, odada hissettiği bu *tekinsiz* enerjinin kaynağını, her ne kadar imkânsız olduğunu düşünmek istese de odanın sahibine bağlaması, animistik düşünce ile ilişkilendirilebilir. *Siyah Lale* öyküsünde değindiğimiz animizm inancında yani bir zamanlar atalarımızın gerçek olduğuna inandığı ama uygar insanın aşmış olduğu bu düşünce sisteminde düşüncelerin her şeye gücünün yeterliği, gizil güçlerin varlığı ve ruhun geri gelmesi söz konusudur. “İnsanın ve insan ırkının tarih öncesine ilişkin aşılmış düşünce biçimlerini anımsatan her şeyin tekinsiz olmadığını” (Freud, 1999: 352) vurgulayan Freud *tekinsizliğin* doğması için birtakım koşulların olması gerektiğini savunur:

“Yaşamımızda eski ve bir yana bırakılmış inançları doğrular gibi görünen bir şey gerçekten meydana geldiğinde bir tekinsiz duygusu ediniriz; sanki şöyle bir değerlendirme yapar gibiyizdir: ‘... o halde ölümler de yaşamayı sürdürür ve eski etkinliklerinin sahnesinde ortaya çıkar!’ ve buna benzer düşünceler.” (1999: 354)

Dolayısıyla animistik inanç sistemini benimseyen masallarda sıklıkla görülen ölümlerin dirilmesi ve bunun gibi olağanüstü unsurlar *tekinsiz* etki yaratmaktan uzaktır. Önemli olan gerçek hayatın kurgusunda yani içinde yaşadığımız dünya düzleminde de gerçekleşebilecek bir olay örgüsünde, aşılmış ve inanılmaz kabul edilen unsurların gerçekleşip gerçekleşmediği konusunda şüphede kalınması dolayısıyla bir yargı çatışmasının vuku bulmasıdır. Aral’ın bizzat kendisi tarafından deneyimlenen bu olayda yazar başka birisine ait bir odaya girmiş olmanın verdiği suçluluk duygusu ile bu enerjiyi hissetmiş ve fotoğraflarda gördüklerinin bilincinde yarattığı hayallere kendini kaptırması olabilir. “Yazar gerçek yaşamda tekinsiz etkisi yaratabilecek her şeyi öyküsüne de alır. Ama bu durumda gerçekte asla gerçekleşmeyen ya da son derece ender gerçekleşen olayları ortaya koyarak etkisini gerçekte olabileceğin ötesine yükseltir” (Freud, 1999: 357).

Öyküde yazar, duyularının onu aldattığını düşünmek istese de ortada *tekinsiz* bir durum olduğu inancındadır: “Bazı konuk odaları, başkalarının izleri ve yaşam işaretleriyle dolu yabancı odalar kimi zaman böyle tekinsiz duygular yaratıyordu insanda” (Aral, 2013: 36). Evlerinde konuk olduğu bu mutlu ailenin odadaki fotoğraflarda görülen ama artık yaşamadığını hissettiği kızları Pelin’in eşyalara bakarken yazar ölümün anlamsızlığı ve gerçek dışılığı üzerine düşünür. Ona göre ölüm “tehlikelidir dayanılmazdır, adını bile anmamak, akla getirmemek, bütünüyle dışlamak gerekir”(36). Ama aile ölmüş kızlarının bu odasına dokunmamıştır, bütün eşyaları hâlâ ortadadır. Çeşitli kültürlerde ölenin geride bıraktığı eşyaları ile ilgili olarak birtakım pratikler uygulanmaktadır. Bazı toplumlarda eşyalar yıkanıp ihtiyaç sahiplerine verilir, bazılarında yakılır, bazılarında ölenle birlikte gömülür. Sedat Veyis Örnek bu geleneklerin arkasındaki sebepleri şöyle açıklar:

“Ölenin geride bıraktığı eşyalarla ilgili olarak ortaya çıkan uygulamaların oluşmasının başlıca iki nedeni vardır: Ölen kişinin geri geleceği korkusu, ölünün anısını yaşatma isteği. Ölenden geriye kalan eşyalar arasında özellikle giysilerinin ve ayakkabılarının başkalarına verilerek en kısa zamanda evden uzaklaştırılmasının nedeni “hayır yapma” amacı taşıyor gibi görünse de temeldeki neden yukarıda belirtilen korkuda yatmaktadır. Çünkü ölen kişinin ölümden sonra da geride bıraktıklarıyla olumlu ya da olumsuz ilişkilerini devam ettirdiğine inanılmaktadır.” (Örnek, 1971: 75)

Genç yaşta evlatlarını kaybetmiş olmanın acısını taşıyan aile, belli ki kızlarının eşyalarına dokunamamış, anısını yaşatmak istemiştir. Yazar, zamana ve ölüme dair yoğun düşünceler içinde uyumaya çalışırken saat tam dörtte Pelin’in sesini duyar. “Uyumanıza engel oldum, kusura bakmayın n’olur!” (Aral, 2013: 38). Siyah kıyafetli, elinde bir demet zambakla sandalyede oturan kızı görünce şaşkınlıkla beraber gördüğünün hayal mi gerçek mi olduğunun kararsızlığında ve şiddetli bir kalp çarpıntısıyla önce yatağın içinde öylece kalakalır. Sonra kızın gerçekte yaşıyor olduğu düşüncesiyle konuşmaya başlar ve başına bir felaket gelmiş olduğundan korktuğunu söyler. Aslında bir felaket gelmiştir de. Kızdan on iki saat sonra dördü on geçe öleceğini, kendisi az önce zamanın içinde gezinirken

bilmeden bir yıl geriye yani kızın öldüğü güne gittiğini ve böylece kızın dönebilme fırsatı yakalayabildiğini öğrenir. Gerçeğin katılığından koptuğunu hisseden yazar, kızın nasıl öldüğünü merak eder. O gün sevgilisinin yanından mutluluktan uçarak ayrılan Pelin eve dönüş yolunda karşıdan gelen tramvayı görmediği için kaza sonucu ölmüştür. O gece sevgilisini göreceği için mutludur. Gözyaşları içindeki yazar son derece şaşkın ve üzgün bir haldeyken yalnız kalmak istediğini söyleyince Pelin, bir yıl önce sevgilisin kendisine hediye ettiği pembe kayışlı saatini de yanına alarak önce belirsiz bir gölgeye döndürür, sonra sessizliğin içinde kaybolur.

Sabah kahvaltısında yazar, ev sahiplerine kaldığı odadan bahsetmek ister. Gece kızları Pelin'i gördüğünü ve onunla konuştuğunu sandığını anlatır. Pelin'in ailesi, odanın havasından dolayı yazarın böyle bir hisse kapılmış olabileceğini düşünür. Ancak, yazar Pelin'in nasıl öldüğünü anlattığını, gitmeden saatini de aldığını söylediğinde ve saatin gerçekten odada olmadığını fark ettiklerinde olayın bir rüya olup olmadığının belirsizliği ortaya çıkar. "Okuyucuda oluşan tekinsizlik hissi dünyanın ilkel, büyülu yanının yeniden ortaya çıkmasından kaynaklanmaktadır" (McElroy, 1989: 4). Freud'a göre ölümün ve ölenin geri gelişinin *tekinsiz* etkisi insan soyunun ölüme karşı tepkisinin ilk hâlinin süregelmesi ve bilimin ölümün bilgisini elde edememesinden kaynaklanır (Freud, 1999: 348). Bu gerçekliğin karşısında insan da ölümlerin dirilmesiyle ilgili düşüncelere kapılmaktan kendini alamaz. Geri dönüşün *tekinsizliği* aslında huzursuzluğun sebep olduğu kaygıdan ibarettir. Yazarın başına gelenlerin gerçekleşme ihtimalinin verdiği huzursuzluktan dolayı öyküdeki olay örgüsünü *tekinsiz* olarak değerlendirebiliriz. Bu ihtimal Freud'un değindiği üzere eski inançların etkisidir:

"Hemen hemen hepimiz bu konuda ilkel insanlar gibi düşündüğümüz için ölüme duyulan ilkel korku, içimizde halen çok güçlüdür ve herhangi bir tahrik durumunda gün yüzüne çıkmaya her an hazırdır. Büyük olasılıkla korkumuz ölü olanın hayatta kalanın düşmanı olacağına ve yeni yaşamını onunla paylaşmak için onu öldürmeye çalışacağını ileri süren eski bir inanca dayanmaktadır." (Freud, 2019: 62)

Aral, öz yaşam öyküsel unsurlar içeren bu öyküsünde, gerçekten ölen birisinin odasında kaldığında hissettiği enerjiden etkilendiğini belirtir. Belki de ölen kişiyle irtibat kurmak istemiş veya gerçekten onun hayaletiyle konuştuğunu sanmış olabilir. Bir kurgu ürünü olarak ele aldığımız öyküde *tekinsiz* olan, hem okurun hem öykü kahramanlarının aşılmış ilksel inançların bilincinde oldukları halde, olağanüstü olarak nitelendirilen unsurların gerçekleşip gerçekleşmediği konusunda belirsizlikte bırakılmasıdır.

3.3. Öteki Ben'in *Tekinsizliği*

Freud'un *Tekinsizlik* makalesinde değindiği ve çalışmamızın devamında değerlendireceğimiz *Der Doppelgänger* kavramı Almanca kökenli olup 'doppel' (çift) ve 'gänger' yani (yürüyen) kelimelerinin birleşmesinden oluşur. Folklor ve Mitoloji Sözlüğü'nde "Almanca 'çift yürüyen' anlamına gelen, insana eşlik ettiğine inanılan bir gölge veya hayaletin adı" (Öztürk, 2009: 309) olarak tanımlanmaktadır. Kavram Türkçede konuya dair çalışmalarda ikiz, eş ruh, eş benlik, çift³³, ikilik, benzer, ikinci ben, *öteki ben*, gölge, yansıma gibi motiflerde karşılık bulmaktadır. Genel olarak kişinin karanlık tarafını ya da eş bedenliği (bilokasyon) belirtmek için kullanılır. İzlek aynı zamanda ilkel kavim inançlarında önemli bir rol oynamaktadır. İskandinav ve Germen efsanelerinde öteki benini görmek bir ölüm alametidir aynı zamanda kötü şansın, hastalığın ve sağlık sorunlarının göstergesidir.

³³ Sigmund Freud'un *Sanat ve Edebiyat* (1999) adlı eserinde "Der Doppelgänger" kavramının İngilizcede *double* olarak ifade edilmesi sebebiyle Türkçeye "çift" olarak çevrilmiştir. Freud'un *Tekinsizlik Üzerine* (2019) adlı İngilizceden Türkçeye çevrilen makalesinde kavram için "ikilik" kelimesi kullanılmaktadır. Dostoyevski'nin *Der Doppelgänger* adlı romanı Rusça aslından *Öteki Ben* olarak çevrilmiştir. Bu çalışmada "Der Doppelgänger" kavramının Türkçe karşılığı olarak "öteki ben" tercih edilmiştir.

Öteki ben izleği, tarihin ilk yazılı eserlerine kadar uzanan bir geçmişe sahiptir. Yazılı edebiyatın ilk eseri olarak bilinen Gılgamış Destanı'nda (MÖ 1800) Gılgamış ve Endiku birbirlerinin öteki benleri olarak yorumlanırlar. Platon'un diyaloglardan biri olan *Symposion*'da (Şölen, MÖ 385-370) Aristophanes herkesin yarım yaratıldığından ve insanın kaderinin öteki yarısını bulmak olduğundan bahsetmektedir. Romantizm öncesi edebiyatta öteki ben izleği bir güldürü unsuru olarak ele alınmakta, birbirinin yerine geçen ya da birbirine çok benzeyenler için kullanılmaktadır. Örneğin Romalı oyun yazarı Titus Maccius Plautus (yak. MÖ 254 - MÖ 184) tarafından yazılan ve Molière'in *Amphitryon* (1668) olarak uyarladığı, daha sonra William Shakespeare'in *Yanlışlıklar Komedyası* (1594) adıyla kaleme aldığı komedyada, öteki ben izleği güldürü unsuru olarak yer almaktadır.

Romantizm ile birlikte bu izlek kişinin karanlık ve gizemli taraflarını işaret eden bir kavrama dönüşür ve özellikle fantastik türün ilgi alanına girer. “Romantizm, öteki beni içselleştirdi ve Almanca'da *unheimlich* olarak ifade edilen psikolojik ve ahlaki bir unsura dönüştürdü” (Macías, Núñez, 2011: 260). Romantizm döneminin çeşitli eserlerine konu olan tuhaf ve etkileyici figürlerle öne çıkan öteki ben izleği, genellikle bireyin kimlik sorunsalına gönderme yapmaktadır. XIX. yüzyıl edebiyatında Hoffmann, Poe, Dostoyevski gibi yazarların³⁴ eserlerinde sıklıkla işlenen bu kavram ilk olarak Alman yazar Jean Paul Friedrich Richter'in *Siebenkäs* (1796) adlı eserinin bir dipnotunda “kendilerini gören kişiler” (Živkovič, 2000: 122) şeklinde tanımlanmıştır. XVI. yüzyılda İskoçya'da birbirlerine yapışık halde doğan ikiz kardeşlerden esinlenen yazar, ilk eserinde işlediği bu konuyu ikinci eseri olan *Die Doppelgänger*'a (1800) adını vererek literatüre kazandırmıştır. İzlek, Alman edebiyatının önemli yazarlarından E.T.A. Hoffmann ile yeni bir biçim kazanır. Hoffmann'ın *The Sandman* (Kum Adam, 1817), *The*

³⁴ Mary Shelley'nin *Frankenstein* (1818), Edgar Allan Poe'nun *William Wilson* (1839), Dostoyevski'nin *Öteki Ben* (1846), Robert Louis Stevenson'ın *Dr. Jekyll ve Bay Hyde'in Tuhaf Hikâyesi* (1886), Maupassant'ın *Saplantı* (1887), Oscar Wilde'in *Dorian Gray'in Portresi* (1890) önde gelen örneklerdir.

Stone Heart (Taş Kalp, 1817), *Princess Brambilla* (Prenses Brambilla, 1820) gibi eserlerinde geçen öteki ben izleği, iyi-kötü, melek-şeytan karşıtlığıyla birlikte gerçek ve hayal ürünü olanın bir aradalığını gösteren *tekinsiz* bir izlek olarak yer alır.

Jeffrey Berman, *doppelgänger* yerine “ikilik, gizli ben, ikinci ben, alter ego, gölge, ayna imgesi, kişilik bölünmesi, çift kişilik, çoğul kişilik” gibi pek çok terimin de kullanılabilir olmasının, kavramın bir yandan edebî popülerliğini ve öte yandan muğlaklığını kanıtladığını ifade eder. Ona göre tüm bu terimlerin ortak noktası bir benliğin başka bir benliğin egemenliğinde olmasının parçalanma, çoğalma, kimlik kaybı ve iç çatışma gibi psişik dengesizliklere sebep olmasıdır. Berman’ın ifadesiyle edebî bir motif olarak çift kişilik, insanın sosyal açıdan üstün olan benliği ile daha ilkel olan alt benliğinin savaşı, Apollonik ve Dionysostik³⁵ kişilik özelliklerinin veya Freud’un süperegö ve id kavramlarının karşıtlığı gibi insan doğasının ikircil yapısını ortaya koyar. Sonuç olarak edebiyattaki öteki ben görüngüsünün karakterin iç savaşımını gösterdiğini öne sürmektedir. (Berman, 1988: 963)

Bruno Estañol, edebiyatta uzun zamandır işlenen öteki ben konusunun hem yazarların, hem okurların diğer konulara nazaran daha fazla ilgisini çekmesindeki sebebe şöyle yaklaşmaktadır:

“(…) evrensel bir konuya değindiği için mi? Öteki ben bütün insanların gerçek fantezisi mi? İnsan beyni tarafından yaratılan büyük bir efsane mi? Bu hikâyeleri tekrar tekrar okumak bende birtakım soru işaretlerine sebep oldu. Zannedersem anlatıda konu seçiminin özüne dokunduğu için ve anlatıcının en mahrem Ben’ine dokunduğu için de. Şaşırtıcı olan şu ki öteki ben izleği tüm insanların en hassas noktasına dokunur; herkes bu öykülerde her zaman kendisinden bir şeyle karşılaşır. Hepimizin bir öteki beni var mı? Eğer bir bilinçdışımız varsa veya bir ruhumuz, bu sorunun cevabı şüphesiz evettir.” (Estañol, 2012: 268)

³⁵ **Apollon – Dionysos Karşıtlığı-** Yunan mitolojisinde Zeus’un birbirine karşıt karakterli oğulları. Aydın durgun, ölçülü gücü simgeleyen Apollon, bir ışık olup doğayı görme,” varlığı akılla algılama ve akıl yetisine dayanan yöntemlerle biçimlendirme” güç ve yeteneğine gönderme yapar. Dionysos bir doğa tanrısıdır. Doğaya karışan doğayı simgeleyen müziğin, coşkunun, esrimenin ve oluşun tanrısıdır. (Cevizci, 2003: 497-500)

Estañol, öteki ben konusunu yazar üzerinden ele alır ve eserlerinde yarattığı kimliklerin, yazarın öteki benleri olduğunu varsayar. Yazar bilinçli ya da bilinçsiz olarak çeşitlik kimlikler üstlenir, bu bazen bir çocuk, bir anne, bazen bir katil olabilmektedir. İçtenlikle yazabilmesi için öncelikle bu karakterlere bürünmesi gerekir. Yani yazar, yazarken kendini ötekinin yerine koyar ya da belki de öteki benini ortaya koyar. (2012: 271)

Ana Rueda, psikolojik açıdan, öteki benin öykünün içindeki karakterlerden çok öykü yazarıyla ilgili olduğunu öne sürer. Yani öteki ben, öykü yaratıcısının içindeki bazı çatışmalardan ve bastırılmış düşmanlıktan türer. Rueda, bu görüşü ile ilgili olarak Keppler'in şu alıntısını paylaşır:

“İkinci benliğin figürü, yazarı tarafından ister tamamen kişisel sorunlardan, ister kültürünün daha geniş sorunlarından veya bunların her ikisinden kaynaklansın, kendi ruhundaki bölünmeyi kurgusal biçimde ifade etmek için bilinçli veya bilinçsiz olarak yaratılmıştır. Bu figür genellikle yazarın kendi eksikliklerini, ‘karanlık tarafını’, gerçekte olduğu benliğini somutlaştırır. . . olmak istediği veya en azından sanılmak istediği gibi ‘saf’, candan, yaşlanmayan, ölümsüz, sonsuz, aydınlanmış bir şekilde akılcı, usdışı, sağlıklı ve eksiksiz benliğe karşı.” (akt. Rueda, 2005: 26)

Otto Rank, 1914’te kaleme aldığı *Der Doppelgänger: Eine Psychoanalytische Studie* (Eş Benlik: Psikanalitik Bir Çalışma) adlı eserinde, eş benlik kavramını Freud’un *Narsizm* kuramı üzerine temellendirir. Bu anlamda eş benlik, mutlu ve dengeli bir kişiliğin oluşumunu engelleyen hastalıklı öz-sevgi unsurlarını temsil eder. Genel olarak motifin psikolojik, etnolojik, söylencesel ve edebî anlamda ortaya çıkışını ele aldığı bu eserde, ikilik olarak eş ruh kavramının (kişi ve onun gölgesi) modern insanda eş benlik motifinde görüldüğünü ve bir yandan ona ölümsüzlüğün güvencesini verirken diğer yandan tehditkâr bir şekilde ölümünü de beyan ettiğini savunur. Rank’a göre, eş benlik aynı zamanda insanın kendisiyle ve başkalarıyla sonsuz çatışmasını, benzeme ihtiyacıyla farklı olma arzusu arasındaki mücadeleyi vurgular. Bu çatışma, kendini yenileme ve

ölümlülüğü ifade eden fiziksel eş benliğin reddedilmesi lehine ruhani ikizin yaratılmasıyla sonuçlanan bir çatışmadır. Rank, kavramı bireyin ‘ben ve benlik sorunu’ bağlamında ele almış, varlığı tehdit eden bir unsur olarak değerlendirmiştir. (Rank, 2016: 9-12)

Rank’ın çalışmasından hareketle, Freud özellikle *heimlich/unheimlich* zıt sözcüklerinin aynı anlama geldiğini savunmak için bu izlekten yararlanır. *Tekinsiz* olanın hem tanıdık hem yabancı olması başka bir deyişle aynı kelimedeki iki zıt kavramın buluşması öteki ben izleğinde de görülmektedir. Rank’a göre *doppelganger*, iki zıtlığı, hem ölümlülüğü hem ölümsüzlüğü temsil eder. İlkel insanlarda “yok olmaya karşı bir korunma” iken daha sonra “ölümün habercisi” hâline gelir.

Richard Kearney *Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar; Ötekiliği Yorumlamak* adlı kitabında, öteki kavramını “yabancı, tanrı ve canavar” adı altında, insan benliğinin yansımaları olarak ele almıştır: “çoğu yabancı, tanrı ve canavar ... insan ruhunun derinlerindeki bir yarığın göstergeleridir. Bilinç ile bilinçdışı, aşına ile yadırgatıcı, aynı ile öteki arasında nasıl bölündüğümüzü gösterirler” (Kearney, 2018: 16). Milica Živković antropolojide ilkel ve eski toplumlarda ikizin büyü, dehşet verici yansımalar, *tekinsiz* gölgeler, uğursuz rüyalar olduğuna ve hepsinden öte ruhun kendisinin taşınabilir olduğuna inanıldığı bilgisinin verildiğini ifade eder (2000: 123). Eski zamanlarda kişinin doğaüstü yansımaları, şeytan, canavar gibi varlıklar olarak algılanan ikizlik ya da öteki benlik psikanalizle birlikte bilinçdışında bastırılan ve yabancılaşan benlik olarak ele alınmıştır.

“Freud, insana huzursuzluk veren tekinsizliği, bir zamanlar tanıdık, şimdi karanlık, tuhaf ve yabancı olanı Otto Rank’ın “ikiz” kavramıyla birlikte düşünür. Kaynağını yaşamın ilk evrelerinde bebeğin ve ilkel insanın zihnini hâkimiyeti altına alan birincil narsisizmden alan “ikiz”, insanın ölümsüzlüğü, ölümsüz ruhudur. Zamanla suretini değiştirir, ölümsüzlüğün bir güvencesinden, aynadaki yansılarda, gölgelerde, koruyucu ruhlarda, kendisinden ölümüne korkulan birine dönüşür.

Sorumluluğu taşınamayan duygu ve düşünceler, tekinsiz gelir, ikize yüklenir. Kötülük ve nefret ikizdedir...” (Erdal, 2017: 53-54)

Kişinin karanlık tarafı olan kötü ikizi, Freud’un id olarak adlandırdığı haz ilkesi tarafından yönetilen ve arzularının gerçekleşmesi için istediğini yapan ahlak, yasak ve kural tanımayan tarafıdır. Freud bu durumu, birincil özseverlik döneminde çoklu benlikler yaratan ve bu dönemi atlattıktan sonra olumsuz özellikleri kötü ikize yükleyen çocuğun, ego gelişimi ile ilişkilendirir. İnsanın bu öteki beni iki şekilde açıklanabilir; ya kendisinin olmak istediği kişi ya da kişinin genellikle kötü olarak nitelendirilen yönündeki gücün dışlaştırılmış hâli. İkinci benin dışa vurulması insanın ikilemini, iyi ve kötü arasındaki çatışmayı simgeler. Kendi kişiliğinin ikinci yönüyle karşılaşması tuhaftır ve insanı tedirgin eder. Freud çift kişilikli olmayı, kişilik bölünmesini, kendi ikiziyle karşılaşmayı, kısaca ikilik olgusunu fantastik edebiyatta *tekinsizlik* etkisi yaratan bir öge olarak görür. (Ertem, 2013: 282)

Bu izleğin en bilinen edebî eseri olan, Robert Louis Stevenson tarafından 1886 yılında yazılan *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde* adlı romanda, insanın içindeki karanlık tarafı gösteren bir ikiz karakter yasaklanmış ve bastırılmış olanın biçim kazanmış şekli ile karşımıza çıkar. Öteki benin ortaya çıkması kişinin üstesinden gelemediği, bastırmaya çalıştığı sıkıntılarının gün yüzüne çıkması anlamına gelir. Olduğu kişi ve olması gereken ya da olmayı istediği kişi arasında kalmışlığın göstergesidir. Olduğu kişi yaşamı üzerindeki hâkimiyetini kaybettiğinde kontrol öteki benin eline geçer. Ruhsal çatışmaların sebep olduğu bu durum tek kelimeyle *tekinsizdir*. Öndül’e göre öteki ben, arada kalmışlığı temsil eder ve bu benliğin düşmanıdır:

“Arada kalmışlığı yaratan ya da arada kalmışlığın yarattığı ortam düşman bir ortamdır. Arada kalmışlık/karar verememe birbirinin kopyası olma hali ile de ortaya çıkar ve birbirinin kopyası olmak da tekinsizliğe neden olur. Ayna görüntüsü, gölgesi olmak da... Gölge ve görüntü benliğin düşmanıdır. Sıklıkla tekrar eden tesadüfler; kuruntular; nazara, evrenin kendi başına buyruk bir ruhu olduğuna, zombilere, kötücül güçlerin ve

kötücül insanların varlığına, büyüye, hayaletlere-perili evlere inanmak ve sessizlik ıssızlık-bir başınalık-karanlık ya da böyle hissediyor olmak da tekinsiz ortam yaratmakta birebirdir.” (Öndül, 2010: 18)

Freud *Tekinsizlik* adlı makalesinde, öteki ben izleğiyle ilgili bir tren yolculuğu sırasında başına gelen *tekinsiz* bir olayı aktarır:

“Trenin alışılmıştan daha şiddetli sarsıntısı bitişikteki banyo kapısını açtığı anda yataklı vagona tek başıma oturuyordum ve içeri geceliği ve yolculuk takkesiyle yaşlıca bir beyefendi girdi. İki kompartıman arasındaki banyodan çıkarken yanlışlıkla yanlış yöne gidip benim kompartımanıma geldiğini düşündüm. Ona doğru yönü göstermek için ayağa fırladığımda bir anda dehşet içinde davetsiz misafirin açık olan kapıdaki camdaki kendi yansımam olduğunu anladım. Görüntüden hiç hoşlanmamış olduğumu hala anımsayabiliyorum.” (Freud, 1999: 355)

Gerçek hayatta, kendi yüzünün ani ve beklenmedik bir anda başkası gibi yansımasını görmesi Freud için *tekinsiz* bir deneyimdir. Freud’un bu makalesinde, en belirgin *tekinsizlik* örneği olarak ele aldığı öteki ben izleğinin edebiyatta ortaya çıkış şekilleri şöyledir:

“•Fiziksel olarak birbiriyle özdeş olan kişiliklerin ortaya çıkması

•Zihinsel süreçlerin bir kişiden diğerine olana aktarımı. (Telepati olarak adlandırabileceğimiz şey yoluyla) Böylece biri diğeriyle aynı bilgiye aynı duygulara ve deneyime sahip olur.

•Öznenin kendisini bir başkasıyla özdeşleştirmesi, böylece kendisinin kim olduğu konusunda kuşkuda olması ya da yabancı benliği kendisinin yerine – geçeni yapması

•Aynı şeyin sürekli olarak yinelenmesi- aynı özelliklerin ya da kişilik çizgilerinin ya da olayların, aynı suçların ya da hatta aynı isimlerin çok sayıda ardışık kuşaklar boyunca tekrarı.” (Freud, 1999: 341)

Sonuç olarak, edebî eserlerde, beden-ruh, iyi-kötü, akıl-duygu arasındaki karşıtlığı temsil eden öteki ben izleği düşlerde, sanrılarda, oyunlarda, aynadaki bir

yansımda, dehşet veren bir görüntü, uyarıcı bir ses, takipçi bir gölge, şeytani bir varlık, beden bir parçası, bir benzeri veya farklı bir beden biçiminde ortaya çıkabilmektedir.

3.3.1. *Lejana* (Uzaktaki)

Cortázar'ın kaleme aldığı *Uzaktaki* adlı öyküde öteki ben izleği Alina Reyes adlı genç bir kadın ile 'uzaktaki' olarak ifade ettiği ve kendisinin öteki beni olarak hissettiği bir kadını temsil etmektedir. Öykü, Alina Reyes'in düşüncelerini ve endişelerini yazdığı on iki Ocak ve yedi Şubat arasındaki yedi ayrı günün tarihlendirildiği bir günlükten aktarılmaktadır.

Buenos Aires'in hâli vakti yerinde ailelerinden birinin kızı olan yirmi yedi yaşındaki Alina Reyes, arkadaşlarıyla konserlere, tiyatrolara giden, piyano çalan, hayatını refah ve eğlence içinde sürdüren genç bir kadındır. Alina birden, önce rüyalarına giren ardından gündüzleri de kendini belli eden tuhaf bir hisse kapılır. Sanki benliğinin bir parçası başka bir yerde başka bir hayat yaşıyor gibidir. Genç kadın, bir yandan böyle hissediyor olmaktan nefret etmekte bir yandan da bu öteki beninin merakı içinde yanıp tutuşmaktadır. Alina, geceleri uyuyamadığı için kendini kelime oyunlarına verir:

“ Dizeler bulmam gerekiyor ya da *a* harfiyle sözcükler bulma sistemi, sonra *a* ve *e* harfleri, beş ünlüyle, sonra dört ünlüyle. İki ünlü bir ünsüzle (ara, oba), üç ünsüz ve bir ünlüyle (kart, grip) ve yeniden dizeler, Hint sümbüllerinden kabarık eteğiyle indi ay demirci fırınına/çocuk ona bakıyor/çocukmona bakmakta. Üç ünlü üç ünsüzle, kabara, matara... Bu şekilde saatler geçiriyorum, dörtlü, üçlü, ve ikili, ardından palindromlar³⁶: Şatonun o taş, Anastas mum satsana. Ya da o güzelim

³⁶ Palindrom, tersten okunuşu da aynı olan cümle, sözcük ve sayılara denilmektedir. Örn: makam, radar, kavak gibi kelimeler, at sahibi gibi hasta gibi cümleler, 6336 gibi sayılar

anagramlar³⁷: Salvador Dali, *Avida Dollars; Alina Reyes, es la reina* y³⁸... Bu o kadar güzel ki, çünkü bir yol açıyor, çünkü orada sona ermiyor.” (Cortázar, 2016: 162-163)

Saatlerin geçmesini kolaylaştırmak için denediği bu yöntem, sonunda basit bir kelime oyunu olmaktan çıkarak kimlik karmaşasına döner. “Alina Reyes’in kendisi aslında bir nevi yaşayan anagramdır: kendi benliği içinde başka kombinasyonlar barındırır, Macaristan’daki öteki beni gibi” (Morello-Frosch, 1968: 325). Başkahramanın kendi adının anagramının ‘kraliçe’ olması ve bu yolla kraliçe olmayan öteki benliğini hatırlaması öfkelenmesine sebep olur:

“Korkunç, çünkü kraliçe olmayan ve benim bir kez daha geceleyin nefret ettiğim kişiye yol açıyor. Şu Alina Reyes’e ama o anagramın kraliçesi değil; başka herhangi bir şey olabilir, mesela Budapeşte’de dilenci, Jujuy’daki bir genelevde acemi fahişe, Quetzaltenango’ da hizmetçi, uzaklarda ve kraliçe olmadığı herhangi bir yerde. Ama Alina Reyes olacak ve işte bu yüzden dün gece bir kez daha oldu, onu ve öfkeyi hissetti” (Cortázar, 2016: 163)

Vilma Arrieta Vargas’a göre başkahramanın günlüğüne yazdığı anagramların her biri ayrı bir gerçekliği gizlemektedir. Başkahraman, bu oyunla kelimelerdeki büyülmü çağrışımları ve gizli anlamları keşfetmek ister. Anagramların sayısı arttıkça ve zorlaştıkça, uzaktaki öteki benin varlığına olan inancı da pekişmektedir. Sadece Alina’nın oyun oynadığı kelimeler değil öyküde geçen kişi, cadde, sokak isimlerinin anagramları, aslında kahramanın öteki benini işaret etmektedir. Vargas öyküdeki bu tür anagramlara şu örnekleri gösterir:

Öyküde geçen isim:

-Sirvienta en Quetzaltenang

Anagramı:

- Alina que no es la reina

³⁷ Anagram, bir sözcüğün veya sözcük grubunun harflerinin yerinin değiştirilmesiyle, yeni bir sözcük elde edilmesidir. Örn: Acındırma: mandıracı

³⁸ Alina Reyes isminin anagramı: *Es la reina* y (O kraliçedir ve)

(Quetzaltenango’da hizmetçi)	(Kraliçe olmayan Alina)
-Tres Arroyos	- Soy otro ser (Ben öteki benim)
-Kobe, Florida al cuatrocientos	-Eco del silencio de otra Alina
(Kobe, Florida Sokağı dört yüz numara)	(Öteki Alina’nın sessiz yankısı)
- Pupila de mala casa en Jujuy	-Alina es la Lejana
(Jujuy’daki bir genelevde acemi fahişe)	(Alina Uzaktakidir)

Bunun gibi öyküde geçen birçok isimin anagramının, öteki benin varlığına dair gizli atıflar olduğunu belirten Vargas, bunların başkahramanın doğru kimliğini bulmasındaki şifrelemeler olduğunu ifade eder. Bu tarz isimleri unutma ve kelimeleri değiştirme oyunu, bir zamanlar yaşanmış olan travmatik bir deneyimi değiştirmenin bilinçsiz arzusuna riayet etmektedir. (Arrieta Vargas, 2000: 45-64)

“Paralel bir evren Alina Reyes’in rüyalarını istila eder, öyle ki uyanık olduğu zamanlarda bile bu durum onda yarı bilinçli bir hal yaratır” (Lavaud, 1998: 69). Kendi gerçekliği ile uzaktaki gerçeklik arasına sıkışan Alina, oyunlarla ve dualarla kaçamadığı gerçeklikten uykusunda kaçmayı umut eder. Çünkü uzaktakinin yaşantısını kendi yaşıyormuş gibidir. Freud’un ifadesiyle "bilinçli ve bilinçsiz dürtüler arasındaki çatışma ve uzlaşmanın bir sonucu" (1997: 37) olan rüya âleminde Alina dış dünyadan uzaklaşır. Alina, uyuyamadığı gecelerde kendi kendine oynadığı bu kelime oyunlarının yanı sıra birtakım İngilizce duaları da tekrarlamaktadır: “Now I lay me down to sleep³⁹.. Bu dizeleri tekrarlamalıyım...”(Cortázar, 2016: 162).

Öyküde ilk dizesinin verildiği bu duayı tekrarlayan Alina, kavramların tekrarı vasıtasıyla yeni gerçeklikler yaratmak için dilsel olarak yaratılmış bir çeşit rüyaya

³⁹ Öyküde ilk dizesi verilen duanın devamı: Now I lay me down to sleep / I pray my Lord my soul to keep / If I should die before I wake / I pray the Lord my soul to take (Şimdi uyumak için yatıyorum/ Tanrı’ya ruhumu koruması için dua ediyorum / uyanmadan ölecek olursam/ Tanrı’ya ruhumu alması için dua ediyorum.

https://library.hsutx.edu/mcbride/Ecclesiastes/Ecclesiastes_3-2-e.pdf (22.01.2020)

dalmayı amaçlamaktadır. Bu duada, ölüm ve uyku durumu arasında doğrudan bir ilişki kurulur ki Tanrı'dan uyurken ruhun korunması istenmektedir. Sonuç olarak, rüya ölüm benzeri bir durum olarak yorumlanmaktadır. (Arrieta Vargas, 2005: 76)

Alina, bu ‘uzaktaki’ varlığının zor durumu için kendisinin dayanma gücünün ona yardım edebileceğini ummaktan başka yapabileceği başka bir şey olmadığını düşünür. Sonra hissettiklerini, öteki beninin acı çektiği anı sorgular:

“Orada beni dövüyorlar, orada ayakkabılarımın içine kar giriyor ve ben bunu ânında biliyorum, bu orada başıma gelirken ben onu ânında biliyorum. Peki, ama neden ânında? Belki de bana daha geç ulaşıyordur, belki de bunlar henüz yaşanmamıştır. Belki de onu on dört yıl içinde döveceklerdir ya da belki zaten Azize Ursula Mezarlığı’ndaki bir haç ve bir numaradır.” (Cortázar, 2016: 169)

Etrafında olan bitenlerin ardında hissettikleri, aklının sürekli ‘uzaktaki’nde olması ve sevgilisi Luis Maria ile beraberken, anlaşılmas bir şekilde ayakkabılarının içine girmekte olan kardaki nemden dolayı onun yanından uzaklaşmak zorunda olması başkahramanı gitgide bir çıkmaza sürüklerken uzaktakine ulaşma arzusu katbekat artmaktadır. Alina, soğuğu ve öteki beninin çektiği eziyetlerin yara berelerini fiziksel olarak da hisseder. Bu ruh sadece hislerle sınırlı kalmaz ve aralarında iletişim kurmaya başlarlar. Onunla Budapeşte köprüsünde buluşma kararı verdiği rüyasından uyandığında bile dövülen ve üşüyen bu uzaktaki varlığının sadece düşünceden ibaret olduğuna kendini inandırmaya çalışır. Tek bir sefere mahsus olmamakla birlikte, mantıksal olarak mümkün olmayan durumları hem fiziksel hem sezgisel olarak deneyimler. Düş ve gerçek arasındaki sınır kalkarken bunun tesadüfe yer vermeyecek şekilde tekrarlanması, yaşanan belirsizlik öyküdeki *tekinsizliği* ortaya koymaktadır. Freud aynı şeyin sürekli yinelenmesinin ve çift görüngüsünün yani öteki benin varlığının en belirgin *tekinsiz* temalarından olduğunu ifade eder:

“Bu durumda önümüzde birbirlerine benzedikleri için özdeş kabul edilmesi gereken kişilikler vardır. Bu ilişki – telepati olarak

adlandırabileceğimiz şey yoluyla- bu kişiliklerin birinden diğerine atlayan zihinsel süreçlerle belirlenir, böylece biri diğeriyle aynı bilgiye, duygulara ve deneyimlere sahip olur. Ya da öznenin kendisini bir başkasıyla özdeşleştirmesi, böylece kendisinin kim olduğu konusunda kuşkuda olması ya da yabancı benliği kendisinin yerine geçeni yapmasıyla belirlenir. Başka bir deyişle benliğin çiftleşmesi, bölünmesi ve iç geçişimi söz konusudur.” (Freud, 1999: 341)

Alina Reyes, kendisine yapışıp kalmış olan bu hissiyattan kurtulmak için bir karar verir: “Gidip kendimi arayacağım” (Cortázar, 2016: 166). ‘Kendini aramak’ ifadesi, tanıdık ve bildik olanın aynı zamanda yabancı ve bilinmez oluşunun ifadesidir ve yine *tekinsizdir*. Hatta öyküdeki bütün *tekinsizliği* özetle ortaya koyan temel ifade budur. Başkahramanın bedeninin ya da ruhunun kendine ait olmadığını kanıtıdır dolayısıyla Alina, ya ruhuna ait olmayan bedeninin ya da bedenine ait olmayan ruhunun arayışındadır.

Alina Reyes, her şeyin rüya olduğunu kanıtlamak için o köprüye gitmek zorundadır. Bu saplantısı öyle ileri gider ki bunun için önce Luis Maria ile evlenip balayında Budapeşte’ye gitmeli ve o köprüdeki varlığına ulaşmalıdır. “Oraya gitmek ve bekârlığın bana yaradığını kendimi ikna etmek; hepsi bundan ibaret, sebep yirmi yedi yaşına gelip bir erkeğimin olmaması. Artık benim süs köpeğim olacak, benim sersemim, bunun için düşünmek ve olmak yeterli” (Cortázar, 2016: 171). Günlüğün bundan sonraki kısmı üçüncü tekil şahıs tarafından aktarılır. Çünkü Alina artık günlük yazmamaya karar verir; “bir genç kız ya evlenir ya da günlük yazar, ikisi birden yürümez”(171).

Alina Reyes’in ‘uzaktaki’nin yani öteki beninin olduğunu düşündüğü yer Budapeşte’deki bir köprüdür. Burası mistik ulaşılmaz bir yer değildir, yani yaşadığımız dünyada gerçek bir mekândır. Genç kızın isminin anagramından yola çıkarak ortaya konulan ikili anlam, öteki beninin yaşadığını düşündüğü Budapeşte’de de gözlenebilmektedir. Bilindiği üzere, Macaristan’ın başkenti olan bu şehir Tuna nehrinin

iki kıyısındaki iki ayrı şehrin, zengin kesimin yaşadığı Buda (Budin) ve işçi sınıfının yaşadığı Peşte şehirlerinin 1873 yılında birleşmesiyle oluşmuştur. “Hem şehrin (Buda-Peşte) hem de kahramanın (kraliçe- dilenci) adlarındaki bu sembolik doğa, coğrafi ve öznel boyutları birbirine yakınlaştırır” (Tcherepashenets, 2008: 110). Alina’nın kendini bir dilenci ile özdeşleştirmesi bu öteki benini iki zıt mekânı birbirine bağlayan Budapeşte köprüsünde olduğuna inanması Cortázar’ın öyküdeki öteki ben izleğini vurgulamak için kullandığı önemli bir noktadır.

Alina’nın, Buenos Aires’ten hayli uzakta, başka yarım kürede bulunan daha önce hiç gitmediği bu yeri ve oraya ait olduğunu düşündüğü ve kraliçe olmadığı pekâlâ aşikâr *öteki* varlığını geceleri rüyalarında görmesi, gündüzleri ise müzik dinlerken, dans ederken ya da herhangi bir mutlu anında birden bu parçasının acı çektiğinin farkına varması yani olağanı ve mistiği bir arada yaşaması Freud’un *tekinsiz* olarak tanımladığı öteki ben izleğini ortaya koymaktadır. ‘Uzaktaki’ Alina için hem tanımadığı bir yabancı hem de yaşadığı acıyı tüm benliğinde hissettiği bir varlıktır. Bu yönüyle yani her iki zıtlığı da barındırması özelliği ile *tekinsizdir*.

İnsan psikolojisinin derinliklerinden kaynaklı olan mitler psikanaliz için önemli veriler sunar. Tarih öncesi çağlarda yaşayanların inançlarına, düşünme tarzlarına ve yaşam görüşlerine ilişkin pek çok bilgi söylenceler, mitler ve masallar aracılığıyla edinilir. Freud’a göre “budunbilim (etnoloji) ışığında öğrenilen ilkel kabilelerin psikolojisi” ile nevrozluların psikolojisinin bir karşılaştırması yapıldığında birçok örtüşen özellik bulunmaktadır” (Freud, 2018: 27). Ruh düşüncesinin kökeni üzerine yapılan araştırmalarda temel referanslardan biri olan *Dini Hayatın İlkel Biçimleri* adlı eserinde Durkheim, ilk insan için zihinde beliren her şeyin, ister uyurken ister uyanıkken olsun, eş değer olduğunu ifade eder. Şöyle ki:

“İlkel insan rüyasında kendisini uzak bir ülkeyi ziyaret ediyor olarak gördüğünde, gerçekten oraya gittiğine inanır. Ancak, eğer kendisinde

yalnızca iki varlık mevcut ise oraya gitmiş olabilir: biri, yere uzanmış ve aynı konumda bulunduğu bedeni; diğeri ise, bu zaman boyunca uzay içinde hareket eden şeydir. Keza, eğer uyurken kendisini çok uzakta yaşadığını bildiği bir arkadaşıyla konuşuyor olarak görürse, bundan arkadaşının da iki varlıktan meydana geldiği sonucunu çıkarır: Bunlardan biri, uzak bir yerde uyuyan; diğeri ise, gelip kendisini rüya yoluyla gösterendir. Bu tür tecrübelerin tekrarlanmasından yavaş yavaş, bizde bir eş, bir başka benin var olduğu ve belli şartlar altında, yaşadığı bedeni terk etme ve uzaklarda dolaşabilme kuvvetine sahip olduğu düşüncesi ortaya çıkar.” (Durkheim, 2005: 71-72)

İlkel insanlarda ruh, öteki ben olarak algılanmış, uyku hâlinde bedenden ayrıldığı ve rüyalarda görülenlerin aslında gerçeği yansıttığı düşüncesi kabul görmüştür. Öyküde başkahramanın yaşadıkları, ilksel insanlardan gelen bu inancın doğrulanır gibi olmasının bir örneğidir, dolayısıyla *tekinsizdir*.

Balayı için nihayet Budapeşte’ye vardıklarında Alina Reyes, nereye gittiğini tam olarak ne aradığını çok düşünmeden yüreğinin sesiyle şehrin caddelerinde dolaşmaya başlar. Öteki benliğini bulma mücadelesi onu sadece daha büyük bir yıkıma ulaştıracaktır. En son Tuna nehrinin üstündeki köprüde bulur kendini. “İssız köprünün ortasındaki siyah düz saçlı pejmürde kılıklı kadın, kıvrımlı suratında ve biraz kapalı ama çoktan ona doğru uzatılmış ellerinin kırıksıklığında kararlı ve istekli bir ifadeyle bekliyordu” (Cortázar, 2016: 172). O ana kadar zihninden var olan benliği biçime forma erişmiş halde karşısındadır. Alina, dilenci kadını görür görmez yanına gider; birbirlerine sıkıca sarılırlar. Gözlerini kapattığında sanki özgürlüğüne kavuşmuş gibi mutlu olduğunu düşünür. Ne kadar yorgun olsa da sonuçta zaferine ulaşmıştır. “İki kişinin birbirini anlaması için konuşmalarına gerek yoktur: Her biri karşısındakine dönüşebilir ve onun ne düşündüğünü anlayabilir” (Todorov, 2012: 117). Gözlerini açtığı zaman çene kemiğinin darbe almış gibi ağrıdığını hisseder. Ardından, yırtık ayakkabılarından içeri giren karı ve soğuğu. O, köprünün ortasında böyle kalakalmışken saçı rüzgârda uçuşan elbisesinin içinde çok güzel görünen Alina Reyes arkasına bile bakmadan oradan uzaklaşmaktadır.

Öyküde, Alina'nın rüyalarında gördüğü, sonunda kahramanların buluştuğu ve ruhlarının değiştiği yer olması sebebiyle köprünün özel bir anlamı vardır. Bu köprü, iki ayrı evren arasında bir geçiti simgelemektedir. “Hem ölüm hem yaşam gibi iki karşıt simgesel değeri olan nehirin üstündeki, ayrılığın ve birleşmenin simgesi olan köprünün amacının, usdışı bilgiye erişmeden önceki mecburi geçiş olduğu söylenebilir” (Lvaud, 1998: 75). Hem ayırımın, hem birleşimin imgesi olarak köprü iki ayrı tarafı birbirine bağladığı gibi iki ayrı ruhun geçişini ve bedenlerle birleşimini de sağlamaktadır. Juan Eduardo Cirlot' a göre, bu sembol farklı kültürlerde doğal olanla mistik olanın bir aradalığı ya da bir durumdan diğerine geçiş gibi anlamlara gelmektedir:

“İsrail’de Yaratıcı ve halkı arasındaki ittifakın bir işaretiydi. Çin’de, cennet ve dünya birliği işareti. Yunanistan’da, tanrıların habercisi İris’dir. Birçok toplumda akli olanla duyuların ötesinde olanı birbirine bağlayan şeydir köprü. Bu mistik anlam olmadan, köprü her zaman bir durumdan diğerine geçişi, değişimi veya değişim arzusunu sembolize eder. Dedğimiz gibi, köprüden geçme farklı düzeylerde (hayatın dönemleri, varlığın durumları) bir durumdan diğerine geçiştir.” (Cirlot, 1992: 375-376)

Alina'nın öteki beninin olduğunu düşünmesi, bunun onun gizli bir arzusu olabileceğini akla getirmektedir. Kendi zengin hayatının tersine çıplak ayaklarıyla soğuktan donan öteki beni, Alina'nın yaşadığı hayattan memnun olmayan bilincinin hayatını değiştirme isteğinden kaynaklanabilir. Bedenen katıldığı ortamlarda düşündüğü tek şey ‘uzaktaki’ benliğidir. Bilinçdışında var olan istekleri ve arzuları bir öteki beninin olabileceği hissiyatı ile baş göstermiş olabilir.

“Fantastik hikâyeler, mevcut bireyin kayıp, yalnız, koparılmış, kendi dünyasına uyum sağlayamayan, içinde yaşadığı gerçekliğin içinde dengesini yitirmiş bir portresini sunar. Bunlar her zaman değişken ve geçici oldukları belli olduğu için ulaşılamayacak bir kimliği arayan varlıklardır. O çözülemez işaretler denizinde yani gerçeklikte kaybolan bu kişiler, yarasız bir şekilde fikirlerini ve arzularını yerine getirmeye, biraz huzurla yaşayabilecekleri bir düzen görünümü oluşturmaya çalışırlar. Bu nedenle, uç noktalarda, benliğin tamamen dağılmasına kadar varabilir; ya başka bir benliğe dönüşüm yoluyla ya da fiziksel mevcudiyetinin kaybolmasından dolayı.” (Roas, 2011: 161)

Alina, olaylara ve kişilere karşı duyarsızlaşırken, başkalarının göremediği, hissedemediği iç çatışmalarıyla, Roas'ın tarifiyle gerçekliğin içinde çözilemeyen şifrelerle baş etmeye çalışmaktadır. Evlendikten sonra olay örgüsünün üçüncü tekil şahıs tarafından aktarılması, bundan sonra gerçekleşecek her şeyi Alina'nın hayal ürünü olmaktan çıkarır. Ruhların değişiminden iki ay sonra boşanması suçu başkahramanın kendine değil öteki benine yükleyebilmesini sağlayacaktır. Belki de Alina sadece bu sebepten bir öteki ben yaratmıştır. Ruhların beden değişmesi bir şekilde benliğinin bir dönüşüm geçirmesine ve hayatının gidişatını değiştirmeye yaramaktadır.

Dilenciye kurtarma bu anlamda kendini kurtarma isteğidir. “Yazara göre iç yaşantımızın parçasını oluşturan hayaller ve gölgeler, kendi aleyhimize dönebilirler ve bizi yıkabilirler” (Filer, 1970: 321). *Uzaktaki* adlı bu öyküsünde de Cortázar ifade ettiği gibi kahramanının aleyhine dönecek hayalî bir öteki ben yaratmıştır.

“Genelde Cortázar'ın öteki ben izleğini ne alışılmış kişilik çoğalmalarının ne de gerçek kişi ve hayalî olan arasındaki karışıklığın söz konusu olduğu durumlar için kullandığını söyleyebiliriz. Orijinal olanla yansıması aynı öneme sahiptir, birinin ötekisinden üstünlüğü yoktur -bunu ayırmak da önemli değildir çünkü çoğu zaman hangisinin ana karakter hangisinin türeyen olduğunun kesin bir farkı bulunmaz.” (Morello-Frosch, 1968: 323)

Alina, acı çeken öteki benini bulmak ve onu kurtarmak için ya da içten içe kurduğu bu oyunun şifresini çözmek için dünyanın öteki ucuna gitmiştir. Köprüde onu bulduğunda artık zafer kazanacağını düşünmektedir. İstirap ve sessiz hayatından çekip çıkartacağı kadının kendi ışıltılı, güvenli hayatına katılacağından emindir. Ancak ona sarıldığında hiç beklenemedik bir şey olur; yer değiştirmişlerdir yani kendisi artık dilencinin bedenindedir. Freud “zihinsel süreçlerin bir kişiden diğerine olana aktarımıyla aynı bilgiye, aynı duygulara ve aynı deneyime sahip olunmasını *tekinsiz*” olarak nitelendirmektedir (1999: 341). Öteki ben izleğinde görülen bu aktarım öyküde Alina Reyes ve dilenci arasında gerçekleşmekte ve *tekinsizliği* ortaya koymaktadır.

Eliane Lavaud, kendi sınırlarını aşan bu öyküyü gündelik olanın bir yıkımı olarak tanımlar. Ona göre burada gerçekliğin daha gizemli, söylenmesi ve açıklaması imkânsız olan başka bir düzeninin varlığının farkına varılması söz konusudur. Cortázar'ın bu öyküsü, aslında bireyin kaygılı vaziyetinin değişmeyen bir özetine dönüşmüştür. (Lvaud, 1998: 76)

Anlatı, en başta Alina Reyes'in kendisi tarafından aktarıldığı için öteki beniyle ilgili hissettikleri ve düşünceleri hayal ürünü olarak kabul edilebilir. Evli çiftin Budapeşte'ye varmasıyla birinci tekil şahıs anlatım biçiminden üçüncü tekil şahıs anlatım biçimine geçilir. Artık bizzat yaşanan duygular değil dışarıdan tanık olunanlar aktarılmaya başlanır. Dolayısıyla köprüdeki karşılaşma sonucunda dilenci kadının ortaya çıkmasıyla bir ikilemin gerçekleşir gibi olduğunun sanılması yine *tekinsiz* etki yaratmaktadır.

“Öykünün sonu benim için son derece fantastik. Esasında dilenci Alina'nın çifti ama olan şu ki ruhsal bir değişim oluyor ve Alina'nın ruhu dilencinin bedenine geçiyor ve dilencinin ruhu da Alina'nın bedenini ele geçiriyor; burada zafer kazanan da Alina'nın bedeninde ki dilenci olacaktır ve bu oldukça zekice. Beklenmedik bir şekilde sonda bunun boşanmadan iki ay önce olduğu söylenir, çünkü siz de tahmin edersiniz ki Alina geldiğinde kocasının karşılaştığı şey artık onun Alina olmadığıdır.” (akt: Picon Garfield, 1978: 92)

Yazar, *Uzaktaki* adlı bu öyküsünü özellikle gerçeküstü deneyimlerden etkilendiği ve kelimelerin büyüsü, kabala gibi metinleri sıklıkla okuduğu bir dönemde yazdığını ayrıca çocukluğunda kelimeleri tersten okuma oyunlarına eğiliminin etkili olduğunu ifade eder (akt: Picon Garfield, 1978: 91). Kelimelerin mucizelerine inanması yazarın bu öyküde sıradışı bir atmosfer yaratmasına olanak sağlamıştır. Cortázar, çocukluğuna ait bir malzemeyi öyküsünde ustaca işlemiş ve hem kahramanda hem okuyucuda şaşkınlık ve ürperti uyandırarak *tekinsiz* olanı ortaya koymuştur. Kahramanın en içsel duygularını tarif ederken, ruhsal yapısını, sosyo-kültürel bağlarını- gündelik eylemlerini ele alarak

inceden inceye aidiyetsizliğini vurgulamıştır. Yaşadığı hayata yabancılaşan kendini yalnız hisseden Alina, kendine kendi içinden bir benlik yaratır ve öteki benine dönüşerek rol değiştirir. Öyküde karakterin kendisine yabancılaşmasından türeyen öteki beni, öykü sonunda başka bir yabancılaşmaya evrilir.

3.3.2. *La Mujer de Verde* (Yeşilli Kadın)

Cubas'ın *Agatha ile İstanbul*'da adlı kitabındaki *Yeşilli Kadın* öyküsünde, akıllı ve sezgisi arasında kalan bir kadının, tuhaflıklar karşısında kavrayamadığı gerçekliği sorgulaması anlatılır. Başkahraman konumundaki adı belirtilmeyen kadın kahramanın düş-gerçek karmaşası karşısındaki mücadelesi, öteki ben izleği üzerinden işlenir. Yazar bu öyküsünde olduğu gibi birçok eserinde de yer verdiği öteki ben izleğine olan ilgisini kendi çocukluğuna dayandırmaktadır:

“Öteki benin varlığından etkilenen yazarlar kadar birçok öteki ben var. Ve hepsinin de kendine has özellikleri var. Benim ‘öteki benim’ ya da ‘öteki benlerim’e gelince, niteliklerinin her zaman aynısı olmadığını söyleyebilirim. Evrilen bir kavram bu. Ve diğer birçok şey gibi, kesinlikle kökeni çocukluğa dayanıyor, aynalardan büyülenmeye, onları aldatma ve alt etme arzusuna.” (akt. Cortés Koloffon, 2013)

Cubas'ın konusunu rüyasında gördüğü tuhaf bir kadın üzerine kurguladığı *Yeşilli Kadın* adlı öyküsü “fantastiğin ilk koşulu olan gerçek ile yanılsama ya da düşsel olan arasındaki kararsızlığı” (Todorov, 2012: 31) açıkça hissettirmektedir. Yazar gerçek hayatta gördüğü rüyasında hissettiği bu *tekinsiz* duyguyu, eserinde öteki ben izleği ile işlemiştir.

“Noel’de işlek bir caddede bir ayakkabı dükkânındaydım. Aniden, dekolteli, mevsime göre şaşırtıcı derecede dekolteli olan yeşil elbiseli bir kadın gördüm. Kaldırımın ortasında öylece durmuş, bana bakıyordu ve özellikle de, sanki beni bir şey hakkında uyarmaya çalışıyormuş gibi eliyle işaret ediyordu. O anda uyandım. Ama tüm gün boyunca yabancıyı unutamadım; ne bakışlarını ne de havadaki elinin beni seçtiğinin verdiği hissi. Bu yüzden yazmaya koyuldum.” (akt. Sancho Más, 2011)

Tıpkı yazarın rüyasında olduğu gibi, öykü adı belirtilmeyen başkahramanın bir ayakkabı dükkânında alışveriş yaptığı sırada dışarıda yeşil elbiseli bir kadın görüp arkasından koşmasıyla başlar. Bu gizemli kadının aslında iş yerindeki yeni sekreteri Dina Dachs olduğundan neredeyse emin olsa da sekreterin sabahtan beri ofisten hiç ayrılmadığını ve gördüğü kişinin kendisi olmadığını söylemesi üzerine durumu “tuhaf bir yanılsama” olarak kabullenmek zorunda kalır. Belki de işlerden dolayı çok yorgun olduğu, belki de üst kattaki gürültücü komşuları yüzünden uyuyamaması sinirlerini yıpratmıştır; ya da tüm bunlar aklının sürekli o sıralar iş için Roma’da olan müdürü ve sevgilisi Eduardo’da olmasından dolayıdır.

Çalıştığı şirkette üst düzey bir konuma sahip olan başkahraman, iş yemeğine gitmeden önce aldığı iki çift ayakkabıdan, birinin çok dar diğeri ise büyük gelmesi üzerine nedensizce büyük olan ayakkabıları giymesi, başkahramanın dengesiz ruh hâline ilişkin önemli bir ayrıntıdır. Aç olmadığı halde mecburen katıldığı yemekten ve yapılan anlamsız sohbetten hoşnut olmayan başkahramanın tek düşündüğü, bir an önce Eduardo’ya kavuşmaktır. Ona göre herkesin, kendisini müdür Eduardo’nun sadece okul arkadaşı ve sağ kolu olarak görmesi, kimsenin hatta Eduardo’nun karısının bile onların ilişkisinden kuşkulananmaması, rolünü iyi yaptığının bir göstergesidir. Bu anlamda, başkahraman iki farklı hayata sahiptir; biri herkesin gördüğü ve bildiği sıradan hayatı, diğeri de gizlice sürdürdüğü aşk hayatı. Masadan ayrılıp restoranın tuvaletine gittiğinde aynada bir an için o meçhul kadını tekrar görür. Üzerindeki ince yeşil ipek elbise, boynundaki mor kolyesiyle hemen arkasında, kin dolu bakışlarla kendisine bakmaktadır

ama başkahraman arkasını döndüğünde sadece kapının kapandığını görür. Başkahraman, aynadan yansımasıyla göz göze geldiği bu kadının, şirkette yanında çalışan sekreter Dina Dachs olduğundan emindir artık.

Bu noktada anlatı fantastik alana adım atmış olur. Hem edebiyatta hem mitolojide sıkça rastlanan ayna imgesi, bilinmeyenle hazırlıksız karşılaşmanın bir aracı olarak kullanılır. Daha önce gördüğünü sandığı kadını başkasına benzetmiş olma ihtimalini kabullenirken, aynada arkasında duran kadının birden kaybolması ile olağanüstü olan, anlatıya dahil olmuştur. Todorov “kişilerin doğaüstüne doğru attıkları her somut adımda ayna vardır (hemen hemen tüm fantastik metinlerde bulunur bu ilişki)” (2012: 121) der. Hem mitoslarda hem de birçok inanç sisteminde yeri olan ayna, manevi âleme bir geçit, bir kapı olarak, şeytanın gizlendiği yer olarak, koruyuculuğun ve sonsuzluğun simgesi, bolluk ve bereket veren, yol gösterici, gelecekte haber veren, ruhları gösteren bir kehanet aracı ya da uğursuzluk ve ölüm getiren gibi farklı anlamlarda yorumlanmıştır. Modern antropolojinin kurucu isimlerinden biri olarak kabul edilen antropolog ve halkbilimci James G. Frazer, ayna ve ruh bağlantısına inanan bir takım toplumlara şu örnekleri verir:

“Bazıları bir insanın ruhunun gölgesinde olduğuna inanırken, bazıları da (ya da aynı kişiler) onun suda ya da aynada yansımasında olduğuna inanır. Andamanlılar gölgelerine değil (aynadaki) yansımalarına ruhları gözüyle bakarlar. Fijililerin bazıları insanın, biri aydınlık, biri kara olmak üzere iki ruhu olduğunu sanırlardı; koyu olan Cehenneme gider, aydınlık olan ise onun sudaki ya da aynadaki yansımasıdır.” (Frazer, 2004: 143)

Çift yönlü oluşuyla bir dönüşüm imgesi, ölümü çağrıştırması yönüyle huzursuzluk getirmesi aynayı *tekinsiz* bir nesne hâline getirir. Başkahramanın yeşilli kadını çoğunlukla bir yansımada görmesi, gerçek olup olmadığı konusunda ikilem yaratır. Gerçek ve yansımalar arasında sıkışıp kalan başkahraman başına gelen bu tuhaf olaya mantıklı bir açıklama yapmaya çalışır:

“Kimbilir belki her şey bir aldatmaca. Olayları nasıl görmemiz öğretiliyse öyle görüyoruz. Elimizden kaçan ve anlayamadığımız bir şeyi ölçmek biçmek, elimizde tutmak ve ona egemen olmak biçimi. Rahatlamamız, kendimize fazlaca soru sormamız için bir kurnazlık.” (Cubas, 2009: 58-59)

Üç dil bilen ve iyi referanslarla işe alınan Dina becerikli, ciddi ve çalışkan bir sekreterdir. Başkahraman, ikili yaşamı olduğundan şüphelendiği bu kadını daha iyi gözlemlemek, daha doğrusu onu köşeye sıkıştırıp itiraf ettirmek için uğraşır. Kendi ofisinde mektup yazdirdığı bir gün aniden tanıdık bir soğukluk hisseder, beşinci kattaki odasının penceresinden dışarı baktığında yeşilli kadını görür. Saçları dağınık elbisesi omzundan kaymış, bir kolunu kendisine doğru kaldırmış olan kadın bu sefer bir dilenci gibi görünmektedir. Israrla Dina’ya göstermeye çalışırken kadın kaybolur. Aynı kadının iki ayrı yerde bulunmasının olanaksızlığının bilincinde ama ne gördüğünün ayırımında olan başkahraman bu *tekinsiz* durumu şirkette diğer çalışanlarla paylaşmak istese de ona sıradan bir dilenci deyip geçeceklerini düşündüğü için bu gizemi kendisi çözmeye karar verir.

Başkahramanın bu gizemli kadınla tekrar karşılaşması günler sonra gerçekleşir. Noel arifesinde, şirkette tüm çalışanlara Eduardo adına hediye almak için alışveriş yaptığı bir gün yine yeşilli kadını görür. Sürekli karşısına çıkan bu gizemli kadının varlığı başkahramanı önce huzursuz eder. Ancak kim olduğunun merakıyla arkasından gider. “Ayakları çıplak, taşlı yolda kedi gibi kayarak yürüyor” (Cubas, 2009: 56). Bu sefer kim olduğunu öğrenmeye kararlı olan başkahraman, kadını çıkmaz sokaklara kadar takip eder. Karanlık sokakta bekleyen kadına sırtından dokunduğunda yeşil ipek parçanın parmakları arasında un ufak olduğunu görünce şaşırır. Kadın kendisine yüzünü döndüğü an dehşete kapılan başkahramanın kafasındaki tüm sorular da açıklığa kavuşmuş olur:

“Korkunç bir sırtıma. Daha çok bir soluma. Beni alt üst eden, içimi bulandıran, burun direğimi sızlatan pis bir koku. Kendime geldiğimde alışveriş paketleri yerlere saçılmış, duvara dayanmışım, yapayalnızım. Artık şimdi bu kadının kim olduğunu biliyorum. Zavallı Dina Dachs. Şu

anda nerede olursa olsun çok zaman önce öldüğünü bilmiyor.” (Cubas, 2009: 57)

Başlangıçta bu esrarengiz durumun anlamının ve amacının ne olduğu konusunda tereddüt eden başkahraman, sekreterinin öteki beniyile yüzyüze geldiği an, inancının kesinleşmesiyle kendini *tekinsizliğin* içinde bulur. Ümer, modern düşüncede aklın karanlık yüzeyinin içinde varlık bulan öteki benin ortaya çıkışını *tekinsiz* olarak açıklar:

“İkizin ya da çiftin tekinsizliği kişinin kendisine benzeyen birini görmesi ya da tanıdığı birinin benzeriyle karşılaşmasıyla gerçekleşir. Eserdeki durumun tekrarlarla şekillenmesi, anlatı türünden eserlerde karakterin kendi benzeri ya da ikizini görmesi ve bunun meydana getirdiği etki, sanatlardaki ikiz temasının örnek temsilleridir. Sanatlarda ikiz teması ilk olarak dinsel, doğaüstü bir ikiz fikriyle, ikinci olarak ahlaki bir kusurun ifadesi olarak ikiz olanın meydana getirdiği etki ile ve üçüncü olarak kişinin ruhsal rahatsızlığının bir eseri olarak karşımıza çıkar.” (Ümer, 2018: 200)

Öteki beni korkutucu bir figüre ya da bir tür hortlağa benzeten Yavuz Erten’e göre, “hortlak nasıl yaşamda artık olmayan birisinin canlılara görünmesiye *doppelganger* de ‘artık olmayan’ değil, ‘başlangıçtan beri olmayan ya da olmadığı düşünülen’in ‘varlığı bilinmeyen bir ikiz’in ortaya çıkışıdır” (2017: 106-107). Başkahramana musallat olan daha önce varlığı bilinmeyen bu korkutucu kadının ortaya çıkışı yaklaşmakta olan bir tehlikenin habercisidir. Başkahraman, sekreterinin öteki benini gördüğü için hayatının tehlikede olduğunu, onu kurtarmak için ise kendisinin seçildiği düşüncesine kapılır. Yazgısını değiştirmek için hâlâ bir şansı olduğu düşüncesiyle ofise gidip Dina ile konuşmak ister ama kutlama için çıkmak üzere olan Dina, onun anlamsız ve deli saçması sözlerine gülerek bu saplantıya son vermesini ister. O an önü açılan mantosundan Dina’nın yeşil ipek bir elbise giydiğini fark eden başkahraman kendini kaybeder. Boynunda olması gereken mor kolyeyi bulmak için zorla çantasına bakmaya çalışırken aralarında şiddetli bir mücadele başlar:

“Çıldırıyor muyum, yoksa yazgının sesine mi boyun eğiyorum, bilmiyorum. Çünkü sarsıyorum onu. O da direniyor. Çantasına sarılmış direniyor ve bir çakıyla kendini savunmaya çalışıyor. Korkmuş, sözden anlamıyor. Bu yüzden benim kararlı bir biçimde onu harekete geçirip korkunç gerçeği açıklamaktan, inleyerek ‘Ölünüz siz!’ demekten başka çarem yok. ‘Bunu hala anlamıyor musunuz? Ölünüz siz!’ Fakat Dina artık direnmiyor. Korkudan dışarı fırlamış gözlerle bakıyor bana ve bedeni benim bedenimle birlikte güçsüz ve korkmuş olarak yere kayıyor.” (Cubas, 2009: 60)

Kendini kaybeden başkahraman sonunda Dina’yı gerçekten öldürür; çantada ise Eduardo’ya yazılan aşk mektuplarından başka bir şey yoktur. “Dina Dachs’ın imzasını taşısa da benim oldukları için daha iyi bildiğim ve yazılı olarak hiçbir zaman kaleme almak yürekliliğini gösteremediğim öteki mektuplar” (Cubas, 2009: 61). Dina’yı engelleyebilmiş olmanın memnuniyetiyle ona bakarken az önce elleriyle boğduğu kadının boynundaki morumsu halka belli belirsiz ortaya çıkmaktadır.

Cubas’ın bu öyküsünde öteki ben izlediği ilk olarak ruhsal bozukluk yaşayan başkahramanın, sekreterinin öteki benini gördüğüne inanması ile karşımıza çıkar. Bu rahatsızlık, başkahramanın düşman olarak algıladığı bu kadını bir şekilde yok etme saplantısından ileri gelir. Yeşil rengin verimliliği, doğurganlığı temsil ettiği gibi Dina’nın genç ve güzel olması, Eduardo ile olan ilişkisinde bir tehdit oluşturması başkahramanda kıskançlığa ve öfkeye sebep olur. Bilinçdışının böyle bir ikilem yaratması, sekreterini öldürmek isteyen dürtülerinin verdiği aldatmacadan başka bir şey değildir. Ancak Dina’nın çantasından Eduardo’ya yazılmış aşk mektuplarının çıkması başkahraman ile patronu arasındaki gizli aşk konusunda şüphe uyandırır. Belki de başından beri bu aşk onun hayallerinden başka bir şey değildir ve Dina’nın yerinde olmak istediği kişi kendisidir. Arzularının etkisiyle deliye dönerek öteki benliğe saldırır:

“Esasen, belki de, yeşilli kadın, arzusunun yani Eduardo’nun öteki sevgilisinin ölümü arzusunun farkındalığına erişen öznenin bölünmüşlüğü’nün bir sonucundan başka bir şey değildir. Bölünme delilikle bağlantılıdır, delilik de kaderin karşı konulamaz gücüyle.” (Cordone, 2005: 156-157)

Başkahramanın bastırılmış arzularından ve kaygılarından doğan öteki beni yapacaklarının bir bahanesi olacaktır. Karakterin bu tuhaf durumuyla ilgili *tekinsiz* olan Dina'yı günlerce yeşil kıyafet içinde öteki bir varlık olarak görmesinden sonra Noel gecesi gerçekten aynı şekilde yeşil bir kıyafetle karşısında durmasıdır. Bu durumda *tekinsiz* olan, hem kahraman için hem okur için bu şüphenin kanıtlanır gibi olmasından doğar. Yeşilli kadının gerçekten Dina'nın öteki benliği olup olmadığı öykü boyunca belirsizdir. Nancy Vosburg, eserdeki öteki benin arkasındaki gerçekliği şöyle sorgular:

“Cubas'ın *tekinsiz* öyküleri okuyucuyu, insan arzusunun doğasının ve onun "kimlik" ile ilişkisinin araştırıldığı karmaşık psikolojik alanlara doğru iter. Karakterlerin her biri, başlangıçta öteki ben olarak algılanan bir gerçekliğe rastlarken, ikisi de öteki olanı kendine mal etme yoluna gider. Cubas'ın anlatıları bize gerçekliğin ve bizim onun içindeki yerimizin ve kimliğimizin müphem, istikrarsız ve çoğu zaman aldatıcı olduğunu hatırlatır.” (Vosburg, 2005: 79)

Eserde, öteki ben izleği başkahramanın kendi benliğinin haricinde, dışardan bir ikilik gibi görünse de, esasen başkahramanın yansıtılan öteki beni gibi de yorumlanabilir. Öyle ki Dina, başkahramanın kendisinde gördüğü ya da görmek istediği genç, güzel, çalışkan, becerikli tarafı, gitgide dilenciye dönüşen yeşilli kadın ise olmak istemediği, ya da gizli kalması gerekirken ortaya çıkan tarafı olarak yorumlanabilir. Başkahraman bilinçsizce bu benlikten kurtulma çabasındadır:

“Kahramanın kendini kalıcı bir şekilde benliğinin takiplerinden korumak için başvurduğu, sık görülen eş benlik katli, gerçek anlamda bir intihar eylemidir. Bu elbette, farklı bir benin katlinin acısız biçimindedir: bu kötü ve kusurlu bir benden sıyrılışın bilinçdışı bir yanılsaması...” (Rank, 2016: 129-130)

Kendi ve öteki beninin birleşimine dair ipucu Dina'nın çantasını karıştırdığında, Eduardo'ya yazmış olduğu (ya da yazdığını varsaydığı) mektupları bulmasıyla ortaya

konulur. Bu durumda okuyucunun kafasında iki soru belirir: O, başkahramanın iddia ettiği konumu ve aşkı isteyen Dina Dachs’mi yoksa o sadece gerçekte Eduardo’nun sevgilisi olan yetenekli ve gösterişli sekreter Dina mı olmak istiyor? Vosburg, düğümün çözülmesi beklenirken okuyucunun tekrar *tekinsiz* bir açıklamayla karşılaştığını ifade eder. “Adım seslerine, anahtarın sesine açılan ve kapanan kapıların gürültüsüne, mobilyaları çeken üst kattaki komşuların gürültülerine karışan aşk vaatleri, beyaz sabahlıklı bir adamın bana ‘yorulmuşsunuz, sakın olun’ deyişi”. Bu cümlede başkahraman hem öykünün başında bahsedildiği gibi üst komşularının gürültüsünü duyduğu yerde, kendi evindedir, hem de beyaz önlüklü bir adamın onu sakinleştirdiği bir tıp merkezindedir. Bildik olanla yabancı olan bu noktada birleşir ve *tekinsizleşir*. (Vosburg, 2005: 77-78)

Ana Rueda, Cubas’ın eserlerinde sıklıkla kullandığı öteki benlik izleğini, kimlik sorunsalı ile ilişkilendirir. Cubas’ın karakterleri ayna gibi yansıtıcı bir imge oluşturma eğilimindedirler. Yazar, arkasında modern kimliğin çözülmesini algılayabildiğimiz öteki ben imgesiyle oldukça etkili oyunlar yaratır. Öteki benler ister basit veya birleşik, tamamlayıcı ya da karşıt olsun, sadece görünüşte benzesin ya da tam anlamıyla birbirlerinin aynısı olsun, onların ikiye ayrılmış bilinçleri ‘ben’in çelişkili dürtüleriyle savaşıyor. Öteki ben, karakterlerin kendi kimliklerinin çözüldüğünün farkına vardıkları bir araç olarak işlev görür, çünkü kişinin kimliği ötekisine yansıtıldığında her zaman daha doğru algılanır. (Rueda, 2005: 27)

Tıpkı öykünün başında ayağına uymayan iki çift ayakkabı gibi eserdeki uyumsuzluk ve dengesizlik iki ayrıksı kişilikle bağdaştırılabilir. Ayaklarına uygun olmayan ayakkabıları giymek zorunda olması içinde yaşamak zorunda olduğu topluma ayak uydurabilmek adına kendi benliğini başkalaştırmak ya da başka benliğe bürünmek zorunda olması olarak yorumlanabilir. Eserde başkahramanın kendine ait olmayan bir

kimliği benimsemesi ya da ait olduğu kimliğe veya hayata yabancılaşması söz konusudur. Bu da hikâyeye *tekinsiz* bir özellik kazandırır.

Öteki ben izleği, insanın kendi benliği ile yüzleşmesini ifade eder. Bu izleğinin konu olduğu birçok anlatıda genellikle kişilik bölünmesi söz konusudur. Korku, kuşku ve kendine karşı mücadele içinde olan özne, gerçeği nesnel olarak tanımlayamamaktadır. Özne tanıdık ama aynı zamanda tuhaf bir şeyle karşı karşıya kaldığında hissettiği etki aslında bastırılan bir şeyin geri dönüşüdür. Bu tanıdık olan şey herhangi bir olumsuzluk beklemediği bir anda kişinin hayatına dâhil olur. Yanılsamalardan doğan öteki ben izleği özneyi düş ve gerçeklik arasında bir eşikte bırakır. Bu izleğinin ruhsal bozukluklarla ilgili olması psikanalizin ilgi alanına girmesinin bir sebebidir. Freud, kişilik bölünmesini yani öteki benin varlığını *tekinsizlikle* ilişkilendirmiştir.

3.3.3. *Baba*

Aral'ın *Ruhumu Öpmeyi Unuttun* adlı kitabındaki *Baba* adlı öyküsünde, öteki ben izleği ölümün diğer yüzünde varlığını gösterir. Öyküde anlatıcı kişi, komada yatan bir mafya babasının 'ruh'udur. Yazar, gerçeklik zemininde yer verdiği bu düş ürünü varlıkla hem öteki ben izleğini hem de 'ruhun ölümsüzlüğü' motifini ele alır.

Tarihin bilinebilen seyri içinde varlığını ve doğasını anlamaya çalışan insan, ruhun varlığı, mahiyeti, bedenden önce mi bedenle birlikte mi yaratıldığı, ölümsüzlüğü, beden ölümünden sonraki durumu ile ilgili sorulara cevap aramıştır. Bu doğrultuda ruh-beden ilişkisi felsefe, din ve kültür tarihi boyunca ortaya çıkan düşünce, din ve manevi inançlarda çeşitli okul ve yaklaşımlarda ele alınmıştır. Ruhun varlığına inanılmasının

haricinde ruhun bedenden ayrılıp başka bir bedene girebileceğine dair bir inanç da mevzu bahistir. İlkel toplumlarda doğum, ölüm, uyku ve rüya durumlarından dolayı bedenden ayrı bir varlığın olduğu düşüncesi hâsıl olurken bunun soluk, hava veya gölge türünden bir şey olduğu kanısına varılmıştır. Bazı inançlarda ruh ölümle birlikte sonsuza kadar yok olurken, bazılarında öldükten sonra göğe yükselir, cennet ya da cehenneme gider veya farklı bir bedende (hayvan ya da insan) yeniden doğabilir. Ölüm ile ilgili adetler ve inançlar üzerine ayrıntılı çalışmalar yapmış olan James George Frazer, öldükten sonraki ruhun etrafta dolandığı inancına Yeni Hebridler örneğini verir:

“Yeni Hebridler’de insanlar ölümden hemen sonra bedeninden ayrılan ruhun yakınlarında olduğuna ve çevresindeki yas sürecini izlediğine inanılmaktadır. Ruh terkedilmiş bedeninin etrafında ağıt yakan yakınlarıyla alay eder, çünkü o ölse dahi mutludur ve kendisini iyi hissetmektedir. Bir süre orada kalıp yakınlarını izledikten sonra bu durumdan sıkılır, tepelere doğru yol alır.” (Frazer, 2006: 361-362)

Freud’un birtakım inançların doğrulanır gibi olmasının yarattığı belirsizliği *tekinsiz* olarak nitelendirmesi bu doğrultuda değerlendirildiğinde, mafya babası ölümlükten ruhunun, bedeninin başında beklemesi ve ölümünün ardından geçebileceği başka bir beden araması *tekinsizliğe* örnek teşkil etmektedir.

Öyküde, arabası bombalı saldırıya uğrayan mafya babası hastanede komada yatarken, ruhu bedeninden ayrılarak başka bedene geçmeye hazırlanmaktadır. Ruh, bu zaman zarfında Baba’nın zorlu hayatından bahseder. Baba tarafından yıllardır bastırılan ruh, nihayet özgürlüğüne kavuşmak üzeredir:

“Yıllar var ki Baba’nın içinde, ondan ayrı, bambaşka bir gerçek olarak yaşıyorum. Varlığında gizlenmiş çok daha güzel, ağır, sevgi ve iyilikle dolu bir güç olduğum halde dumura uğratılmış olarak. Bazen küçücük bir ısıltı, bir kar tanesi, bir yavru kedi, tayyare böceği, yaz rüyası ya da günbatımı beni kışkırttığında gözünü açmak, kalbini titretmek, ona kaybettiği saflığı, içtenliği, aşınmış duyguları hatırlatmak için çok çabaladım.” (Aral, 2013: 126-127)

Öteki ben izleği, *A Dictionary of Literary And Thematic Terms* (Edebi ve Konusal Terimler Sözlüğü) adlı sözlükte “kişiliği ya da zihni bölünmüş bir karakterin iki varlık şeklinde temsil edilmesini tanımlayan kavram” (Quinn, 2006: 126) olarak açıklanmaktadır. Bu eserde öteki ben, ruh ve beden ikilisini temsil etmektedir. Baba’nın sert, duygusuz ete kemiğe bürünmüş salt benliği ile vicdani sesi ve duygusal yönünü barındıran ikinci benliği sürekli çatışma içinde yaşamışlardır. Bu iki zıt benlikte hep bir taraf daha baskın gelmiştir. “Garip bir çifttik aslında. O önden koşuyor, hadi itiraf edeyim, ben de ayak uydurmak için sinsice arkasından gidiyordum. Ben korkak, kuşkuluydum o’ysa kendinden emin, aşırı cesurdu” (Aral, 2013: 128). Öteki ben izleğinin işlendiği kurgularda genellikle bu karakterlerin zıt yönlerinin, farklılıklarının vurgulandığı, bir iç çatışma yaşandığı görülür. Berman’a göre, edebiyatta öteki ben izleğine bir çözüm önermek yerine, aradaki çatışma daha da inandırıcı bir şekilde ortaya konulur ve bu çatışmada genellikle bir tarafın diğerine galip gelmesi ya da en azından zoraki bir uzlaşma sağlanması söz konusudur (1988: 963). Birbirinden ayrı iki varlığın zorlukla aynı bedende yaşadığı görülen bu öyküde, Baba kimi zaman uzlaşma sağlasa da çoğunlukla ruhuna hükmetmektedir. Yazar, yetmiş yıldır gizli kalanları tüm gerçekliği ile aktarabilmesi için anlatıcı olarak kahramanının ruhunu seçer:

“Benim için ruh, insanın zengin, iyi, güzel, onaylanması gereken, sosyal, sevgi dolu, iç varlığını ifade ediyor. Kötüler, kötü, canı ruhlular yok mu? Var ama doğuştan değil. Daha çok sonradan acılaşıp kötüleşiyor insan. Doğusunda temiz ve lekesiz. Ruha sözünü ettiğiniz yüklemeyi bu inançla yaptım.(...) Babanın hazin öyküsünü, nasıl neden baba olduğunu ruhu anlatsın istedim.” (akt. Yayalar, 2006: 33)

Eserde ruh, “benliğimin öteki yarısı” (Aral, 2013: 127) olarak tanımladığı Baba ile olan hayat hikâyesini en başından anlatır. Doğu Karadeniz’de yoksul bir balıkçının oğlu olarak hayata birlikte başlamışlardır. Ruh, on yaşında ustası tarafından tecavüze uğrayan, on üç yaşında annesini kaybeden, sevdiği kız başkası ile evlendiğinde okulu

bırakıp ekmek parası derdine düşen Baba'nın sabrı ve direnci olmuştur. Ardından, altı yıllık cezaevi süresince öfkesini kontrol edemeyen, hileci, zorba, tehlikeli bir adama dönüşmesini izlemek zorunda kalmıştır. Baba'nın geçirdiği bu dönüşüm sırasında ruhu onun bir zaafı olarak görülmüştür. Onaylamadığı bu hayata çaresizce katlanan ruh, olanlara bedeninin içinden sadece tanıklık edebilmiştir:

“O süreçte, hayatını sürdürebilmek için önüne çıkan fırsatları değerlendirdiğine inanan birinin ikinci beni ya da ruhu olarak duyduğum acıyı sindirmeyi, kendine zarar vermesini engellemek için de susmayı uygun buldum. İçinde bir yerlere saklanıp kendimi unutturdum.” (Aral, 2013: 128)

Cezaevinden çıktıktan sonra sokaklara dönen Baba, önce bir çete reisi, ardından şirket patronu ve kırklı yaşlarına geldiğinde de herkesin korktuğu bir mafya babasına dönüşür. Todorov, çift kişilikli yaşam hakkında, “kişilik çoğalması, harfi harfine, maddeyle ruh arasındaki olası geçişin doğrudan bir sonucudur: Akılda birçok kişilik aynı anda vardır ve fiziksel olarak onlara dönüşülür” (Todorov, 2006: 116-117) der. Baba, hayatı iki kişi olarak yaşamış olsa da birini zamanla bastırmak zorunda kalmıştır. Ancak Baudrillard'ın da ifade ettiği gibi “gizli olan ve bastırılmış olanda kendini gösterme eğilimi vardır” (Baudrillard, 2014: 99). Baba bir gece rüyasında dolabında dirsekten aşağısı kopmuş, ucundan damarlar kanlı et parçaları sarkan bir kolun ucundaki elin yakasına yapışıp onu sarstığını görmüş, oldukça huzursuz uyanmıştır. Babanın rüyasında gördükleri ona ölümü çağırıştırır. Baba “hem tanıdık hem de olabildiğince yabancı, düşünülmaz, hayal edilemez olan ölüm fikrinin *tekinsizliği*” (Royle, 2003: 37) ile yüzleşir. Adamlarının bulunduğu üç arabayla ofise giderken kırmızı ışıktaki şoförü durunca şiddetli bir patlama gerçekleşir. Rüyasındaki gibi kolu dirseğinden kopar. Mafya babası olduğu için kaçınılmaz bir öldürülme endişesiyle yaşamıştır o zamana kadar. Yaşamı boyunca reddetmeye çalıştığı bu duygu, rüyalarında peşini bırakmamıştır. Bastırılmış olan, rüyalarında ortaya çıkarken rüyalarında gördüklerinin gerçekleşir gibi olması

tekinsizliği göstermektedir. Hastanede komada ölümü beklerken, ruhu da bedenini terk ederek sonsuz özgürlüğün arayışına girmiştir.

Duygusal yaşamında da katı prensipleri benimseyen Baba, başından geçen üç evliliğın yanı sıra birçok kadınla beraberlik yaşamış ama ruhunu önemsemediğı için hiç âşık olmamıştır:

“-Sen zavallı işe yaramaz şey, hiç şansın yok, derdi bana Baba. İnsan ruhu! Nedir bu insan ruhu? Benlik.... Kalp...yani ne bileyim bir sürü adı var ama nedir gerçekte? Fasarya, masal! Bir düşün aşık olduğumda beynimle bedenimle kasıklarım la seviyorum ben be! Sen nesin peki? Canımın kıymığı..

-Evet hiçbir derdim içimden. İnsan bir hayvan çünkü. Hala insan olamadı. Biz zavallı ruhların işi zor!” (Aral, 2013: 130)

“Freud, endişeye yol açan her şeyle ilişkili olan *Unheimliche* duygusunun en temel duygularımıza, yani bilinçdışını oluşturan bireysel içe kapanıklığına gönderme yaptığını saptar” (Steinmetz, 2006: 24). Çocuk yaşta tecavüze uğraması, ardından annesini kaybetmesi kendisinde ciddi ruhsal sorunlara sebep olan baba, önce kendinden ayrı bir benlik yaratmış sonra duygularını bu ikinci benliğine hapsederek hayatına devam edebilmiştir. Aral bu öyküsü için “burada ruh, insanın içindeki iyiyi, doğruyu, incelik ve duyarlığı ifade ediyor” (Yıldırım, 2006: 38) açıklamasını yapar. Yani öteki benlik bu sefer genel olanın aksine karanlık taraf olarak değil, iyimser olduğu için bastırılan benlik olarak ele alınmaktadır. Babanın çocukluğundan itibaren bir dönüşüm geçirmesi, kendi ruhuna yabancılaşması, ruhun kendi bedeninde bir yabancı olarak yaşaması *tekinsiz* olarak nitelendirilebilir. Freud’a göre *tekinsiz* olan, yeni veya yabancı bir şey değildir; uzun zaman önce içimizde yer edinen ve bastırma süreciyle birlikte kendimize yabancılaşmış olan şeydir. Yani *tekinsiz*, vaktiyle tanıdık olanın bize yabancılaşmasıdır. Evin içindeki, evden biri olan yabancıdır. Öyküde ruh ve baba hem birbirlerine ait hem de yabancı bir çifttir. Bu da durumu *tekinsizleştirir*.

İnsan kişiliğinde ikilik kuramlarının temelinde insanın ruh ve madde olarak ikiye ayrıldığı inancı yatmaktadır (Ertem, 2013: 282). Bu inanç, öteki ben olarak ruhun varlığına ve ölümsüzlüğüne imkân veren bir boşluk yaratır. Öykü kişisi olan baba, hayatı boyunca kendisinden ayrı bir benliğin varolduğu inancı ile yaşamış, zaman zaman onunla konuşmuş, onun kendisinin aciz ve güçsüz yanı olduğunu düşünmüştür. Öteki beni, babanın beyin ölümü gerçekleşince varlığını ortaya çıkarır. Aslında baba doğduğundan itibaren birlikte varlıklarını sürdürmüşler, aynı hayatı aynı bakışla, aynı duygularla, yaşamışlardır. Zaman ve acı yaşantılar onları birbirlerine yabancı iki benlik hâline getirmiştir. Bu yabancılaşma durumu, babanın vicdani yanını temsil eden ruhunu sınırlandırmak istemesi onu kendinden dışlamasıdır. Çocukluğunda yaşadığı acı ve travmatik deneyimler benliğine yabancılaşmasının nedeni olur ve kendinden ayrı öteki bir benlik yaratır. Ertem'in de ikinci ben olarak ifade ettiği bireyin böyle bir zıt yönünün varlığı *tekinsizdir*:

“İkinci benin dışa vurulması insanın ikilemini, kendi bilinciyle savaşımını, iyi ve kötü arasındaki çatışmayı simgeler. Kendi kişiliğinin ikinci yönüyle karşılaşması insanı genellikle huzursuz eder. İki kutup arasında kalmak, bir bocalamayı gösterir; daha doğrusu, iki karşıt yönü birlikte yaşamak ve böylece bilinçaltındaki bazı olguları keşfetmek ya da sezinler gibi olmak tekinsizlik yaratan olgulardır.” (Ertem, 2013: 282)

Aral'ın bu öyküsünde öncelikle ruhun ölümsüzlüğü ve beden değiştirmesi gibi inançlara dair bir kuşku uyandırılır. Anlatı başından sonuna olağanüstü bir figür olan “ruh” tarafından aktarılsa da, esasen babanın gördüğü bir rüya mı ya da kaza sonrası yaşanan bilinç kaybının getirdiği bir sanrı mı olduğu konusunda bir belirsizlik hâkimdir. Ayrıca babanın çocukluğundan beri yaşadıklarının sebep olduğu ruhsal sıkıntıların yarattığı ikili yaşamın karmaşası da söz konusudur. Nitekim olağanüstü bir varlık tarafından anlatılan öyküyü *tekinsiz* etkinin çevrelediği söylenebilir.

3.4. Düş- Gerçek İkileminin *Tekinsizliği*

Fantastik edebiyatta özellikle gizemli hava yaratmak için sıklıkla kullanılan unsurlardan biri de düşsel izleklerdir. Fantastik edebiyat, yazarın özlemlerini, arzularını ve düşlerini gerçek kılabildiği bir ortamdır. Yaratıcı yazar, sınırsız düş gücü sayesinde gerçeği soyutlaştırabilmekte, olağanı ve olağan dışını birleştirebilmektedir.

Freud, psikanalitik edebiyat kuramı bağlamında özellikle yazarların yaratıcı taraflarına odaklanır. (Yaratıcı Yazarlık ve Bilinçdışı başlığında Freud'un yazarların gündüz düşleri ile edebî eserleri arasındaki bağ kurduğuna değinmiştik.) Freud, yazarların yaratıcılıklarının diğer bireylerle kıyaslandığında serbest çağrışıma daha elverişli olduğu kanısındadır. Kurgudaki gerçekliğin payını sorgulayan psikanalist, bunu doğrudan yazarına bağlar. Freud için sanatın ideolojik tarafı çok önemli değildir. Önemli olan yazarın kişisel dürtüleri ve eserini yaratımındaki ruhsal sürecidir. Yaratıcı yazarlar eserlerine daha çok kendi düşlerini, hayallerini arzu ve isteklerini yansıtır. Yazarların düşlerindeki gizli içerikler, bilinçdışının bilinmeyenleri, ruhsal iç çatışmaları eserlerine konu olabilmektedir.

Özden Terbaş, eserin psikanalitik açıdan yorumlanmasında farklı yaklaşımlar olduğunu ifade eder:

“Kimi eserler bir karakterin ayrıntılı bir şekilde betimlenmesine dayalı olabilir; bu durumda eserdeki kurgusal karakter, sanki gerçek karaktermiş gibi ele alınabilir ve bir tür karakter analizine başvurulabilir. Kimi eserler içerdiği sembolizm gereği bir rüyayı andırabilir ve eserin tümü serbest çağrışımın değiştirilmiş bir biçimi olarak görülebilir. Bazen de bir sanat eseri bilinçdışı bir fanteziyi temsil ediyormuş gibi düşünülebilir; bu yaklaşımda, çocuksu arzulara, korkulara ve ilişkili savunucu sistemlere odaklanılabilir.” (Terbaş, 2016: 5)

Andrew M. Butler, farklı anlamları olan 'hayal' kelimesinin analizi için psikanalizin çok yararlı bir kuramsal yaklaşım olduğunu belirtir. Sadece kurgusal anlatı biçimindekini değil, aynı zamanda düşlemler olarak bahsettiği arzular, itici güçler veya bilinçsiz korkular için de yararlıdır. Butler, hayallerle bilinçdışını bağdaştırır, fantastik edebiyat ve psikanalizin aynı bastırılan dürtülerin peşinde olduğunu ifade eder. (Butler, 2012)

Freud, bilimsel düzlemde ele aldığı birtakım bilinçdışı süreçleri edebî düzlemde (özellikle fantastik türde) *tekinsizlik* kavramıyla özdeşleştirir. Freud'un *tekinsiz* etki ile ilgili ileri sürdüğü bir diğer izlek olan düş-gerçek ikileminde yaratıcı yazarın kendi düşlerinde olduğu gibi belirsizliği ön plana çıkardığı görülür. “Şimdiye dek düşsel olarak değerlendirdiğimiz bir şey önümüze gerçek olarak ortaya çıktığında ya da bir simge simgeleştirdiği şeyin tüm işlevlerini üstlendiğinde sık sık *tekinsiz* etki ortaya çıkmaktadır” (Freud, 1999: 351). Yazar düş kurar gibi yarattığı eserinde olağanüstü unsurlara yer versin ya da vermesin, uyumsuzluğun, mantık dışı bir akıcılığın, zihin karışıklığının var olması da *tekinsiz* etkiyi ortaya çıkarabilmektedir.

Tekinsiz olanın varlığında gerçek ve düş ürünü olanın iç içeliği söz konusudur. İmkânsız kabul edilen olaylar ve doğaüstü unsurlar gerçek dünyada, yaşanılan düzen içinde ama bir düş havası içinde verilir. Bazen yaşanılan zaman ve geçmiş zaman işlenir ve zaman algısı kaybolur. Ya da fizikî gerçeklik ile soyut gerçeklik iç içe geçebilir. Alışılmışın dışına çıkıldığı için kişide ürperme duygusu yaratır. Böyle durumlarda ortaya çıkan belirsizlik duygusu, huzursuz ve rahatsız edicilik *tekinsizliğin* dayanağını oluşturur.

Pierre Sorlin'in XVII. yüzyılda su yüzüne çıktığını ve hala düş çalışmalarına eşlik ettiğini ifade ettiği “Yazdığım şu anda düş görmüyor olduğumu nereden bilebilirim?” gibi ve “Tüm yaşamımın bir düşten başka birşey olmadığını nereden bilebilirim?” gibi soruları (Sorlin, 2004: 20- 21) belki de bu ikilemi en iyi özetleyen ifadelerden biridir. Çünkü

gerçekliğe dair şüphe ve kaygı uyandırmaktadır. Gerçek olan ve olmayan arasındaki sınır ihlali, kaygı ve huzursuzluk yaratır. Bu gerçek olmayan şey bir düş ürünü, hayalî bir varlık, batıl bir inanç olabildiği gibi içgüdüsel bir his de olabilmektedir.

Başkahraman normal yaşantısında düş ürünü olabilecek birtakım olağandışı varlıklarla, gündeliğin sıradanlığına katılan bir gizem veya mantık dışı unsurlarla karşılaştığında, düş görüyor olabileceğini, bunun yanılsama olabileceğini düşünür. Ancak durumun tekrarlanması ve kanıtları gibi olması karşısında *tekinsizlik* hissini ortaya çıkacaktır. Bilinmezliğin, tanımazlığın ve ikilemde kalmanın anlatımı olarak *tekinsizlik* bu anlamda gerçek olanla düşsel olanın muğlaklaştığı durumlarda ortaya çıkar. Çalışmanın devamında düşlerin ne anlama geldiği ya da bunun yazarın bilinçdışındaki hangi etkiye dayandırılabilirdiği gibi iddialara yer vermekten ziyade kahramanın ruhsal durumunu ve eserin alımlayıcısı olarak biz okurlardaki etkisini yorumlama üzerine gidilmektedir.

3.4.1. *Bestiario* (Hayvan Hikâyeleri)

Cortázar'ın ilk öykü seçkisine adını veren *Hayvan Hikâyeleri*, yazarın sıradışı ve anlaşılması güç öykülerinden birisidir. Yazar, fantastik türde kaleme aldığı bu öyküsünde okuyucuyu, düş ve gerçek olanın belirsizliği içinde ikilemde bırakarak *tekinsiz* ortamın içine çekmektedir.

Öykü Isabel adlı yaşı belirtilmeyen bir kız çocuğunun yaz tatilini geçirmesi için Funes'lerin evine davet edilmesiyle başlar. Isabel'in Funes ailesiyle olan bağı veya akrabalık ilişkisi ile ilgili bilgi verilmez. Annesi ve Ines, Funes'lerin kasvetli evlerinde

Isabel'in Nino adlı oğlan çocuğu ile oynamaktan başka yapabileceği hiçbir şey olmadığı için bu durumdan biraz rahatsızlık duyarlar. Üstelik evde kaplan da vardır ancak evdekilerin çok dikkatli olmalarından dolayı kaplanın varlığından fazla endişe etmezler.

Öykünün daha ilk başından konuya dâhil olan kaplan, evcil bir hayvan gibi birlikte yaşanılmasından dolayı okurda şaşkınlığa sebep olurken, yazar tarafından küçük bir ayrıntı olarak verilir. Yatağına uzandığında Isabel, bir yandan üç yıl önce bulunduğu bu yere tekrar gittiğinde neler yaşayabileceğine dair olacakları zihninde canlandırırken diğer yandan da bütün bunların hayal olmasından korkmaktadır. “Bu bir rüya değildi, bu bir rüya değildi” (Cortázar, 2016: 241) diye tekrarlar kendi kendine. Bu aşamadan sonra olanların Isabel'in düşü mü, yoksa gerçekten yaşanıp yaşanmadığı belirsizdir. Ertesi gün, önce otobüs ve sonra tren yolculuğunun ardından Los Horneros'a, Funes'lerin çiftliğine varır. Funes ailesi Luis, Nene ve Rema adlı üç kardeş ve Luis'in oğlu Nino'dan oluşmaktadır. Nino'nun annesi ile ilgili bir bilgi yoktur. Evde ayrıca kâhya, hizmetçi kızlar ve bir de kaplan yaşamaktadır.

Öyküye genellikle, üçüncü tekil şahıs anlatım biçimi hâkimdir. Sadece, Isabel'in annesine mektup yazdığı zamanlar, birinci tekil şahıs anlatım biçimine dönüşür ve olaylar Isabel'in bakış açısıyla verilir. Her iki anlatımda da evde kesin olarak bir kaplanın yaşadığı ifade edilmektedir. Olağanüstü bir unsur olmaktan ziyade yaşadığımız hayat düzenine aykırı olması yani mantık dışı olması, kaplanın evdeki varlığının ev halkı tarafından normalleştirilmesi, öyküyü *tekinsiz* olanın alanına sokmaktadır:

“Her şeyi bilen anlatıcı, Bestiario' da kahramanın olayları anlatışını doğrulama işini yapar; bizim bu anlatışı nevrotik bir zihnin yarattığı gibi yorumlayarak reddetmek hatta şüphelenmek için bile bir dayanağımız yok. Evcilleştirilmemiş bir kaplanın, bir ailenin neredeyse diğer bir üyesi gibi o evde yaşamasının imkânsız olduğu kabul edilmelidir. Bu açıdan bakıldığında öykü fantastiğin imkânsız kabul edilen kategorisine girmektedir.” (Rodríguez, 1991: 69-71)

Öykünün devamında Luis bütün gün odasında kitap okuduğu için oğlu Nino ve Isabel'in yonca bahçesinde veya söğüt ormanında yaprakları, karıncaları ve böcekleri incelemeleri anlatılır. Rema teyzenin onlardan göz önünde olmalarını istemesi üzerine çocuklar odalarında bitki koleksiyonu yaparlar ve cam kutuda bir karınca kolonisi hazırlayarak her gün izlediklerini not almaya başlarlar. Isabel ve Nino'nun karıncalara, diğer böceklere olan merakları, bu çocukların birlikte aynı evde kaldıkları kaplandan korkmadan yaşamaları öykü boyunca vurgulanır. Isabel karıncaları incelerken gitgide onları insanlarla özdeşleştirmeye başlar. Ona göre karıncaların yaşadığı cam kutu Los Horneros'un minyatürü gibidir, kendisinin de tıpkı bu karıncalar gibi bir camın içinde hapsolmuş olduğunu hisseder.

Evelyn Picón Garfield'in, Cortázar ile yaptığı bir röportajda, bu öykünün aslında yazarın bir rüyasına dayandığı ve çocukluğunda karıncalara olan hayranlığını ve korkusunu yansıttığı ifadesi yer alır. Yazar, hasta olduğu bir zamanda yüksek ateşle sayıklarken, canlı bir kaplanın odalarında tehlikeli bir şekilde dolaştığı bir evi tahayyül etmiştir (Picón Garfield, 1975: 20-22). Cortázar'ın çocukluk anılarında Banfield'deki evlerinin kedi, köpek, kaplumbağa ve papağan gibi hayvanlarla dolu bahçesinde geçirdiği zamanlara değinmiştik. Yazarın o zamanlardan kalan hayvanlarla olan alakasını bu öyküsünde ön plana çıkardığı görülür. Freud düş ve gerçeklik ilişkisine değinirken “düşün içeriğini oluşturan tüm malzeme, bir biçimde yaşantıdan türemiştir” (1996: 65) der. Yazar rüyaların kendisinde bıraktığı düşünsel ve ruhsal etkileri kendi algısı ve kurgu dünyasına göre sunar. Bireyin bilinçdışındaki gizli istek ve arzuların bilinç düzeyindeki anlatımı olan rüyalar, “bilinçli ve bilinçsiz dürtüler arasındaki çatışma ve uzlaşmanın bir sonucudur” (Freud, 1997: 37). Bu öyküsünde rüyalarını, düşlerini ve çocukluk oyunlarını edebî birer malzemeye dönüştürken yazar, gerçek ile sıradışı olanı bir arada kullanarak farklı bir gerçeklik katmanını hâkim kılar. Rüyaların kendisine verdiği olanaklarla *tekinsiz* bir ortam yaratır.

Öykünün en tuhaf ve anlaşılmaz yanı kuşkusuz, ev halkının kaplanla bir arada yaşamasıdır. Evden birisi (çoğunlukla kâhya ve Nino) serbestçe odadan odaya dolaşan kaplanın bulunduğu yerle ilgili olarak diğerlerini uyarmakta, her oda değişikliğine geçmeden kaplanın üst katta mı, alt katta mı, bahçe de mi olduğu bilgisi laf arası aktarılmaktadır. Önemli olan kaplanla karşılaşmamaktır. “Ev çok büyüktü ve en kötü durumda odalardan birine girmemek gerekiyordu; sadece bir odaya, bu yüzden çok da önemsemiyorlardı” (Cortázar, 2016: 244). Neden bir kaplanla aynı evde yaşamak zorunda oldukları, onu uzaklaştırmak için bir yol deneyip denemedikleri, ne zamandan beri var olduğu veya ne zamana kadar kalacağına dair hiçbir bilgiye yer verilmez. Üstelik bu kaplan gerçekten var ise kim tarafından ve neyle beslendiğine dair bir bilgi de yoktur. “Karakterlerin bu izah edilemez ve korkutucu durum karşısındaki kayıtsızlıkları okuyucunun merakını uyandırır, çünkü ailenin soruna olan mantıksal, hatta sadece kaplanın o anki bulunduğu yere odaklanan yaklaşımı şaşırtıcı derecede (belki de kuşkulu bir şekilde) edilgendir” (McNab, 1997: 337). Bu durumda hiç kimsenin görmediği ama varlığından emin olunan kontrolsüz bir vahşi hayvanla aynı çatı altında yaşamının mantıksızlığı ve uyumsuzluğu *tekinsiz* olarak değerlendirilebilir. Öyküde kaplan olarak bahsedilenin, yaşadığımız dünyada herkes tarafından bilinen hayvan türünü mü yoksa sadece kaplan olarak adlandırdıkları farklı bir varlığı mı temsil ettiği de ayrı bir bilinmezdir. Evcil olmayan, canlı ve vahşi bir kaplanın her an korkuyla yaşayan bu aileyle birlikte aynı evde kalması ya da kaplan olarak adlandırılan doğaüstü farklı bir varlığın mevzu bahis olması *tekinsizliği* ortaya koyar. Çünkü her hâlükârda sebebi belirsiz, mantık dışı bir durumun olduğu aşikârdır. Todorov’a göre bu sorgulanması gereken bir durumdur:

“Burada fantastiğin değişmezlerinden birisiyle karşı karşıyayız: insanlardan daha güçlü doğaüstü yaratıkların varlığıyla. Oysa bu olguyu saptamak yeterli değil, ne anlama geldiğini de sorgulamak gerekir. Kuşkusuz bu tür varlıkların bir güç hayalini simgelediği söylenebilir, ama dahası da var. Aslında genel olarak, doğaüstü varlıklar eksikliği duyulan bir nedenselliğin yerine geçmektedir.” (Todorov, 2012: 110)

Böylesine mantıksız bir yaşam tarzının varlığı iki ihtimalle açıklanabilir. İlk ihtimal bütün bunların küçük kızın bir düşlemi olmasıdır. İkinci ihtimal ise kaplan olarak akzedilenin aslında herkesin ilk aklına geldiği gibi vahşi bir yaratık değil de aile bireylerinin bu şekilde adlandırdığı çok ayrı bir varlık olmasıdır. Isabel'in yıllar önce geldiğinde edindiği çocukluk izlenimi, o an etkin hale gelerek, düşleminde etki yaratmış olabilir. Bilinçdışı çocukluk anıları, evin içindeki tuhaf ilişkileri bir kaplanın varlığıyla özdeşleştirilmiş olabilir. Belki de eskiden gittiği o eve tekrar gideceğini öğrendiğinde geçmişte anlam veremediği, yarım kalan duyguları bir intikam oyununa zemin hazırlayan bir düşe dönüşmüştür ve *tekinsiz* bir durumu ortaya çıkarmaktadır:

“Geçmişte yaşanmış ve bastırılmışlıkların uç vermesi de en başarılı tekinsiz ortamları yaratır. Geçmişte hesabı görülmemişlikler kendi başlarına, durup dururken, ilgisiz bir yerde dışarı fırlar. İnsan hazırlıksız yakalanır. Kendisine ne olduğunu anlamaz; bu yeni durumla nasıl baş edeceğini bilemez; algıları ve duygulanımları değişir. Üstelik tüm sıraladıklarımız gerçek hayatta, bu hayatta olmaktadır.” (Öndül, 2010: 18)

Malzemesini gerçek yaşamdan alan düşler, insanın farkında olduğu ya da olmadığı ama belleğinde yer etmiş yaşantıları, ayrıntıları kapsar. Belki Isabel hâlâ kendi evinde, odasında zihninde olabilecekleri canlandırıyor; düş kuruyordur. Freud, düşteki malzemenin seçiminde anımsanmaya değer olanların uyanıklık yaşamında olduğu gibi insan hayatının en önemlileri olanların değil de aksine en önemsiz ve anlamsız şeylerin olabileceğini vurgular. Freud bu konuyla ilgili olarak Hildebrandt'tan şu alıntıyı yapar:

“Düşlerin elemanlarını, bir önceki günün ne büyük ve altüst edici olaylarından ne de güçlü ve zorlayıcı ilgi odaklarından değil de yakınlarda ya da biraz daha uzak geçmişte yaşanmış olayların rastlantısal ayrıntılarından, değersiz parçalarından türetmeleri dikkate değer.” (akt. Freud, 2015b: 72)

Buradan hareketle şöyle bir varsayımda bulunulabilir: belki de Isabel'e önemsiz ve anlamsız gelen aile içindeki yaşantılarla ilgili anıları bilinçdışında şekil değiştirmiştir ve düşlemlerinde yer almıştır. Sonuçta, düş ortamlarında mantık ilkeleri geçersizdir, hiç bir şey sorgulanmaz ya da mantıklı bir neden aranmaz. Her koşulda ortada bir gizem vardır ve sıradan hayatın içine dâhil olan bu uyumsuzluk *tekinsiz* bir etki ortaya koymaktadır.

Kaplanın bu *tekinsiz* varlığı haricinde bir diğer gizem de aile içindeki tuhaf ilişkilerdir. Isabel, Rema teyzeye karşı özel bir hayranlık hissetmektedir. Evin düzenini sağlayan, çocukları bir anne gibi koruyan kollayan Rema genellikle hüzünlü, bıkkın bir haldedir. Özellikle Nene etrafta olduğu zamanlarda. Nene herkese kaba davranan, sırf penceresinin camı kazara kırıldığı için yeğeni Nino'yu döven, kafasını kitaplardan kaldırmadığı için Luis ile filozof diyerek dalga geçen, sürekli etrafa emirler yağdıran bir adamdır. Ama kız kardeşi Rema ile arasındaki gerginliğin farklı bir sebebi vardır; Isabel'in yaşı müsait olmadığı için tam olarak çözemediği bir şeydir. Isabel sürekli üzgün gördüğü Rema'ya özel bir hayranlık duyar:

“Rema, Rema. Onu öyle çok seviyorduk ki. ... ve o dipsiz, olası bir nedensiz hüznün sesi, hüznün kendi sesi. Lütfen Rema, Rema... Bastıran bir ateşin sıcaklığı suratını kaplıyordu, Rema'nın ayaklarına kapanma, kendini Rema'nın kollarına bırakma arzusu, ona bakarak ölme isteği ve Rema ona acısın, ince, bakımlı parmaklarını saçında, göz kapaklarında gezdirdin.” (Cortázar, 2016: 256)

Isabel'in anne gibi gördüğü Rema teyzeye olan hayranlığı ve Rema'nın erkek kardeşi olan Nene ile arasında hissedilen gerginlik, Oidipus karmaşasını akla getirmektedir. René Prieto, Isabel'in rüyasının apaçık bir şekilde Oidipal senaryoyu gözler önüne serdiğini belirtir. İlk olarak çocuğun sevdiği kadının şefkati için rekabet ettiği, tehdit edici bir düşmanı vardır. Sonra bu düşmanın kesici bir aleti vardır (mesela

keskin dişler). Ayrıca Oidipal sahnenin karakteristik arzu şeklinin benzeri olarak Rema, Nene ve Isabel üçgeni mevcuttur. (Prieto, 2000: 38)

Nene'nin kahve fincanını alırken parmaklarını kavraması üzerine Rema'nın nasıl da birden geri çekildiğini, Nene'nin her fırsatta Rema ile yalnız kalmaya çalıştığını, Rema'nın odasına limonata getirmesini isteyip de kendisinin getirdiğini görünce kızıp bağırmasını anlamlandıramayan Isabel, Rema için üzülür. Ne zaman nedenini sormak istese Rema'nın uzaklaşması ortada normal olmayan bir durumun varlığına işaret eder. Annesi gibi gördüğü Rema teyze için endişelenen Isabel evde, otoriter baba rolünde olan ve Rema'yı korkutan Nene'nin ölmesini dilemektedir. Gece uyumaya çalıştığı anlarda Nene'nin yüzü karanlıkta belirir:

“Nene, Rema'ya sanki ağzını açmamasını emreder gibi bakıyordu, şimdi onun sert ve güzel ağzını, kıpkırmızı dudaklarını görüyordu; karanlıkta dudakları daha da kızıl bir kırmızıydı aradan dişlerin belli belirsiz ışıltısı görünüyordu. Dişlerden süngerimsi bir bulut, yeşil bir üçgen yükseldi, Isabel görüntüleri silmek için gözlerini kırptırıyordu.” (Cortázar, 2016: 251)

Cortázar, *Ele Geçirilmiş Ev* adlı öyküsünde olduğu gibi, bu öyküsünde de üstü kapalı bir şekilde iki kardeş arasındaki ensest ilişkiyi konu edinmiştir. Julio Rodríguez-Luis, öyküdeki kaplanın varlığını ensest ilişkiye bağlamakta ve kaplanı bu yasak ilişkinin bir simgesi olarak görmektedir.

“Kapan içgüdüleri, benliğin hayvansı tarafını çok iyi temsil edebilir ki bu durumda içindeki canavarın hâkimiyetine izin vermesi ölümüne sebep olacaktır. (Isabel ona sormaktan kaçınmasına rağmen, Nene kaplanın nerede olduğunu “her zaman bilir”). Ayrıca yasaklanmış olanı da temsil edebilir, her ne pahasına olursa olsun kaçınılması gerekeni.” (Rodríguez, 1991: 69-71)

Öykünün devamında öğle yemeği için salonda toplanan ev halkı, önce Isabel ve Nino'nun topladığı salyangozlarla ilgilenir. Yemekten sonra, kaplanın o anda nerede

olduğunu ilk soran Luis olur. Isabel hemen atılarak, daha önce kâhya Don Roberto'dan öğrenmiş olmasına rağmen sanki nerede olduğunu bilmiyormuş gibi verandaya gidip gelir ve kaplanın Nene'nin çalışma odasında olduğunu söyler. Herkes salyangozları incelerken, kaplanın kendi odasında olduğunu sandığı için kütüphaneye giren Nene'nin birden boğuk çığlıkları duyulur. Kâhya köpeklerle eve girerken Luis kütüphanenin kapısını açmaya çalışır. O sırada yerinden kımıldamayan Isabel, kafasını Rema'nın kucağına koyar. Rema minnettarlıkla kızın saçlarını okşarken belli belirsiz teşekkür eder gibi mırıldanır.

Lucille Kerr'e göre, kaplanın öyküdeki fantastik varlığı, karakterlerin gizli, muhtemelen ahlaksız olan 'öteki' taraflarını temsil etmektedir (akt. McNab Wilson, 1993: 11). Yazarın, kaplanı insanın karanlık ve hayvansı yönünü göstermek için seçtiği söylenebilir. Öyküde Nene'nin ahlaksızlığının, kaba ve vahşi davranışlarının temsili olan kaplan, onun sonunu hazırlamıştır.

"Nene'nin ensest davranışlarına son vermeye karar veren Isabel onu kütüphaneye yani ölümüne gönderir çünkü kaplan o sırada kütüphanede bulunmaktadır. Kaplanın varoluşu, başlangıçta açıklanmasa da öykünün sonunda kendini yargıç tayin eden Isabel'in hileli oyunuyla kaplanın varlığı haklı bir mazerete dayandırılmış olur." (Tyler, 1998)

Bu açıdan, kaplanın var olma amacı suçlu olanı cezalandırmaktır. Evde kaplanın olduğunu düşünenler ise kendi suçlarının, ahlaksızlıklarının ya da günahlarının cezalandırılmasından korkanlar olarak yorumlanabilir. Dolayısıyla kaplanın, aslında herkesin kendi öteki beni olarak da yorumlanması mümkündür. Freud'a göre, düşüncelerin her şeye gücü yeterliği ve gizil güçler korkutucu bir şeyi *tekinsiz* bir şeye dönüştürebilir. Freud bu konuyla ilgili olarak İngilizlerin *Strand Magazine*'inde "üzerinde timsah oylamaları olan tuhaf biçimli bir masanın da bulunduğu mobilyalı bir eve taşınan yeni evli bir çift" hakkında okuduğu öyküyü örnek gösterir:

“Akşama doğru katlanılmaz ve son derece özel bir koku evi sarmaya başlar; karanlıkta bir şeye takılırlar; merdivenlerde süzülen bulanık bir figür görür gibi olurlar – kısacası, masanın varlığının hayaletsi timsahların evi ziyaret etmesine yol açtığını ya da karanlıkta ahşap canavarların canlandığını ya da buna benzer bir şey olduğunu anlamamız istenir. Yeterince naif bir öyküydü ama yarattığı tekinsiz etkisi oldukça önemliydi.” (Freud, 1999: 351)

Cortázar’ın *Hayvan Hikâyeleri* adlı bu öyküsü gerçeklikle örtüşmeyen, düş-gerçek arasında bocalamaya sebep olan, olağandan uzaklaşan bir anlatıdır. Ev, her türlü tehlikeye karşı koruyan, sığınılabilir bir liman olması gerekirken, içindeki sıradışı yaşam tarzı, canlı ve vahşi bir hayvanın ait olmadığı bu yerde yaşaması hem evi hem kaplanı *tekinsiz* bir figür hâline getirir. Freud “düş gücü ile gerçeklik arasındaki ayrım silindiğinde şimdiye dek düşsel olarak değerlendirdiğimiz bir şey önümüzde gerçek olarak ortaya çıktığında ya da simge simgeleştirdiği şeyin tüm işlevlerini üstlendiğinde sık sık ve kolaylıkla tekinsiz etki ortaya çıkar” (1999: 351) diye belirtir. Buradan hareketle kaplanın varlığı o zamana kadar karakterlerin bir düş ürünü ya da bir içgüdü olarak var sayılsa da Nene’nin kaplanın bulunduğu odaya girdiğinde boğulması bu durumu kanıtlar niteliktedir ve dehşet vericidir. Dolayısıyla hem karakterler için hem okur için *tekinsiz* bir izlenim ortaya çıkarmaktadır.

3.4.2. *Ausencia* (Yokoluş)

Cubas’ın fantastik olarak değerlendirilen birçok öyküsünde fantastik olanın olağandışı bir öge olmaktan çok tuhaf ve anlaşılmaz olanın varlığıyla ortaya çıktığı görülür. Yazar bu tarz öykülerinde her şeyin görüldüğü gibi olmadığına, arkada yatan

gizli ve karanlık gizemlerin varlığına işaret etmek ister. *Yokoluş* adlı bu öyküsünde ilk bakışta, bellek kaybı yaşayan bir kadının iki günlük bir süreçte kendini tanımaya çalışması aktarılmaktadır. Öyküde olağanüstü bir öge olmasa da kahramanın bir ikileme işaret eden gizemli ve çelişkili karakteri anlatıyı *tekinsiz* olanın varlığıyla yorumlamaya yönlendirmiştir.

Cubas'ın ikinci tekil şahıs anlatım biçimiyle aktarılan tek öyküsü olan *Yokoluş*'ta varoluşsal bir huzursuzluk ve kimlik kaybı ele alınmaktadır. Burada öncelikle üzerinde durulması gereken, öykünün ikinci tekil şahısla aktarılmasıdır. Matt Delconte, ikinci tekil şahıs anlatımın, anlatan kişi ile değil dinleyen kişi ile tanımlandığını belirtir ve anlatıcı, öykü kahramanı ve dinleyici üçlüsünün arasındaki ilişkilerden yola çıkarak, 'sen' anlatımda muhatap olunan kişinin hem öykü kahramanı hem de dinleyici olduğunu ifade eder (Delconte, 2003: 204). Yazarın, kahramanın psikolojisinin derinliklerine inmeye daha uygun olması ve hem kahramanda hem okurda bir gerçeklik ikilemi yaratabilmek için ikinci şahıs anlatımı seçmiş olduğu tahmin edilmektedir. Bu yolla yazar, kahramanı ve okuyucuyu sanki bir düş ortamı içine sokmaktadır.

Olay örgüsü, başkahramanın bir kafede otururken saat on biri on geçerken birdenbire kendisine orada ne işini olduğunu sorgulamasıyla başlar. Sonra, bundan daha önemli bir sorununun olduğunu fark eder. Kim olduğu ile ilgili hiçbir fikri yoktur. Sadece bir kadın olduğunun bilinciyle yandaki dolabın aynasında yüzünü inceler. "Yüzün ne tanıdık ne de yabancı geliyor" (Cubas, 2009: 92). Karakterin kendisine hem tanıdık hem de yabancı olması, kendi bedenince bir yabancıyı taşıması, sanki bir düş görüyormuş gibi kendisini dışardan seyretmesi öyküyü *tekinsizin* alanına çeker. Yanındaki çantanın kendisine ait olduğunu düşünüp içini açıp karıştırarak kim olduğuyla ilgili bir şey öğrenmek ister. Dağınık bir insan olduğunun kanaatine vararak eline geçen makyaj malzemelerine bakıp önce burnunu pudralamayı tercih eder. Kahramanın durduk yere

nedensizce belleğini kaybetmesinin yanı sıra bu durumdaki herhangi bir insandan beklendiği gibi telaşa kapılmaması, bunu sıradan bir olaymış gibi kabul etmesi tuhaftır. Freud’a göre *tekinsizlik* alışılmışın dışına çıkılandır (Freud, 1999: 368-369). Burada alışılmayan şey olarak ifade edilen doğaüstü olanla bir tutulmamalıdır. Günlük hayatın akışına uymayan somut olaylar da *tekinsiz* olarak adlandırılabilir. Bunun yanı sıra her alışılmadık durum ve beklenmedik olayın *tekinsiz* olarak nitelendirilmesi eksik bir tanım olacaktır. *Tekinsiz* etki yaratan durumlarda, rüyalarda hissedilen bir çaresizlik duygusu da vardır. Karşılaşılan bu alışılmadık durumlarda bir çeşit gizli anlam aranır.

Başkahramanın normal olmayan bu davranışları başta bir oyun gibi görünmektedir. Cubas, kahramanının durumunu şöyle aydınlatır:

“Öyküde kahraman ötekine dönüşür. ... kendi belleğini kaybettiğini ama etrafındakileri kaybetmediğini söyler çünkü gördüklerini yorumlayabilmektedir. Eğer bunu yapamasaydı dehşete kapılırdı. Bu kadın kendini keşfetmeye yönelik bir araştırmaya girer. Dışardan kendine doğru uzun bir yolculuk yapar.” (akt. Beilin, 2004: 137)

Yazarının da ifade ettiği üzere, öykünün *tekinsizliğinde* düş- gerçek ikileminin yanı sıra başkahramanın öteki ben yaratması da söz konusudur. Kredi kartından adının Elena Vila Gastón olduğunu, üzerinde kendisine benzeyen bir fotoğrafın olduğu kimlik kartından da doğum tarihini öğrenen başkahraman bu bilgilerin kendisinde oluşturduğu aşinalığı ile hala yabancı olduğu benliği arasında sıkışıp kalmış gibi hissetmektedir. Freud’a göre tanıdık bir şeyin aniden yabancılaşmasının, *tekinsiz* hissi kuvvetlendiren en önemli etken olduğuna daha önce değinmiştik. Elena’nın, aniden kendine yabancılaşması bu noktada *tekinsizdir*. Hangi dili konuştuğunu bile bilmezken, yaşını gazeteden hesaplamaya çalışması kendi içinde çelişmesine sebep olur: “yine bir ses sana, nasıl oluyor da hesap yapmayı bildiğini ve sayıları unutmadığını soruyor. Fakat bu sese aldırımıyorsun- aldırımaman gerekir” (Cubas, 2009: 93-94). Elena’nın duyduğunu sandığı

bu ses onu bir düş ortamı içine sokarken aynı zamanda kendi içinde bir ikilik yaşadığının göstergesi olarak da algılanabilir. Bu durum da *tekinsiz* olanın varlığına işaret eder.

Freud *tekinsiz* olarak ele aldığı öteki ben izleğinde “öznenin kendisinin kim olduğu konusunda kuşkuda olması ya da yabancı benliği kendisinin yerine geçeni yapmasıyla” (1999: 341) belirlendiğinden bahseder. Görüntüsünden emin olsa da benliğinden, kim olduğundan henüz emin olamayan Elena, telefonu açacak kişiden kendisiyle ilgili bilgi alabilme ümidiyle çantasından çıkan ona ait telefon numarasını arar. Karşıdan gelen “mesajınızı bırakın” sesi ile irkilir; çünkü bu, onun kendi sesidir.

Çantasında bulduklarından kimliğine ve üzerine giydiği kıyafetlerden ait olduğu sosyal sınıfa dair çıkarımlarda bulunan başkahraman, çantasından çıkan karttaki adrese gitmek için kafeden çıkar. Yolda bir kilisenin önünden geçerken sırf konuşabilmek ve kendi sesini duyabilmek için içeri girerek hatırlamadığı geçmişine dair birkaç yalan uydurarak günah çıkarır. Kiliseden çıkarken saatin kafedeki gibi on biri on geçte durmuş olmasına şaşırır. Sanki zaman durmuş ve kadın o anın içinde yok olmaya başlamıştır. Elena’nın oturduğu apartmana geldiğinde asansörün aynasında yine kendi yüzünü görür. Neyle karşılaşacağını bilmeden geldiği bu yerde Elena’nın kuşkusuz yürekli bir kadın olduğu düşüncesine güvenerek ve gaipten duyduğu sesin onu rahatlatmasıyla kapıyı çalar. Kapıyı kimse açmayınca anahtarla girmeye karar verir. Bir yandan her hareketi ikinci bir ses tarafından sorgulanırken başkahraman Elena’nın yani kendisinin cesaretli kişiliğine güvenmesi gerektiğinde ısrarcıdır:

“Geçirdiğin bir anlık ikilemden, kendine cesaret vermeye uğraştığın bir süreden sonra duruyorsun. Burada ne bulacaksın? Bu dünyadaki hiç birşeyi hatırlamayı istememenin, kaçışının nedeni olan şey tam da burada değil miydi?” (Cubas, 2009: 99)

Öykünün devamında Elena, tanıdığını hissettiği evin odalarında fotoğraflardaki kendi yüzünü ve Jorge olduğunu bildiği bir adamın yüzünü gördüğünde özel bir şeyler

duyumsar. Yine de bu, aşına olunanın verdiği güven hissinden uzaktır. İnsan için ev bir sığınaktır, bilinen ve güvenilir olandır; aynı zamanda mahrem olanın yaşandığı, gizlendiği yerdir. Kahraman güvenmesi gereken yerde gizlenmiş olandan tedirginlik ve rahatsızlık duymaktadır. Bu tedirginliği korkudan değil, gizli kalması gerekenin ortaya çıkmasından duyduğu endişenin verdiği bir tedirginliktir:

“...zaten bildiğin, yavaş yavaş tanıyacağın keşfi saklamak için direnen senin aklın. Çünkü bu yeniden buluşmada güzel bir şey var, tutunmak, zaman içinde askıya almak, uzatmak isteyeceğin güzel bir şey. Fakat senin mutluluğunla çakışan ve bilinçsiz bir biçimde köşeye bıraktığın, geciktirdiğin, korktuğun bir rahatsızlık anısı var.” (Cubas, 2009: 100)

Elena, nedeni bilinmeyen bir şekilde yok olurken giderek kendine yabancılaşmıştır. “Benim başıma gelen bu işte. Bir yokoluş acısı çekiyorum” (Cubas, 2009: 94). Elena yok oluşunu içsel bir yabancılaşma ile deneyimlemektedir. Buradaki kendine yabancılaşma kavramı en basit anlamıyla şöyle tanımlanır.

“Çağdaş psikoloji ve sosyolojide, kişinin kendisine, içinde yaşadığı topluma, tabiata ve başka insanlara karşı duyduğu yabancılık hissine işaret eder...

Yabancılaşma, kontrol altına alınamayan içgüdüler, tutkular nedeniyle, insanın kendisine, kendi gerçek özüne yabancı hale gelmesi durumunu, insana özgü özellikleri, insani ilişki ve eylemleri, insandan bağımsız olan ve insanın hayatını yöneten şeylerin, cansız nesnelerin özellikleri, ilişkileri ve eylemlerine dönüştürme hareketi ya da sürecini tanımlar.

Yabancılaşma daha özel olarak ve benliğe yabancılaşma anlamında, benin kendi özünden uzaklaşmasıyla, kendisine ve eylemlerine nesnel bir biçimde, sanki bir ustanın elinden çıkmış bir nesneye bakarcasına yaklaşmasıyla belirlenen bilinç haline karşılık gelir. Buna göre, yabancılaşma, kişinin kendi benliğiyle ya da zihin halleriyle, kendisi arasına duygusal bakımdan mesafe bırakması durumunu, kişinin kendi beniyile olan içsel temasını yitirdiğini anlamasının sonucu olan kendinden kopma halini ifade eder.” (Cevizci, 2005: 1728)

Bu tanımdan yola çıkarak Elena’nın yok oluşu, duygusal bir boşluk, kendinden uzaklaşma ve kopma hâli olarak yorumlanabilir. Ruhu, sanki gerçek dünyadan soyutlanmış ve bir düş dünyasından bedenine hitap eder gibidir. Başkahraman yok

oluşundan rahatsızlık duymak yerine bu sanki onun için bir kurtuluş yoluymuş gibi davranır.

Elena'nın yaşadığı bu durum esasında içsel dünyasına yabancılaşmasıdır. “Yok oluş bir arınma olmuştur, Elena'nın başka bir bakış açısından kendisini keşfetmesini sağlamıştır, kendini tanımak için önce kaybetmenin gerektiği düşüncesini doğrular gibidir” (Tozzato, 2012: 79). *Tekinsizliğin* esasen bir yabancılaşma deneyimi olmasından yola çıkarsak kendi gerçekliğini kaybetmiş olan başkahramanın bu tutumunu *tekinsiz* olarak yorumlayabiliriz. Bir yandan gündelik yaşamının içine hapsolmuş, sıkışıp kalmıştır, öte yandan bu yaşam onun varolabildiği tek yaşamdır. Elena'nın benliğinden uzaklaşmasının ardındaki sebepler bilinmese de sürekli duyduğu ya da duyduğunu sandığı bir sesin kontrolünde olması bastırılmış olana işaret olarak algılanabilir. Bu durumda ruhsal bir dengesizliğinin söz konusu olduğunu söylemek mümkün olur. Yani kahramanın kendine böyle yabancılaşması delilikle de bağdaştırılabilir:

“Yabancılaşma (Alienation), başlangıçta yalnızca psikiyatrinin merkezinde yer alan ve deliliği ifade etmek için kullanılan bir kavramken zamanla sosyal bilimlerin çeşitli alanlarında ve farklı anlam içerikleriyle kullanılmaya başlanmıştır. Sosyal bilimlerdeki *alienation* teriminin kullanımında da, örtük de olsa deliliğe bir gönderme vardır. Felsefede ve sosyal bilimlerdeki yabancılaşmada da toplumsal ve bireysel olarak zihinsel bir çarpıtma, muhakeme bozukluğu vardır. Bu fenomen bir yerde deliliktir.” (Erkoç ve Artvinli, 2011: 11)

Öyküye psikanalitik kuram açısından yaklaşmamızın bir diğer sebebi, ayna izleğinin varlığıdır. Psikanalitik edebiyat kuramı çerçevesinde ayna, genellikle kişilik bölünmesini, narsist kişiliği, geçmişle yüzleşmeyi ve kendi benliği ile yüzleşmeyi temsil eden bir unsur olarak kullanılır. Oğuz Cebeci, ayna ve kimlik karmaşası arasındaki bağa değinirken Lichtenstein'in şu görüşlerine yer verir:

“Lichtenstein, ayna imgesinin ruhsal sorunları olan kişilerin yaşamlarında oynadığı rolden yola çıkarak, yansılama olgusunun kimliğin belirlenmesindeki rolüne dikkat çeker. Buna göre aynaya bakma, aynayla ilgili törenler, psikotik hastaların animistik inançlarını,

kaybolan benliğin aynadaki imge aracılığıyla geri alınabileceğine ilişkin bir yaklaşımı ifade eder.” (akt. Cebeci, 2004: 103)

Kendini tanımayan Elena’nın, aynada kendine bakması, psikanalizde gelişimsel bir kavram olan ve ayna evresi⁴⁰ olarak ifade edilen, çocuğun ayna ile ilk karşılaşma deneyimine bir dönüş niteliğindedir. Lacan ile ayna, insanın varoluşunu tamamlayan bir unsur olarak ele alınmıştır. Lacan’ın ayna evresi olarak adlandırdığı kurama göre bebeğin altı ile on sekiz ay arası dönemine denk gelen süreç kendini tanıma ve varoluşunu keşfetme, kişiliğini inşa etme sürecidir. Aynada kendi görüntüsünü fark eden bebek, benlik algısı kazanır. Ayna evresi bir farkındalıktır. Kahramanın da bu farkındalığa yani benliğinin bilincine varmasında aynalar önemli rol oynamaktadır. Elena her aynaya bakışında kendine biraz daha yakınlaşır. Kafedeki dolabın aynasında kendini ilk gördüğünde allak bullak olan yüzü, çantasından çıkan aynada daha dingin görünürken, kimlik kartındaki yabancı olduğu yüz kafenin lavabosundaki aynada tanıdık gelmeye başlar. Asansörün aynasında alışmış olduğu yüzü evindeki çerçeveli fotoğraflarda ilk defa mutlu görünür. Elena, aynalar aracılığıyla bedeninin farkındalığına ve en sonunda kimliğine ulaşabilmiştir. Ayna, insanın varlığının temsili olan bedeninin yansımasıdır. Başkahramanın ulaştığı kimlik, kendisini ait hissetmediği yansımadan yani öteki bir varlıktan başka birşey değildir:

“Lacan’ın ayna evresinin, insan yavrusunun kendi bedeninin parçalanmışlığı duygusunda öznelliğe yükselmesi anlamına geldiğini söyleyen Lemaire’e göre ayna evresi, aynı zamanda yabancılaştıran narsistik özdeşleşme evresidir ve özne kendi olmaktan çok çiftidir.” (Akt. Tura, 1955: 135)

⁴⁰ Ayna Evresi, yabancılaşma ve öznellik diyalektiğinin temelini oluşturması ve yapılandırıcı bir işleve sahip olmasından dolayı, Lacan için temel bir önem taşır. Ego, ideali için aradığı mükemmel görüntüyü ayna görüntüsünde, benzeri bir ötekinin görüntüsünde ya da Öteki’nin bakışından yansıyan yansımadaki imgede bulur. Lacancı öznenin diyalektiği, egonun idealini oluşturması sırasında ortaya çıkan bu yabancılaştırmacı dışsallaşmanın neden olduğu, dışa çıkış-iche çekilişlere dayanır. Egonun kendisini kendisinin dışındaki bir imge olarak yakalaması nedeniyle başlangıçta çocuk ismi söylendiğinde aynaya bakar. Çocuk kendi ismini başkasından söz eder gibi kullanır. (İzmir, 2019: 380)

Kahraman, adının Elena olduğunu öğrendiğinde bundan memnun olmaz ve Helena olmasını tercih ettiğini belirtir. Bu aslında kahramanın kendi içinde taşıdığı öteki benin ifadesidir. Başına gelenin, benini yani Elena'yı yok ederek hayata Helena olarak devam etme arzusunun bir sonucu olabilir. Hiçbir şey hatırlamayan başkahraman, bir yandan kendini yeni doğmuş bir kız çocuğu gibi hisseder. Çocukluğundan gelen ve kendisinin türettiği bir oyun olan, kelimelerin kendisinde hissettirdiği renklerle sınıflandırma oyununu oynamaya başlar.

“Elena açık ve parlak renkliydi. Fakat Helena daha çok parlıyordu ve fırfırlıydı. Yokoluş gibi. Amalia kırmızı, Alfonso kuşuni, masa bej-sarı arası. Çocukluğunu anımsamaya çalışıyorsun, fakat çok derinlerde, soluk renkli ve silik ‘küçük’ sözcüğünü görebiliyorsun.” (Cubas, 2009: 94)

Ne istediğini, ne aradığını bilmeden başına gelenin sebebini sorgulamayan başkahraman evdeki gözlemini bitirdikten sonra bir dergide editör olarak çalıştığını ve telesekreterindeki mesajlardan da Jorge'yi bir sonraki akşam havaalanında karşılaması gerektiğini öğrenir. Parçaları bir araya getirerek kendine yeni bir anlam inşa etmeye çalışan kahraman öğrendiklerinden tuhaf bir şekilde rahatsızlık duyar. “Yalnızca Jorge ile değil, işinle evinle, kendi kendinle olan bir rahatsızlık. Yıllardır birlikte yaşadığın insanlarla aranda sürekli bir tatminsizlik, hoşnutsuzluk. Belki yaşamının büyük bir bölümü” (Cubas, 2009: 101). Eski Elena'nın mutsuz olduğu kanaatine varan kahraman o an yeni doğmuş gibi hissetmesini aslında yok oluşuna bağlamaktadır. Sabah çalıştığı yere gidip sekreterinin tuhaf davranışlarına anlam veremediğini gördüğünde kendini keyifsiz bir insan olarak değerlendirir: “Belki sen, Elena Vila Gastón, hep böylesin. Başka bir yerde, bir başkası olmayı isteyerek. Düşlediklerinin değerini bilmeden. Yok olan, sürekli ve dönüşsüz yok olansın” (103). *Tekinsizlik* hissine sebebiyet veren kahramandaki bu yabancılık hâlidir. Yaşadığı ve ona rahatsızlık veren olaylar her ne ise bunları belleğinde yok etmek isterken kendisini bile unutmasını bir savunma biçimi olarak görmek mümkündür. Öte yandan hiçbir şey olmamış gibi hayatına kaldığı yerden devam etmesi,

unuttuklarını ya da hayatından soyutladığı gerçekleri sorgulamaması gibi tuhaflıklar kahramanın rüya görüp görmediği konusunda bir belirsizliğe sebep olur.

Freud için yaratıcı yazı hayale benzer ve çocukluk oyunlarının, düşlerinin devamı gibidir. Hafızasını kaybettiğinde aklına ilk gelen isimlerin anne babasına ait olması, kelimeleri renklerle eşleştirdiği çocukluk oyununu hatırlaması, dergi editörü olduğunu öğrendiğinde bunun çocukluk hayali olduğunu anımsaması, kendini aynalardan keşfetmesi, kahramanın yaşadığı durumu çocukluğuyla ilişkilendirmektedir. Kahramanın yok oluşu, bir çocukluğa dönüş ve büyüdüğünde olmak istediği kişiyi düşlemeye benzer. Unuttuğu ya da bastırdığı dürtüleri ya da arzuları, başkası olmaya dair düşleri, istekleri bu şekilde doyuma ulaşabilmektedir. Freud her düşü bir istek doyurma, doyurucu olmayan gerçeğin düzeltilmesi olarak tanımlar:

“Freud’un her düşün bilinçdışı bir istek doyurmayı temsil ettiği düşüncesi, düş kuramının temelidir. Düşlerin değişmez biçimde istek doyurulmalar olması, onların, etkinliği isteklerin doyurulmasından başka hiçbir amacı olmayan ve emrinde istekli dürtüler dışında hiçbir güç bulunmayan bilinçdışı sisteminin ürünü olmalarından ileri gelir. Düş işlemi, tüm rahatsız edici düşünceleri karşıtlarıyla değiştirmeyi ve onlara bağlı hoşnutsuzluk verici duyguları baskılamayı başardığında, düşün ‘istek doyurma’ yönü daha açık olarak ortaya çıkacaktır. Düşler en alttaki en erken çocukluğa dek uzanan bir isteğin doyurulması olmak üzere, birbir üzerine binmiş bir dizi anlamı ve istek doyurmayı içerebilmektedir.” (Tükel, 2012: 15-17)

Öyküde, başkahramanın gördüğü bir düşün anlatımı değil, anlatının kendisinin bir düş âlemi niteliğinde olması söz konusudur. “Bir an için her şey sana bir düşmüş gibi geliyor. Elena Vila olmak, bu çatı katında oturmak, aynaların sana geri verdikleri yüze sahip olmak...” (Cubas, 2009: 99). Başkahraman tam olarak hangi düzlemde olduğunun farkında değildir. Uyanıktır ama anormal bir durum içindedir. Bildiği doğrular kesinliğini yitirir, düş ve gerek arasındaki sınır silikleşir. Bu sınır ortadan kalkınca Todorov’un ifade ettiği gibi “fiziksel dünya ile ruhsal dünya iç içe geçmiştir... doğa üstüne ait zaman ve uzam gündelik yaşamın zaman ve uzamı değildir. Burada zaman durmuş gibidir, olanaklı

gibi duranın çok ötesine yayılır” (2011: 118). Düşler bazen hayata karşı bir savunma mekanizması hâline gelebilir. Kişinin kendini olmaya şartladığından bağımsız varolabildiği tek yer düşleridir. Düşlerde ahlak, zaman, kural gibi kavramlar yoktur. Arzular vardır, korkular, hedefler vardır. Anlatıcının anlattıklarının ne kadarının gerçek olduğu da ayrı bir tartışma konusudur. Öyküde anlatılanların tümünün, anlatıcının hayal gücünden başka bir şey olup olmadığı hiçbir zaman bilinemez.

Öyküde mekândan ya da olaylardan kaynaklanan bir *tekinsizlik* değil, anlatıcının çelişkili duygularından kaynaklanan bir *tekinsizlik* vardır. Kahramanın yaşadıklarının bir düş olup olmadığının ayırımına varamaması, etrafındaki herşeyi tanıyıp sadece kendini tanımaması ve sürekli olarak kendisiyle konuşan bir sesi duyması öyküdeki *tekinsizliği* hem düş- gerçek ikilemi hem de öteki ben üzerinden ortaya koymaktadır. Kahramanın “daha memnun olabileceği bir hayatı tanımasına olanak sağlayan kendi yok oluşu, kaygıyla dolu bir rutine dönmüştür. Unutkanlığı sadece gelip geçici bir düş olmuş ve öykünün sonunda gri hayatını ona geri vermiştir” (Castro Diéz, 2000: 246).

Öykü boyunca başkahraman, gerçekte kim olduğunu sorgular. Bastırmış olduğu gerçeklerden kaçarken sanki bir düş âlemi içine girer. Sonuç olarak, öyküde Elena adlı başkahramanın içsel yabancılaşmasının düşsel zeminde *tekinsiz* bir şekilde canlanmasına tanık olunur.

3.4.3. *Ruhumu Öpmeyi Unuttun*

Aral’ın kitaba adını verdiği *Ruhumu Öpmeyi Unuttun* adlı öyküsü aynı kitaptaki *Beklemek* adlı öyküsünün devamıdır. Her iki öyküdeki ortak karakter olan Güleç,

hastanede memur olarak çalışan otuz yaşlarında bekâr bir kadındır. Aral, Güleç'in başından geçenleri anlattığı öyküyü sonra iki ayrı öykü olarak tekrar kaleme almıştır.

“Bu iki öykü önce tek bir öyküydü. İki yıl bekledikten sonra öyküyü yeniden okudum ve metnin birbirine hem bağlı, hem de bağımsız iki öykü içerdiğini gördüm. Onları ayırabilmek için epey uğrastım. Birçok güzel betimleme bölümünü içim sızlayarak attım ve anlatıyı yoğunlaştırmak zorunda kaldım.” (akt. Yayalar, 2006: 31)

Beklemek adlı öyküde on yaşındayken anne ve babası kazada ölen Güleç, Adliye'de çalışan teyzesi Müveddet'in yanında yaşamaya başlar. Bir sahil kasabasında yaşayan teyzesinin Güleç'e, kendi özgürlüğünün önünde bir engelmış gibi davranması, küçük kızın sevgiden ve ilgiden mahrum büyümesine sebep olur. Güleç, teyzesi Müveddet'in yanında kaldığı süre boyunca hep çocukça davranışlarını ve isteklerini bastırmak zorunda kalır. Kasabaya yeni atanan evli ve iki çocuğu olan polis şefi Sami ile ilişki yaşamaya başlayan teyzesinin, kendisine olan hırçınlığı, âşık olunca bir nebze yumuşar. Teyzesinin altı ay süren bu mutlu ilişkisi kasabada dedikoduların çıkmasıyla bozulur, Sami Bey bir süre görüşmek istemez. Güleç teyzesinin yaşadıklarını şöyle yorumlar:

“Erkeklerin âşık bir kadın karşısındaki şaşkınlık ve çaresizliklerini ilk o zaman tanıdım. Ters dönmüş bir kaplumbağa, evet tıpkı böyle... ‘Sami denen o herif’, kendi yarattığı bir imge olsa da teyzem, gelecekteki yalnızlığını kapanmayacak bir yara gibi duydu içinde. Sanırım, bağımlı olduğu adamın vereceği zevkten, ilgi ve sevgiden uzaklaşmanın getireceği bir yalnızlık değildi bu yalnızca, öyküsünü kaybetme korkusuydu... Kısa bir aşk ve erken ölüm sonsuza kadar sevilmenin ön şartı değil miydi?” (Aral, 2013: 55)

Rüyalarında ve açtığı fallarda gördüklerinin gerçekleştiğine inanan Müveddet, falında çıkanlar yüzünden aşkını sonsuza kadar kaybettiğini düşünür. Sevdığı adamın kollarında ölmeyi isteyen kadın, bir gece kazara kendi silahıyla Sami Beyi'i öldürür. Bu olayın gerçekleştiği sırada on beş yaşında olan Güleç, teyzesi cezaevine girdiği için yatılı okula gönderilir.

Bu olaydan hemen hemen on iki yıl sonra Güleç, erkek arkadaşının işi sebebiyle kasabada bulunduğu bir gün, dört ay önce tahliye olduğunu öğrendiği teyzesini ziyarete gider. Kendisine ısrarla el falı bakmaya çalışan teyzesini reddedince, kadın iskambil kartlarını karıştırır. “Sana ayrılık çıkıyor, senin adamın yalancı, başka bir kadını düşünüyor”(Aral, 2013: 55). Teyzesinin sırf kötülüğünden böyle söylediğini düşünen Güleç, öfkeden sarsılır. Teyzesi falına bakmaya devam eder: “Adamın aklındaki kadın, nasıl desem ölmüş sanki öyle bir şey! Çok tuhaf...” (55). Teyzesinin bu kehanetleri, diğer öyküde gelişecek olan olayların bir önkoşuludur denilebilir. Teyzesi ile olan sohbetleri sırasında Güleç’in çocukluğundan itibaren yaşadıkları, üçüncü tekil şahıs anlatıcı tarafından geriye dönük olarak aktarılmaktadır. Öykünün sonunda, teyzesinin yitip giden gençliği ve kendisinin sevgisiz ve kimsesiz geçen çocukluğu için üzülen Güleç, kendisini hayaletlerle dolu fallara kaptıran teyzesini ardında bırakarak erkek arkadaşının yanına, otele gider.

Beklemek adlı bu öykünün devamındaki *Ruhumu Öpmeyi Unuttun* adlı diğer öyküsü, yine bu kasabadaki otelde geçer. *Beklemek* adlı öyküde çocukluk yılları, teyzesiyle arasındaki kopuk ilişkisi, kimsesizliği, yalnızlığı, anlatılan başkahraman hayatının devamında kimseyle kalıcı bir ilişki kuramamış, inişli çıkışlı kısa süren birliktelikler yaşamıştır. Bir aydır tanıdığı erkek arkadaşı Fikret çalıştığı finans sektörüyle ilgili bir toplantı için çocukluğunun geçtiği bu kasabaya gelirken Güleç de ona katılmak ister. Annesini ve babasını küçük yaşta kaybetmesi, yanında kaldığı teyzesinin sevgilisini öldürmesi sebebiyle hapse girmesi, zorluklar, yokluklar içinde büyümesi hayata bakışı üzerinde etkili olan Güleç, hayattan çok beklentisi olmayan olgun bir karaktere sahiptir. Fikret’in kendisine karşı ilgisizliğine, ilişkileri ile ilgili fazla bir beklentiye girmemesine dair sözlerine incinse de bunları çok umursamıyormuş gibi davranır. “Sana el koyacak, sevgi dilenecek değilim, hoşlandığımız sürece birlikte olmaktan başka isteğim yok, rahat ol” (Aral, 2013: 62) yalanlarıyla hem kendisini hem sevgilisini avutmaya çalışır. On iki

yıllık evliliğinin ardından eşinden ayrılmış olan Fikret'in aşka olan inancı da ölmüştür. Güleç'in karısından ayrılmalarıyla ilgili sorularından rahatsızlık duyan Fikret, konu açıldığı zaman sert bir tepki gösterir. Boşandıkları için mi yoksa kadın öldüğü için mi ayrıldıklarını merak eden Güleç'in bu konudaki ısrarı teyzesinin o gün falda söylediklerini aklından çıkaramamasındandır. “Teyzesinin o gün baktığı faldan etkilenmediğinden emindi ama nedense kadının ölmüş olduğu sezgisi vardı içinde ve giderek güçleniyordu” (65).

Bu noktaya kadar sıradan bir olay örgüsü olan öykü, otelde akşam yemeği yedikleri esnada Güleç'in karşı masada gözlerini kendisine diken kadını farketmesiyle tuhaflaşmaya başlar.

“Siyah, dağınık saçlı, iri, irkiltici yeşil gözleri olan, ince uzun bir kadındı. Solgun yüzü yaz için fazla boyalıydı ama gene de çekici bir havası vardı. Bir an bakışları karşılaştı. Kadın tuhaf bir sırılsıklam gülümsedi. Güleç onu bir yerden tanıyıp tanımadığını düşünerek belleğini yokladı ama çıkaramadı. İlk kez gördüğü biriydi kuşkusu yoktu. Bakışlarını kaçırdı. Tanımadığı birine durup dururken böyle alay eder gibi sırttan birisi, biraz hasta olmalıydı.” (Aral, 2013: 65-66)

Tuhaf bir huzursuzluk kim olduğunu bilmediği bu kadından rahatsızlık duymasına sebep olur. Akşam yemeği boyunca bu kadının kendilerini dinlediği sezgisine kapılan Güleç, kadının birden gözden kaybolmasıyla ferahlar. O sabah, saat beş gibi uykusundan cep telefonunun ısrarla çalan ziliyle uyanır. Banyodan gelen su sesinden dolayı Fikret'in duşta olduğunu düşünerek telefona cevap verir. Arayan kişi Fikret'in karısı olduğunu, restoranda karşı masada otururken kendisini gördüğünü söyler. Bir üst katta, altı yüz on iki numaralı odada kaldığını, acil bir durum olduğunu, Güleç'in hemen oraya gelmesi gerektiğini söyleyerek telefonu kapatır. Neye uğradığını şaşırان Güleç banyoya koşar, Fikret'i göremeyince aldatıldığı düşüncesine kapılarak hızla üst kata çıkıp kapısı açık olan odaya girer. Boş odada gezinirken tanıdık traş losyonunun kokusunu alır, pullu bir

kadın çantası gözüne takılır. Balkon korkuluğundaki beyaz ipek şalı fark edince balkondan aşağı baçeye bakar. Çimenlerin üzerinde başından kanlar yayılan, beyazlar içinde bir kadının yattığını görünce dehşet içinde çığlık atarak geri kaçar:

“Gördüğü, gerçek olamayacak kadar korkunçtu! Yeniden eğilip baktı aşağıya. Oradaydı. Kadının yüzü seçilemeyecek kadar uzaktaydı ama siyah, dağınık saçları, geniş yüzünün ovali tanıdık geliyordu. Geceliği rüzgârda hafifçe kabarıp inerek titreşirken Güleç, bir an onun acıdan titrediği, doğrulup kalkmaya çalıştığı yanılsamasına kapıldı.” (Aral, 2013: 70)

Suskunluk içinde neler olup bittiğini anlamaya çalışan başkahraman, bitkin bir şekilde yatağın yanına diz çöker. Fikret’in o an içeri girdiğini görünce yerinden fırlar ve ısrarla karısının balkondan düştüğünü anlatmaya çalışır. Onu Fikret’in ittiğini haykırırken ufak bir sinir krizi geçirir. Olanlara anlam veremeyen Fikret, Güleç’in bir *sanrıya* kapıldığını ya da bir karabasan gördüğünü düşünerek onu sakinleştirmeye çalışır.

Güleç’in gördüğü bu varsanı, öyküyü psikanalitik çerçevede incelenmeye yönlendiren unsurdur. Başkahraman gördüğünden ne kadar emin olsa da, bunun bir düş olduğu açıktır. Kendine gelen Güleç oda numarasına bakar, biraz önce yukarıdaki başka bir odadayken sonra kendi odalarına nasıl döndüğünü hatırlayamaz. Telefonuna son arayan kayıtlarına bakar ama sabah bir arama olmamıştır. Gözüne az önce yabancı görünen çanta da kendi çantasıdır. Ancak balkonda bulduğu şal onun değildir. Bu noktada gerçek dünyadan düşsel dünyaya geçen kahramanın gerçek dünyaya dönüşü olağandışılığı ortaya koyar. Fantastik bir imge olarak ölüm, düşü aracı olarak kullanarak fiziki dünyaya erişir. Fantastik edebiyatın köklerinin uzandığı mitoslarda ölümler dünyasının varlığı yadsınamaz (Ertem, 2003: 73). Ölümlerin canlılar dünyasında ortaya çıkması, bazen özlenmekten, bazen hayranlık duyulmasından bazen de arzu edilmesinden kaynaklı olabilmektedir. İncelenen bu öyküde ölenin geri dönmesi adalet isteyen

intikamcı bir ruh gibi yansıtılır. Steinmetz fantastik kurgularda bazen bir insan bazen bir görüntü olarak beliren hayalet varlıkların görünmesinin sebeplerine şöyle değinir:

“Hayalet ya bir yabancı tarafından görülür ve bu kişi aileye ilişkin bir sırrı öğrenir ya da bir yakını tarafından görülür. Tebelleş olan varlığın kendini kaçınılmaz olarak o kişiye göstereceği doğrudur. Bir hayalet görmek, her zaman, kişinin belki de kendisine ait olan, gizlemeyi çok istediği, ancak gün ışığına çıkan saklı bir gerçeğe bakmaktır.” (2006: 33)

Steinmetz’in de bahsettiği gibi, bu öyküde hayaletin varlığı Güleç’in bir gizemi çözmek isteyen içgüdülerinin bir yansımasına bağlanabilir. Her ne kadar Fikret’in geçmiş yaşantısına umursamaz görünse de teyzesi ile olan tuhaf sohbetlerinden sonra merakı ve endişesi artar. *Beklemek* adlı öyküde, Güleç teyzesinin tuhaf rüyalarından ve öngörülerinden bahseder: Hayalinde beni kolsuz bir bebek olarak emzirdiğini görünce annemle babamın -bir kazada- öleceklerini ve benim başına kalacağımı bilmişti” (46). Teyzesinin daha önce bu tarz sezgilerinin doğrulanır gibi olduğuna tanık olan Güleç, kendisi ile ilgili bu falın da gerçekleşeceğine dair bir inanca kapılır. Kafasındaki cevapsız sorulara anlam bulmaya yönelik arayışı, rüyalarında ve düşlerinde sonuçlanır. Tüm duyguları, Freud’un bilinçdışı arzuların yansıması olarak nitelendirdiği rüya aracılığı kendisini gösterir. Güleç’in bastırılmış korkuları, düşünceleri ve arzuları rüyasında su yüzüne çıkar. Uyandığında yani kendine geldiğinde yaşadığı deneyimin bitmesi gerekirken gerçeklik algısıyla oynanarak hâlâ devam etmesi ve doğrulanır gibi olması *tekinsizliği* ortaya çıkarır.

Fikret sabah erkenden spor salonuna indiğini, bahçede de kimse olmadığını söylese de Güleç elindeki ipek şalı tutarak hala olanların gerçekten yaşandığında, karısının yemekte onları izlediğinde ve sonra da intihar ettiğinde ısrarcıdır. Ancak bu imkânsızdır, çünkü Fikret’in karısı yıllar önce ölmüştür. Güleç’in o gün teyzesiyle yaşadıklarından ve Fikret’in gizlediklerinden dolayı karısıyla ilgili düş görmesi olağan

olarak farz edilebilir ancak, kadının yıllar önce gerçekten kendini balkondan atarak ölmüş olması öyküyü *tekinsizin* alanına çekmektedir. Gördüğü düş gerçeğe o kadar yakındır ki sadece Güleç değil, Fikret de hem şaşırılmış hem de dehşete kapılmıştır.

Fikret geçmişiyle ilgili sakladığı gerçeği en sonunda anlatmak zorunda kalır. Birbirlerini sevmelerine rağmen evlilikleriyle ilgili sorunları olan on iki yıllık evli çift, kızlarının geleceği için evliliklerini kurtarmak ister ve bir çözüm yolu olarak seyahate çıkmaya karar verirler. Kadın kocasını kıskandırmak için sıradan biriyle kısa bir ilişki yaşamış, Fikret de aynı yolu tercih ederek karısını aldatmıştır. İspanya’da tatil yaptıkları sırada kumsalda yaşadıkları bir kıskançlık yüzünden tartışırlar. O gece kocası uyurken kadın altıncı kattan aşağı atlar. Arkasında kocasına bıraktığı notta “Ruhumu Öpmeyi Unuttun!” yazmaktadır.

Freud *Düşlerin Yorumu* adlı kitabında düşlerin kökenine dair üç özelliğe vurgu yapar: ilk olarak düşler hemen önceki günün izlenimlerini açıkça yeglerler. İkinci olarak seçimlerini uyanıklık belleğimizden farklı ilkelere göre yaparlar çünkü temel ve önemli olanı değil ikinci planda ve ayımsanmamış olanları anımsarlar. Son olarak düşler çocukluğumuzun en erken izlenimlerinin emirlerindedir ve hatta yaşamımızın o döneminden bize önemsiz gelen ve uyanıklık hâlimizde çok uzun zamandır unutulmuş olduğuna inandığımız ayrıntıları getirirler. Yani Freud’a göre düşlerdeki olaylar gelişigüzel değildir, bir şekilde geçmişle bağlantılıdır. Özellikle önceki günden kalan yaşantılarla ilgilidir ama kişinin önemsemediği küçük ayrıntıları barındırabilir. (1996: 212-213)

Güleç, teyzesini ziyaretinin ardından bütün gün erkek arkadaşından, eşinden boşanması ile ilgili sorularına cevap almaya uğraşmış, reddedildikçe merakı ve kuşku daha da artmıştır. Fikret’in ısrarla konuyu kapatması, bu gizemi daha da perçinlerken Güleç’in şüphelerini belli etmemeye çalışması, düşlerinde kendini gösterir. Teyzesinin

baktığı falda, erkek arkadaşının sürekli başka kadını düşündüğünü söylemesi üzerine, bu gizemli kadın Güleç'in düşlerine girer. Freud, bu şekildeki düş görüngüleri üzerine özenli bir derlemesi olan fizyolog Burdach'ın şu alıntısına yer verir:

“Düşlerde, günlük yaşam, zahmetleri ve hazları, sevinçleri ve acıları ile asla yinelenmez. Tersine, düşlerin başlıca amacı bizi onlardan arındırmaktır. Hattâ aklımız bir şeylerle dopdolu olduğunda, derin acılarla perişan olduğumuzda ya da tüm zekâ gücümüz bir sorun tarafından emildiğinde bile bir düş, bizim duygusal durumumuza bürünüp gerçekliği simgelerle temsil etmekten başka hiçbir şey yapmayacaktır.” (1830:474'den akt: Freud, 1996: 61)

Güleç'in, teyzesinin falda gördüklerinden sonra başlayan kaygısı, onu böyle bir düşe yönlendirmiş ve bilinçdışı bu isteğe cevap vermiş olabilir. Ancak düş ürünü olanın gerçekte yaşanılmış olanla birebir örtüşmesi, gerçekte hayal arasında kararsızlık yaratarak *tekinsizliğin* sınırına yaklaştırır. Geçmiş zaman ve şimdiki zaman aynı anda yaşanırken, fantastik olanı ortaya çıkaran fizikî gerçeklik ve soyut gerçeklik iç içe geçer:

“Fantastik anlatılarda düşler, iki farklı âlemin bağlayıcısı olarak kullanılır. Kişiyi düş kurmaya yönelten bir nesne, bir olay ya da bir durum etkilidir. Böylece kişinin gerçek isteklerini ortaya çıkaran bir ifade mekanizmasına dönüşür.” (Yeşilyurt/Önen, 2015: 130)

Nihayetinde, iç huzursuzluk ve doyumsuzluk kahramanı böyle bir düş görmeye itmiştir. Öyküde durum sadece bundan ibaret olsaydı nasıllık soruları gereksiz kılınabilir, olay kaygı sebepli sıradan bir düş olarak farz nitelendirilebilirdi. Nitekim hiç tanımadığı, nasıl öldüğüne dair bir fikri ve bilgisi olmadığı bu kadının altıncı kattaki balkondan kendini atarak intihar etmesi gibi ayrıntıları bilmesinin açıklanamaz oluşu *tekinsizdir*. Gördüğü düşün ardından dengesini yitirmiş olan sadece öykü kahramanları değildir; okur da yaşanan bu düşün gizemini çözemez. Gerçek olan ve olmayan arasındaki sınır ihlalinin yarattığı kaygı ve huzursuzluk neyin ne olduğuna dair cevaplanamayan sorular ve kahramanın hissettiği arada kalmışlık duygusu *tekinsizdir*.

Beynini yoran sorulardan kaçmak için balkona çıkan kahraman, denize doğru bakarak elindeki şalı boşluktan aşağı bırakır. O an birden birinin onu arkasından ittiğini,

kendisini balkondan atmaya çalıştığını hisseder. Direnir, arkasına döner ve silkilir, kollarındaki ağırlığı aşağı itip savurur. O an tok bir düşme sesi duymuş gibi irkilir. Böylece *tekinsizliği* yaratan ilkelerden biri olan yineleme gerçekleşir.

“Tekinsizlik bir yapıtın örgüsü içinde, bu duyguya konu olan motiflerin bir oyun gibi sürekli yinelenmesiyle sağlanır. Bir kez yinelenen şaşırtıcı olay bir rastlantı olarak düşünülebilir. Ancak, usa yatkın bir açıklamasını bulamadığımız bir olayın ya da geri dönüşün sürekli yinelenmesi bizi kararsızlığa ve huzursuzluğa götürür.” (Ertem, 2006: 18)

Yaşadıklarının ardından yaşamayı, ölümü ve zamanı sorgulayan başkahraman, ölümün bir kayboluş olmadığını, her yerin bulutlarla oraya buraya savrulan ölümlerle dolu olduğunu düşünür. Fikret, gördüğü rüyanın tesirinden uzaklaştırmak istese de Güleç ne gördüğünden emindir: “İnanmayacağını biliyorum ama gördüğüm rüya değildi” (Aral, 2013: 75). Başkahramanın bu cümlesinde, yaşadığı doğaüstü olayın gerçekliğinden emin olması bu sıradışılığın doğrulanır gibi olmasının bir kanıtıdır ve *tekinsizlik* yaratan bir olgudur. Öykünün devamında, Fikret’in geçmişinin bıraktığı izleri silemeyeceğini düşünen Güleç, bir geleceklerinin olamayacağı bilincine varmıştır.

“Fantastik anlatı... bizim yaşadığımız gerçek dünyada yaşayan, bizler gibi ancak birdenbire kabul edilmesi olanaksız bir olay karşısında kalmış insanlar sunmayı sever” (Todorov, 2012: 32). Bu yönüyle fantastik olan öyküde uyku durumundaki gerçeklikle uyanıklık durumundaki düşsellik iç içe geçmiştir adeta. Uyandıktan sonra devam eden kontrol edilemeyen düş niteliğindeki durumlar *tekinsizdir*. Çünkü bu durumda ilk akla gelenin kadının hayaletinin ortaya çıkmış olabileceği şüphesidir ki bu da bizi animistik düşünceye götürür. Güleç yoğun bir duygu çalkantısının ardından sakinleşse de düşünö gördüğü şeyin gerçekliğine olan inancı değişmez. Fikret’in gizlediği geçmişi ortaya dökölünce öykü, düş ile gerçeğin çatıştığı *tekinsiz* bir âleme kapılarını açmış olur.

“Öyle bir yer, insanın ve her şeyin düşük yoğunlukla dünyadan korunduğu bir yer vardı kesinlikle, olmalıydı. Zamanın içinde sıkışmış olduğumuza inanmak büyük bir yanılgıydı. Evren öylesine büyük ve gizemliydi ki her şey gibi hayat ve ölüm de bilmediğimiz sınırların ötesine geçiyorlardı bazen. (...) Bu yüzden ölümlerle doluydu her yer. Bulutlarla oraya buraya savruluyorlar, arada bir perdeye, bir martının

kanadına, bir mektuba, kitaba, şala, sayılamayacak kadar çok nesneye ya da gün ışığına tutunup görünür hale geliyorlardı.” (Aral, 2013: 75)

Freud, düş gören kişi için “Uykudan henüz uyanmış birinin incelikli olmayan yargılaması, düşlerinin başka bir dünyadan geldiğini değil de, sanki kendisini başka bir dünyaya götürdüğünü varsayar” (1996: 61) fikrini ileri sürmektedir. Düşlerin götürdüğü bu dünya *tekinsiz* bir dünyadır. Çünkü hem düş görene ait yaşantıların olduğu hem de gerçek dışı ve yabancı bir alan olması sebebiyle *tekinsizdir*. Güleç sınırların ötesinde ruhların yaşadığı böyle bir yerin varlığına inanmaktadır. Çocuk yaşta ailesini kaybettiğinde, ruhlarının bir yerlerde olduğu fikrine sığınmıştır belki de. Freud’un yaratıcı yazarlık konusunda öne sürdüğü yazarın düşlemlerinin genellikle çocukluğuna ait bir deneyimi uyandırdığı ve bu uyanan deneyimin yazarın üretimine yansıdığı savını bu öyküyle bağdaştırabiliriz. Yazarın ruhsal süreci eserlerinin yaratılış amacında ve yazıya aktarılmayan gizli anlamlarda önem arz etmektedir. Çocukluğunda babasının intihar girişimine tanık olan, önce babasını sonra annesini kaybedince, akrabalarının yanında büyüyen, eğitim hayatı süresince yurtlarda kalan İnci Aral’ın yaşanmışlıklarının izlerini taşır bu öyküsü. Yazarın bu tür eserlerinde, ölenlerin ruhlarına dair kendi çocukluk inançlarını yansıttığı söylenilebilir.

Sonuç olarak, öykülerdeki kahramanların duygularına, düşüncelerine, davranışlarına ve bunların nedenlerine yönelik yapılan incelemelerde *tekinsizlik*, kavramın anlamı, içeriği, öne sürdüğü izleklerle ele alınmıştır. Ruhsal dengesini yitirmiş, saplantıları veya sanrıları olan öykü kahramanlarının, gerçek dünyanın içinde olağanüstü olanla karşılaşmalarıyla ve belirli olumsuz koşullar altında oluşan kaygı durumuna bağlı olarak ortaya çıkan *tekinsizliğe* değinilmiştir. Bilinçdışına itilerek bastırılan dürtü ve düşüncelerin geri dönmesinin verdiği huzursuzluk, ölen kişinin ruhunun varlığının yaşanılan dünyada devam ettiğine dair ortaya çıkan şüphe ve korku, iç çatışmaların ortaya

çıkardığı öteki ben ve yaşanılanın düş mü, gerçek mi olduğunun verdiği kararsızlık, söz konusu öykülerde *tekinsizliğin* gözlemlendiği durumlardır.

Bu incelemeler yapılırken Freud'un yaratıcı yazarlık ve bilinçdışı ilişkisi üzerine çalışmalarından hareketle yazar- eser ilişkisi göz önüne alınmıştır. Genel bir değerlendirmeye Cortázar, Cubas ve Aral'ın kendi yaşamlarının ve deneyimlerinin yarattığı duyguların, düşünsel ve ruhsal tepkilerinin, ele alınan öykülerde yabancılık ve aidiyetsizlik gibi kavramlar çerçevesinde *tekinsiz* etkiler ortaya çıkardığını söyleyebiliriz.



SONUÇ

Bu çalışmada Sigmund Freud'un psikanalitik edebiyat kuramı bağlamında ayrıntılandığı *tekinsizlik* kavramı temel alınmış ve ülkelerinin fantastik edebiyatında iz bırakan Arjantinli yazar Julio Cortázar'ın *Bestiario* (Hayvan Hikâyeleri), İspanyol yazar Cristina Fernández Cubas'ın *Con Agatha En Estambul* (Agatha ile İstanbul'da) ve Türk yazar İnci Aral'ın *Ruhumu Öpmeyi Unuttun* adlı kitaplarından seçilen öyküleri, bu kavram bağlamında incelenmiştir.

“Psikanalitik Edebiyat Kuramı Bağlamında Julio Cortázar, Cristina Fernández Cubas ve İnci Aral Öykülerinde Tekinsizlik” adlı bu çalışmanın ilk bölümünde, temel kavramlar tanımlanarak kuramsal bir çerçeve sunulmuş, psikanalitik edebiyat kuramıyla ilgili genel bilgi verildikten sonra esas konumuz olan *tekinsizlik* kavramı açıklanmıştır. Edebî bir eseri kuramsal yöntemle okumak ve kuram çerçevesinde anlamlandırmaya çalışmak, esere farklı bir boyut kazandırırken aynı zamanda eserin zenginleşmesine ve okunan çağa göre güncellenmesine olanak vermektedir. Çalışmada, psikanalitik edebiyat kuramını bütünüyle uygulamak yerine daha sınırlayıcı ve esnek bir yaklaşım tarzıyla hareket edilmiş ve fantastik edebiyatla ilişkilendirilen *tekinsizlik* kavramı temel alınmıştır. *Tekinsizliğin* varlığını incelediğimiz öykülerde, Freud'un 1919 yılında kaleme aldığı *Das Unheimliche* başlıklı makalesinin yol göstericiliğinde ilerlenmiştir. Kavram üzerine farklı eleştirmenlerin değerlendirmelerine yer verilmekle birlikte çalışma genel itibarıyla Freud tarafından ileri sürülen izlekler etrafında şekillendirilmiştir. Söz konusu öykülerde geçen olayları ve kahramanların ruhsal durumlarını anlamlandırmaya çabalanan çalışmada bu izlekler temel alınmıştır.

Yazarların yaşamları üzerine el alınan ikinci bölüm, aynı zamanda yaşadıkları dönemin sosyal, kültürel ve siyasi tablosunu sunmaktadır. Üç ayrı ülke edebiyatından

ıkan edebî metinlerdeki ortak bir konunun incelenmesi, farklı kültürlerin farklı algılamalarını temsil etmeleri açısından disiplinlerarası bir çalışma ortaya koymuştur.

Her edebî ürün, yazarıyla ayrılmaz bir bütündür. Yaratıcısının duygu ve hayal dünyasının izlerini taşır. Psikanalistler, yazarın kahramanları ile psikolojik yapısı arasında bağlantı kurarlar. Yazarların öznelliğini barındıran metinlerde psikanalitik çözümlerler yapıldığında görülmektedir ki, genellikle kahramanlar ve olaylar yaratıcılarının kendi yaşantılarının izlerini taşıtmaktadırlar. Edebî bir eserin ortaya çıkış sürecinin bilinmesi bu yönde etkin bir değerlendirme yapılabilmesine imkân vermektedir. Eserlerdeki temel olguları yorumlarken her ne kadar yazarlarının geçmiş yaşantılarıyla, fikir ve inançlarıyla bağlantı kurulmaya çalışılmış olsa da bu konuda tarafımızca tam anlamıyla kesin çıkarımlar yapmak ve keskin hatları olan yargılarda bulunmak doğru olmayacaktır. Bu anlamda söz konusu değerlendirmeler muhtemel yargılardan ibarettir.

İlk iki bölümde oluşturulan kuramsal ereve ve tarihsel değerlendirmenin ardından, üçüncü bölümde incelemeye tabi tutulan eserlerde *tekinsizliğin* varlığı ortaya konulmak istenmiştir. Bu doğrultuda öncelikle *tekinsizliğin* izleklerinden bahsedilmiş ve söz konusu öyküler dört ana izlek başlığında çözümlenmiştir. “Bastırılanın Geri Dönüşü” izleği ile *Casa Tomada*, *Carta a una seğorita en París*, *Con Agatha en Estambul* ve *Anatomi Dersi* adlı öykülerde, “lmden Sonra Geri Dönenler” izleği ile *Las Puertas Del Cielo*, *El Lugar*, *Siyah Lale* ve *Pembe Kayışlı Saat* adlı öykülerde, “teki Ben ” izleği ile *Lejana*, *La Mujer de Verde* ve *Baba* adlı öykülerde son olarak “Dř- Gerçek İkilemi” izleği ile *Bestiario*, *Ausencia* ve *Ruhumu pmeyi Unuttun* adlı öykülerde *tekinsiz* olanın ne şekilde ve neden var olduğu ispatlanmaya çalışılmıştır.

Tekinsizliği bazı düşünce içeriklerinin gerçek bir bastırması ve bastırılmış içeriğin bir geri dönüşü olarak ifade eden Freud’a göre bu içerik, akıl için bildik ve köklüdür ancak bastırılma sonucu yabancılaşmıştır. Bunlar, aşılmış olan ilksel inançlar ya da unutulmak

istenen travmatik geçmiş deneyimler olabilmektedir. Bireyin iç dünyasında gizli kalması gereken ya da kabul edilemeyen dürtü ve düşünceler bilinçdışına itilerek bastırılır. Bastırılanın geri döndüğünün sanılmasının verdiği tuhaf kaygı ve huzursuzluk hâli *tekinsizdir*. Yaşadığımız dünyada apansız ortaya çıkan, mantıklı bir açıklama getiremediğimiz, düş mü gerçek mi olduğu konusunda kararsız kaldığımız bir gizemin tekrarlanarak veya farklı şekillerde ortaya çıkması anlamına gelen *tekinsizlik* kavramını Freud edebiyat dâhilinde incelerken özellikle fantastik tür üzerinde durmuş ve fantastik edebiyatta psikanalitik bir öge olarak ele almıştır.

“Bastırılanın Geri Dönüşünün *Tekinsizliği*” başlığı altında incelenen *Casa Tomada*, *Carta a una se orita en Par s*, *Con Agatha en Estambul* ve *Anatomi Dersi* adlı fantastik öykülerde ba kahramanların bastırılmış arzuları, korkuları ya da hayalleri dolaylı yollarla ya da bedensel d  avurumlarla kendini göstermektedir. Ba kahramanların tanidik ama aynı zamanda tuhaf ve yabancı bir şeyle karşı karşıya kaldıkları durumlar *tekinsizdir*. Yaşadıkları dünya düzeni içine tuhaf olanın dâhil olmasıyla ortaya çıkan mantıksız ve belirsiz durumda kalan ba kahramanlarda *Casa Tomada*’da kendi evlerine, *Carta a una se orita en Par s*’de kendi bedenine, *Con Agatha en Estambul*’da kendine ve eşine, *Anatomi Dersi*’nde ise yeni yaşantıya karşı bir yabancılaşma hâli söz konusudur.

“ l mden Sonra Geri Dönenlerin *Tekinsizli i*” başlığında incelenen *Las Puertas Del Cielo*, *El Lugar*, *Siyah Lale* ve *Pembe Kayı lı Saat* adlı olağanüstü ögelerin var olduğu fantastik öykülerde, a ılmış ilksel inançların gerçekleşir gibi olduğunun sanılmasının verdiği bir *tekinsizlik* hâkimdir. Ölen bir kişinin ruhunun varoluşunun devam etmesi, insanlığın ilk çağlardan beri inandığı ama deneyimlemedikleri için tanımlayamadıkları bir olgudur. Yaşanılan somut dünyada bu deneyimin gerçekleşmesinin verdiği şüphe *tekinsizliği* ortaya koyar. Kahramanların yas sürecinde ölen kişilerin ruhlarıyla konuşmaları, a ılmış ve inanılmaz olarak kabul edilmiş şeylerin

olası olup olamayacağı konusunda bir kararsızlığın doğmasına sebep olur. Bu inançlarının doğrulanır gibi olması *tekinsizdir*. Beden bu dünyaya aittir ve bu dünyada kalır. Bilinmeyene ya da öte dünyaya ait olduğuna inanılan ruh, bu dünyaya artık yabancılaşmıştır. Ruhun ait olmadığı bir yerde var olması *tekinsizdir*. Cortázar'ın *Las Puertas Del Cielo* adlı öyküsünde kahramanın ait olduğu yerden koparılması ve ölünce ruhunun orada tekrar ortaya çıkması gibi fantastik bir durum söz konusudur. Cubas'a ait *El lugar* adlı öyküde bir eve bir aileye ya da kökenlere ait olma durumu vurgulanmaktadır. Clarisa için aile kavramı çok soyut bir anlam taşımaktadır. Sürekli aidiyetsizlik korkusunu yaşamaktadır. Korumasız, yalnız başına büyümesi sebebiyle kendine hep bir kimlik bulma çabasına girmiş ve buna evlenince kendi evinin kadını olduğunda erişebilmiştir. Anlatıcı ise karısının öteki dünyada ailesinin hiç de tanıdığı gibi olmadığını haberini verince kendi ailesine, bildiğini sandığı kökenlerine yabancılaşır. Bu sefer kendisi nereye ait olduğu korkusunu yaşar. Aral'ın *Siyah Lale* adlı ilginç öyküsünde ölümünün ardından ruhu lale şeklinde hayata geri dönen eşinin bu dünyaya ait olmadığı için üzülməsi, geri dönen eşinin eskisi gibi olmadığı için Kağan'ın ona yabancılaşması konu edilmiştir. Yazarın gerçek hayatında deneyimlediği bir olayın etkisiyle kaleme aldığı *Pembe Kayışlı Saat*'te, başkahramanın başkasına ait yaşam izleriyle dolu olan bir odada kalırken suçluluk hissetmesi ve odanın eski sahibi olan ölmüş genç kızın ruhuyla konuşması anlatılır.

“Öteki Ben'in *Tekinsizliği*” başlığında incelenen *Lejana*, *La Mujer de Verde* ve *Baba* adlı öykülerde bireyin kimlik sorunsalına işaret eden bir öteki beni deneyimleyen kahramanların ruhsal çatışmaları ön plana çıkar. Önceden kişinin doğaüstü yansımaları, şeytan, canavar gibi varlıklar olarak algılanan öteki benlik, psikanalizle birlikte bilinçdışında bastırılan ve yabancılaşan benlik olarak ele alınmıştır. Öteki benin ortaya çıkması kişinin üstesinden gelemediği, bastırmaya çalıştığı sıkıntıların gün yüzüne çıkması anlamına gelir. Cortázar'ın *Lejana* öyküsünde, kahramanın rüyalarında gördüğü

ve acı içinde yaşadığı öteki benine ulaşması ve sonunda ruhlarının yer değiştirmesi anlatılır. Cubas'ın *La Mujer de Verde* öyküsünde kahramanın kendi benliğinin haricinde, dışardan bir benlik olarak ele alınır. Aral'ın *Baba* adlı öyküsü ise ölüm döşeginde olan kişinin benliğinin öteki yarısı olan ruhu, öteki ben olarak işlenir. Baba'nın çocukluğundan itibaren bir dönüşüm geçirmesi kendi ruhuna yabancılaşması, ruhun kendi bedeninde bir yabancı olarak yaşaması *tekinsizdir*. Bütün bu fantastik öykülerde, kahramanların kendilerine yabancılaşmaları sonucu öteki benlere sığınmaları söz konusudur.

Son olarak “Düş- Gerçek İkileminin *Tekinsizliği*” başlığı altında *Bestiario*, *Ausencia* ve *Ruhumu Öpmeyi Unuttun* adlı fantastik öyküler incelenmiştir. Düş ürünü ve gerçek olanın iç içeliğinin olduğu bu öykülerde *tekinsizlik*, belirsizlik duygusu, huzursuz ve rahatsız edicilikten doğmaktadır. *Bestiario*'da insanın karanlık ve gizemli yönünü simgeleyen, düşsel bir varlık niteliğindeki kaplanın ait olmadığı bir ortamdaki *tekinsiz* varlığı konu edilmektedir. *Ausencia*'da başkahraman olan Elena yokoluşunu içsel bir yabancılaşma ile deneyimlemektedir. Kendi kimliğini unutan başkahramanın, kendine bu ani yabancılaşma durumu tuhaftır. Karakterin kendisine hem tanıdık hem de yabancı olması, kendi bedeninde bir yabancıyı taşıması, sanki bir düş görüyormuş gibi kendini dışardan seyretmesi öyküyü *tekinsizin* alanına çekmektedir. *Ruhumu Öpmeyi Unuttun* adlı son öyküde, başkahraman intikamcı bir ruhun hedefi hâline gelir, yaşam ve ölümün sınırlarının kalktığı yabancı bir dünyanın içinde bulur kendini.

Olağanüstü unsurların yer aldığı bu fantastik öykülerde, tuhaf olay örgüsü dâhilinde kahramanların yaşadıkları ve sergiledikleri davranışlarına dönük saptamalar *tekinsiz* etkinin varlığı iddiasını doğrulamıştır. Bu kahramanlar yaşadıkları dünya düzeni içine tuhaf olanın dâhil olmasıyla ait oldukları yaşantılarına yabancılaşan bireyleri temsil etmektedirler.

Kahramanların yaşadıkları, günümüz insanının pek de yabancı olmadığı bir duygudurumdan ileri gelmektedir: aidiyetsizlik. İnsanoğlu, yaşadığı dünya düzeninde tanık olduğu savaş, soykırım, katliam, sürgün ve göç gibi çatışmalı süreçlerde hep kaybetmiş, eksik kalmış, tamamlanamamıştır. Gerek kültürel, gerek toplumsal, gerek kökensele bağlarından koparılmanın, mahrum bırakılmanın sebep olduğu soyut bir yapı olan aidiyetsizlik duygusu, yüzyılın en büyük sorunsallarından biri hâline gelmiştir. Aidiyet, topluluk ve yerle ilişkili olarak kurulan bir kendini evinde hissetme hâli yani güven veren bir aşinalık duygusudur. Ait olmak, yakınlıkla, tanıdık ve bildik olanla özdeşdir. Kendi vatanına kendi evine ait olamamak, toplumsal düzenin bir parçası olmaktan ziyade toplumdan farklı kalmak, dışlanmak, kendi ailenin içinde kimsesiz kalmak yani yabancılaşmak, aidiyetsizlik olarak tanımlanırsa kişinin aidiyetsizliği bir başkalaşım hâlidir. Freud'un tanımıyla hem içsel hem dışsal olmaktır, hem tanıdık hem yabancı olmaktır, hem kendi hem öteki olmaktır ve bu *tekinsiz* olanı anlatır.

Ülkelerinde tanık oldukları siyasal ve toplumsal ortamın yarattığı koşullar, Julio Cortázar, Cristina Fernández Cubas ve İnci Aral'da derin izler bırakır. Yazarların ülkelerindeki baskıcı, kısıtlayıcı ve engelleyici düzenin karşısında mevcut duruşlarını, mücadelelerini, düşüncelerini ve ruhsal durumlarını yansıttıkları öyküleri, bu derin izlerin bir dışavurumudur. Toplumsal yaşamlarının yanında çocukluk deneyimleri ve aile yaşantıları eserlerindeki ruhsallığı besler niteliktedir. Bu yazarlar, iç ve dış dünyalarındaki gerçekliğe başkaldırırken özgürleşebilmek, ait oldukları düzene yabancılaşmaktan kurtulabilmek ve kendilerini ifade etmek için fantastik evrene sığınır. Bilinen, ait olunan şeye veya duruma belli koşullarda yabancılaşılması ve bu durumun kaygı yaratması *tekinsizliği* ortaya koymaktadır.

Öykülerde genel olarak *tekinsizliği* besleyen yabancılaşma hissetme deneyimi bir çeşit aidiyetsizlik duygusu olarak aktarılmaktadır. Ait olduğu, bildiği yerlere, yıllardır

tanıdığı kişilere, hatta kendine ait bedene, kimliğe ya da ruhuna yabancılaşan, ait olmak istedikleri halde yaşadıkları mevcut düzenin dışında bırakılan öykü kahramanları, bu duygudan muzdarip bireylerdir.

Bu bağlamda, yaşamları incelenen Julio Cortázar, Cristina Fernández Cubas ve İnci Aral'ı birbirine yakınlaştıran en önemli noktanın, bu aidiyetsizlik ve yabancılık hissetme deneyimleri olduğu sonucuna varmak mümkündür. Belçika'da doğan Julio Cortázar, çocukluğunu ve gençliğini ata toprakları olan Buenos Aires'de geçirmiştir. Fransızcasından kaynaklanan telaffuzundan dolayı çocukluk yıllarında arkadaşları arasında farklı biri olarak görülmüştür. İlerleyen yıllarda, ülkesindeki Perón yönetiminin müdahaleci ve sınırlandırıcı sisteminden dolayı uyum sağlayamamış orta yaşlarında Paris'e yerleşmiştir. Bu hareketi yadırganmış, kendi yurttaşları tarafından vefasızlıkla suçlanmıştır. Yazar, doğduğu topraklarda bir yabancı iken kendi vatanına da ait olamamıştır.

Cristina Fernández Cubas, babasının mesleğinden dolayı Barselona'da doğmuş ve resmî dilin İspanyolca olmasına rağmen kendi aralarında Katalanca konuşan arkadaşlarının arasında yabancılık hissetmiştir. Cubas, İspanya'da ifade özgürlüğünü, yaratıcı gelişmeyi kısıtlayan, çıkarlarına ters düşen yayınları yasaklayan, yazarları hapseden Franco'nun baskıcı rejimine tanık olmuştur. Bu sisteme karşı olan aydınlar, ait oldukları ülkelerinde dışlanmışlığı, ötekileşmeyi yaşamışlardır.

İnci Aral ise babasının mesleği dolayısıyla çocukluğunda çeşitli şehirlerde yaşamış ve sürekli yeni bir yere alışma süreci geçirmek zorunda kalmıştır. Anne ve babasının ölümünün ardından akrabalarında ve yurtlarda kalan yazar, ne bir aileye, ne bir yuvaya, ne de yerleşik bir düzene sahip olabilmıştır. Yazar, ülkede gerçekleşen 1980 darbesi sonucu, kısıtlamalar ve yasaklarla, siyasal bıkkınlık ve sindirme ile geçen bir buhran dönemine şahit olmuş ve bu düzenin karşısında bir duruş sergilemiştir.

Bu çalışmaya başlarken giriş bölümünde de belirtildiği gibi bu yazarların seçilmesindeki nedenler, yaşadıkları dönem itibarıyla benzer koşullar altında edebiyat hayatına başlamış olmalarının yanı sıra öykülerinin okuyucunun zihninde bıraktığı benzer izlekler, imgeler ve göndermelere dayandırılmıştı. İnceleme aşamasında, yazarların en önemli ortaklıklarının yabancılaşma ve aidiyetsizlik deneyimleri olduğu kanısına varılmıştır. Hayatlarının belli dönemlerinde aidiyetsizliği derinden deneyimlemiş olan her üç yazar, dayatılan ideolojiler karşısında farklı kimliklere zorlanmışlar ve kendi benliklerine yabancılaştırılmak istenmişlerdir. Siyasal ve toplumsal baskıların neticesinde özgürlük arayışı düş gücü ile aşılma istenmiştir. Ülkelerinin içinde bulunduğu durumdan muzdarip bu yazarlar, kendilerini ifade etmenin yolunu fantastik edebiyatta bulmuşlardır.

Julio Cortázar, Cristina Fernández Cubas ve İnci Aral'ın seçilen fantastik öykülerinde *tekinsizliğin* varlığının araştırılması ve bu *tekinsizliği* besleyen sebeplere yönelik çıkarımlar yapılması hedeflenen bu çalışmada, söz konusu yazarların yaşamlarının ve deneyimlerinin yarattığı yabancılık ve aidiyetsizlik duygularının, düşünsel ve ruhsal tepkilerinin fantastik öykülerine yansıdığı görülmüştür. Freud'un *tekinsiz* olarak tanımladığı süreçlerle açıklanan bu fantastik öykülerde, bastırılmış olanların, belirsizliğin, inançların, çocukluk deneyimlerinin, toplumsal yaşamın yarattığı ruhsal çatışmaların, iletişimsizliğin, korkuların, kaygıların ve düşlerin, *tekinsizliği* ortaya çıkardığı sonucuna varılmıştır.

KAYNAKÇA

AÇA, M., GÖKALP, H. ve KOCAKAPLAN, İ. (2009). *Başlangıçtan günümüze Türk edebiyatında tür ve şekil bilgisi*. İstanbul: Kriter Yayınları.

AGUIRRE, M. (2010). *Las razones de un lector: veinte años de crítica literaria*. Santiago: RIL editores.

AHMAD, F. (1995). *Modern Türkiye'nin Oluşumu* (Çev. Y. Alogan), İstanbul: Sarmal Yayınları.

ALAZRAKI, J. (1994). *Hacia Cortázar: Aproximaciones a su obra*. Barcelona: Editorial Anthropos.

ALPER, Y. (2007). *Psikolojik ve Psikodinamik Açından Nazım Hikmet Şiiri*. İzmir: İlya Yayınevi.

ANDAÇ, F. (2002). İnci Aral ile Düünden Bugüne, *Adam Öykü*, 39, s. 53–70.

ANLI, İ. (2010). *Psikanalitik Kuramlar*, İstanbul: Nobel.

ARAL, İ. (1994). Okuma Serüveninden Yazma Eylemine, *TYS Edebiyat*, s.11- 13.

— (1998). *İçimden Kuşlar Göçüyor*, İstanbul: Can Yayınları.

— (2004), *Anlar İzler Tutukular*, İstanbul: Epsilon.

— (2011), *Yazma Büyüsü*, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınevi.

— (2012). *Unutmak*, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

— (2013). *Ruhumu Öpmeyi Unuttun*, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

ARIAS CAREAGA, R., (2014). *Julio Cortázar: de la subversión literaria al compromiso político*, Madrid, Sílex, D.L.

ARISTOTELES, (1982). *The Poetics. In Aristotle`s Poetics*, (43-81). New York, W.W. Norton and Company.

ARRIETA VARGAS, V. (2000). “Presencia satánica en el río Danubio: Anagramas en ‘Lejana’ de Julio Cortázar”, *Letras*, Vol. 1, N°. 32, págs. 45-64

ARRIETA VARGAS, V. (2005). “El eco de otra Alina. Intertextualidades en « Lejana » de Julio Cortázar”, *Letras*, Vol. 1, N°. 38, pags.75-89

ATAKAN, Ş. (2006). *İspanyol Sürgün Romanı*, Ankara: Ürün Yayınları.

ATAKAN, Ş. (2011). Nobel Edebiyat Ödüllü Latin Amerikalı Yazarlar, *Patika Kültür Sanat, Edebiyat Dergisi*, Sayı 72.

ATAKAN, Ş. (2012). *Osmanlı İmparatorluğu ile Arjantin İlişkilerinin Başlangıcı, Osmanlı İmparatorluğu-Latin Amerika (Başlangıç Dönemi)*, Latin Amerika Çalışmaları Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları, s.1-7.

AYGÜNDÜZ, F. (2006). “Ölüm mü?.. Buyursun Gelsin!”, *Milliyet*, (15.01.2006).

AYTAÇ, G. (2003). *Genel Edebiyat Bilimi*, İstanbul: Say Yayınları.

BAKHTIN, M. (2001). *Karnaval dan Romana* (Çev. C. Soydemir) İstanbul: Ayrıntı Yay.

BARBAROSOĞLU, N. (1997). “İnci Aral’la Söyleşi: Neyi, Kimi Yazarsak Yazalım Hep Kendimizi Anlatırız...”, *Adam Öykü Dergisi*, Temmuz-Ağustos, S. 11, s. 34-43.

BATTISTON, D. D. (1996). *La tradición clásica latinoamericana: El caso de Julio Cortázar: El mito de Orfeo en "Las puertas del cielo"*, Circe, vol.1. <http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/circe/v1a02battiston.pdf> (01.11.2019)

BAUDRILLARD, J. (2014). *Baştan Çıkarma Üzerine*, (Çev. A. Sönmezay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

BEILIN, K. O. (2004). *Conversaciones literarias con novelistas contemporáneos*, [https://www.academia.edu/10315932/Entrevista_con_Cristina_Fernandez_Cubas\(09.04.2020\)](https://www.academia.edu/10315932/Entrevista_con_Cristina_Fernandez_Cubas(09.04.2020))

BEK, G. (2008). “Çağdaş Türk Sanatında “Ulusallık / Evrensellik” Sorunsalı ve Bazı Temel Yaklaşımlar”, *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* Sayı:17, ss.117-130.

BELGE, M. (1994). *Edebiyat Üzerine Yazılar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BENNETT, A. ROYLE, N. (2016). *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*, 4th edn. London, Routledge.

BENSON, N. C. (2013). *Psikoloji*. (Çev. A. Yavuz.). İstanbul: NTV Yayınları.

BERKES, N. (2017). *Atatürk ve Devrimler*, 2. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi, (Mustafa Kemal Atatürk’ün 24 Temmuz 1922’de *Matin Gazetesi*’ne verdiği demeçten)

BERMAN, J. (1988). “Personality (Double-Split-Multiple).” *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, Vol. 2. New York: Greenwood. 963-970.

BOLÍVAR, S. (2015). *Carta de Jamaica y Otros Textos*, Venezuela, Fundación Biblioteca Ayacucho.

BORATAV, K. (2005). *1980’li Yıllarda Türkiye’de Sosyal Sınıflar ve Bölüşüm* Ankara: İmge Kitabevi

BOTTING, F. (1996). *Gothic*, London: Routledge.

<https://studfile.net/preview/4366849/page:2/> (Erişim Tarihi: 05.02.2018)

BRETON, A. TROTSKY, L. RIVERA, D. (1938). *El Manifiesto por un arte revolucionario e independiente*,

http://sgpwe.izt.uam.mx/files/users/uami/nivon/BRETON_manifiestopdf.pdf

(10.01.2018)

BURET, M.F. (2017). *La emergencia de la literatura fantástica argentina en revistas culturales (1861-1884). Americanismo y cosmopolitismo en los textos fantásticos de Gorriti, Wili (Torres y Quiroga), Monsalve y otros autores*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (Tesis Doctoral, Universidad Nacional de La Plata, Argentina)

<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/64375>

BUSUTIL, G. (2017). *Entrevista con Cristina Fernández Cubas*, MERCURIO 189,

<http://revistamercurio.es/ediciones/2017/mercurio-189/cristina-fernandez-cubas-buen-relato-seducirte-suspender-tiempo-alrededor/> (01.04.2018)

BUTLER, A. (2012). *Psychoanalysis*, The Cambridge Companion to Fantasy Literature, (Ed. Edward James Farah Mendlesohn). Cambridge University Press

CARLONI, J.C. FILLOUX, C. (2000). *Eleştiri Kuramları*, (çev. Tahsin Yücel). İstanbul: Multilingual

CASTRO DÍEZ, M. A. (2000). "El cuento fantástico de Cristina Fernández Cubas", *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX: I Congreso de narrativa española*, (coord. por Marina Villalba Álvarez), 237-246

CEBECİ, O. (2004). *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, İstanbul: İthaki Yayınları.

CEVİZCİ, A. (2005). *Felsefe Sözlüğü - Yabancılaşma*, İstanbul: Paradigma Yayınları.

CHARRIER, J. P. (2018). *Bilinçdışı ve İnsan*, (Çev. H. Portakal). İstanbul: Cem Yayınları.

CHEVALIER J. GHEERBRANT, A. (1986). *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Editorial Herder S.A.

CIBIL, L. (1999). *Carta a una señorita en París, Metáfora y teoría de la traducción*, Confluencia, 15(1). 58-72, <http://www.jstor.org/stable/27922715> (25.09.2020)

CIRLOT, J. (1992). *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor.

CORDONE, G. (2007). Esos dobles tan temidos. Juegos de duplicación en tres relatos de Cristina Fernández Cubas. Andres-Suárez, Irene; Casas, Ana, *Cristina Fernández Cubas, Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Cristina Fernández Cubas*, Arco/Libros, pp. 147- 161, Madrid.

CORTÁZAR, J. (2005). El Perseguidor y otros textos. *Antología II*, Buenos Aires: Ediciones Colihue SRL.

— (2013). *Realidad y literatura. Con algunas inversiones necesarias de valores*, Clases de literatura: Berkeley 1980, Buenos Aires: Alfaguara.

— (2016). *Ötekinin Rüyası, Bütün Öyküleri I*, (Çev. Süleyman Doğru). İstanbul: Can Sanat Yayınları.

CORTÉS KOLOFFON, A.(2013). De sueños, puertas y bolas de cristal - Entrevista con Cristina Fernández Cubas. *La Jornada Semanal*, (Dir. Gen. Carmen Lira Saade) Num 962 <https://www.jornada.com.mx/2013/08/11/semadriana.html?#directora>

CRAIB, I. (2011). *Psikanaliz Nedir?* (Çev. Kılıçlıoğlu). İstanbul: Say Yayınları.

CROZIER, B. (1969). *Franco, Historia y biografía*. Madrid: Editorial Magisterio Español.

CUBAS, C. (2007). *De dónde vienen los cuentos*, Andres-Suárez, Irene; Casas, Ana, Cristina Fernández Cubas. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Cristina Fernández Cubas, pp. 11-19, (17-19 de mayo de 2005). Madrid, Arco/Libros

— (2009). *Agatha İle İstanbul'da*. (Çev. Yıldız Ersoy Canpolat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

ÇALİDİS, N. (2006). “İnci Aral’la söyleşi: Ruhunuz Hiç Öpüldü mü?” *Cumhuriyet Kitap Eki*, 17 Mart 2006, S-14.

ÇELİK, J. (2006). “Ölüme adanmış zaman öyküleri” *Radikal Kitap*, Yıl:4, Sayı: 256, İthaki yay.

ÇELİKKOL, G. (2007). *Direnışlerin Güney Kutbu*, İstanbul: Agora Kitaplığı.

ÇETİN, N. (2009). *Roman Çözümleme Yöntemi*, Ankara: Öncü Kitap.

ÇETİŞLİ, İ. (2003). *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*, Ankara: Akçağ Yayınları

ÇOBANOĞLU, Ö., (2019). *Halkbilimi Kuramları Ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*, Ankara: Akçağ Yayınları.

DELCONTE, M. (2003). *Why You Can't Speak: Second-Person Narration, Voice, and a New Model for Understanding Narrative*, *Style*, 37(2). 204-219. www.jstor.org/stable/10.5325/style.37.2.204 (31.03.2020)

DEMİR Ö. ACAR, M. (1997). *Sosyal Bilimler Sözlüğü*. Konya: Vadi Yayınları.

DERVİŞOĞLU, M. V.(2018).Yazma İhtiyacını Sorgularken. *İnsan ve Hayat Dergisi*, no: 100

DURKHEIM, E. (2005). *Dini Hayatın İlkel Biçimleri*. (Çev: F. Aydın). İstanbul: Ataç Yayınları.

DÜRÜŞKEN, Ç. (2004). *Khaos ve Kosmos'un Etimolojik İncelenmesi*. Ş. Ural, Y. Yüksel, A. Koç, A. Şen, G. Hacibekiroğlu, & M. Özer (Dü) içinde, Mantık Matematik ve Felsefe II. Ulusal Sempozyumu: Kaos (s. 5-12). İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları.

ECEVİT, Y. (2001). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

EMRE, İ. (2006). *Edebiyat ve Psikoloji*. Ankara: Anı Yayıncılık.

ERDAL, B. (2017). Tuhafılığı Bozmak, *Suret Psikokültürel Analiz "Tekinsiz"*, Sayı 9, İstanbul: İthaki Yayınları.

ERGEN, M. (1998). *İnci Aral'la Mahrem Bir Konuşma*. İzmir Kent Kültürü ve Sanat Dergisi, Ocak –Şubat 1998, S.10, İzmir: Atadost.

ERKOÇ, Ş. ARTVİNLİ, F. (2011). *Yabancılaşmak mı, Delirmek mi? Psikiyatriden ödünç bir kavram: alienation*, Psikeart, Sayı:17, s: 7-11

ERTEM. C. (2003). Fantastik Edebiyat ve Aşk Giyinen Adam, *Edebiyat ve Eleştiri*, 66.

ERTEM. C. (2006). Fantastik Edebiyat ve Tekinsizlik Kavramı: Edebiyatımızdan Bir Örnekleme Denemesi. *Yazında ve Çeviride Fantastik*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.

ERTEM. C. (2013). Andre Gide Ve Dostoyevski'de İkilik Teması Üzerine Düşünceler. *Turkish Studies*, Volume 8/10

ERTEN, Y. (2017). Tekinsiz Dönüş. *Suret Psikokültürel Analiz "Tekinsiz"*, Sayı 9, İstanbul: İthaki Yayınları.

ESEN, N. (2006). *Fantastik Bir Osmanlı Metni: Aziz Efendi'nin Muhayyelât'ı*. Aksit Göktürk'ü Anma Toplantısı: *Yazın ve Çeviride Fantastik*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.

ESTANÖL, B. (2012). El que camina a mi lado: el tema de El Doble en la psiquiatría y en la cultura. *Salud Mental*, 35(4). <https://www.medigraphic.com/pdfs/salmen/sam-2012/sam124a.pdf> (08.03.2020)

FERRO, R. (2014) Julio Cortázar entre viajes y bibliotecas. *Letral. Revista de Estudios Transatlánticos*, nº 12: 1-20.

FILER, M. (1970). Las Transformaciones del Yo en la Obra de Cortázar. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 242(320-34).

FILGUERIAS, M. A. (1998). *Casa tomada y la posible mirada antiperonista de Julio Cortázar*, http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/docentes/trabajos/2619790960.pdf (19.02.18)

FLORES, A. (1995). Magical Realism in Spanish American Fiction. *Magical Realism Theory, History, Community*, (ed. Zamora & Faris) Durham: Duke University Press, pp: 109-117.

FOLKART, J.A. (2002). *Angles on Otherness in Post-Franco Spain: the Fiction of Cristina Fernández Cubas*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press.

FOLKART, J.A. (2003). "Cristina Fernández Cubas's 'Cosas que ya no existen': The Mnemonics of Place and Time in Truth and Fiction", *Revista Hispánica Moderna*, 56(2). 447-461. <http://www.jstor.org/stable/30203742> (10.09.2020).

FOSTER, H. (2011). *Zoraki Güzellik*, (Çev. Ş. Kaptan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

FRAZER, J. G. (2004). *Altın Dal-I, Dinin ve Folklorun Kökleri*, (Çev. M. H. Doğan) İstanbul: Payel Yayınevi.

FRAZER, J. G. (2006). *The Belief in Immortality and the Worship of the Dead*, Volume I (of 3) <http://www.gutenberg.org/files/20116/20116-h/20116-h.htm> (09.03.2020)

FREUD, S. (1910). *Five Lectures on Psycho-Analysis, Leonardo da Vinci and Other Works*, The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Vol 11, The Hogarth Press

— (1979). *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*. (Çev. K. Şipal) İstanbul: Bozak Yayınları.

— (1981). Dostoyevski ve Baba Katilliği, *Psikanaliz Açısından Edebiyat*. (Çev. S. Hilav). İstanbul: Dost Kitabevi.

— (1996). *Düşlerin yorumu I*. (Çev. E. Kapkın). İstanbul: Payel Yayınevi.

— (1997). *Psikanalize Yeni Giriş Dersleri*. (Çev. S. Budak). Ankara: Öteki Yayınevi.

— (1999). *Sanat ve Edebiyat*. (Çev. A. Tekşen Kapkın, E. Kapkın). İstanbul: Payel Yayınları.

— (2000). *Amatör Psikanalizi*. (Çev. K. Şipal). İstanbul: Cem Yayınları.

— (2010). *Düşlerin Yorumu II*. (Çev. Emre Kapkın). İstanbul: Payel Yayınları.

— (2014). *Yaşamınızı Psikanalizle Anlamak*. Ankara: Gece Kitaplığı.

— (2015a). *Yanılıgılar ve Düşler üzerine*. (Çev: K. Şipal). İstanbul: Say Yayınları.

— (2015b). *Düşlerin Yorumu I*. (Çev: Dr. Emre Kapkın). İstanbul: Payel Yayınları.

— (2018). *Totem ve Tabu*. (Çev: Kamuran Şipal). İstanbul: Say Yayınları.

FROMM, E. (2004). *Freud Düşüncesinin Kaynağı ve Sınırları*. İstanbul: Arıtan Yayınevi.

- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (2003). *Latin Amerikanın Yalnızlığı*. (Çev. Şebnem Atakan). *Littera Edebiyat Yazıları*, cilt: 13. Ankara
- GEÇTAN, E.(1989). *Çağdaş Yaşam ve Normaldışı Davranışlar*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- GEÇTAN, E. (1997). *Psikodinamik Psikiyatri ve Normaldışı Davranışlar* 12. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- GEÇTAN, E. (2010). *Psikanaliz ve Sonrası*. İstanbul: Metis Yayınları.
- GENÇ, E. (2016). “Tarihi, Toplumsal ve Siyasal Alana Psikanalitik Bakmak Üzerine”, *Folklor/edebiyat*, Cilt:22, Sayı:87
- GEMES, K. (2006). “We remain of necessity strangers to ourselves: the key message of Nietzsche's Genealogy”, In, Acampora, Christa Davis(eds.) *Nietzsche's On the Genealogy of Morals: Critical Essays*. Lanham, USA, Rowman & Littlefield pp. 191-208.
- GLENN, K. M. PÉREZ, J. (2005). Of Kitchens and Attics, Journeys and Quests. *Mapping the fiction of Cristina Fernández Cubas*, pp. 11-24, Newark, University of Delaware Press.
- GONZÁLEZ HARBOUR, B. (2016). *Cristina Fernández Cubas, premio nacional de Narrativa*, https://elpais.com/cultura/2016/11/16/actualidad/1479296215_002315.html
- GÜLEÇ, C. (2012). Conatus versus libido: Spinoza'nın conatus'undan Freud'un libido'suna zihin kuramları, Spinoza II, *Felsefelog*, S.47
- GÜLMEZ, B. (1989). Fantastik, *Sanat Çevresi*, n. 125, ss. 92–93.
- GÜMÜŞ, S. (2013). *Edebiyat ve Yeni Zamanların Kültürü*. İstanbul: Can Yayınları.
- GÜRBİLEK, N. (2007). *Vitrinde Yaşamak*. İstanbul: Metis Yay.

- GÜRBİLEK, N. (2008). *Mağdurun Dili*. İstanbul: Metis Eleştiri.
- HARMAN, Ö. F. (2013). “Yahudilik”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 43, ss. 201-207
- HARSS, L. (1971). Julio Cortázar o la cachetada metafísica. *En Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana: 252-300.
- HAS, K. (2004). Dinler Tarihi Perspektifinden Tartışmalı Bir Kavram; Reenkarnasyon. *İslami Araştırmalar Dergisi*, 17(4). s.394.
- HEDGES, J. (2011). *Argentina: A Modern History*. New York: I.B. Tauris and Co.Ltd.
- HEIDEGGER, M. (2002). *Off the Beaten Track*. United Kingdom: Cambridge University Press.
- HERNÁNDEZ DEL CASTILLO, A. (1981). *Keats, Poe, and the shaping of Cortázar's mythopoesis*. Amsterdam: Purdue University monographs in Romance languages.
- HERZBERGER, D. K.(1991). *Narrating the past: History and the Novel of Memory in Postwar Spain*. PMLA Vol. 106, No.1 ss. 34-45.
- HEYMANN, J. MULLOR-HEYMANN, M. & UMBRAL, F. (1991). *Retratos de escritorio: entrevistas a autores españoles*. Frankfurt am Main. Vervuert Verlag.
- HOFFMANN, E.T.A. (2012). *Gece Tabloları*. İstanbul: Can Yayınları.
- HÖKELEKLİ, H. (1991). Ölüm ve Ölüm Ötesi Psikolojisi, *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 3 (1), ss. 151-165.
- IBÁÑEZ, M. E. (2013). Cristina Fernández Cubas: Vivimos un momento de profunda irritación. *La Lamentable*, <http://lamentable.org/vivimos-un-momento-de-profunda-irritacion/> (17.07.2020)

İLGÜREL, M. (2016). *Julio Cortázar'ın Öykülerinin Sembolik İmgelemi*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.

İZMİR, M. (2019). *Öznenin Diyalektiği- Hegel Sartre ve Lacan*. Ankara: İmge Kitabevi

JENTSCH, E. FREUD, S. (2019). *Tekinsizliğin Psikolojisi Üzerine / Teknisizlik Üzerine*. (Çev. H. Şahin). İstanbul: Laputa Kitap.

JONAS, J. (2002). *Argentina: The anatomy of a crisis*, ZEI Working Paper, No. B 12-2002, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn Zentrum für Europäische Integrationsforschung (ZEI). Bonn <https://www.econstor.eu/handle/10419/39552>

JUNG, C. G. (1968). Archetypes of the collective unconscious. *Collected Works of C. G. Jung*, Vol. 9. Part 1, Princeton University Press.

— (1997). *Analitik Psikoloji*. İstanbul: Payel Yayınevi.

— (1981). Psikoloji ve Edebiyat. *Psikanaliz Açısından Edebiyat*, (Çev. S.Hilav). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

— (2014). *Jung Psikolojisi: Bir Psikoloji &Modern Psikanaliz Kuramı*, E-Kitap Yayıncılık.

KANSU, I. (2005). İnci Aral. *İmge Öyküler*, S.1

KARADAŞ, C. (2008). *İslâm Düşüncesinde Âhiret*. Bursa, Emin Yay.

KARAHODA, B. (2017). Var Olan Yokluklar, Ne Ölü Ne Diri Canlar... Tekinsizlik, Yas ve Şiddet. *Suret Psikokültürel Analiz "Tekinsiz"*. S. 9, İstanbul: İthaki Yayınları.

KARAKÖSE, S. (2015). Klâsik Türk Edebiyatında Tenasüh İnancı İzleri. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi [TAED]*, 54, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yay. 209-238.

- KARATOSUN, M. O. (2019). Roma Katolik Kilisesinin Ahiret İnancı Üzerine Bir İnceleme. *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi (ÇÜİFD)*. vol.19, 646-661.
- KEARNEY, R. (2018). *Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar; Ötekiliği Yorumlamak*. İstanbul: Metis Yayınları.
- KEÇELİ, F. (2003). Güngör Dilmen'in Oyunlarında "Mitolojik, Tarihsel ve Fantastik Olan"ın Kullanımı. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S. 16, ss. 18-45.
- KILIÇ, M. (2013). *Soğuk Savaş'tan Bugüne Darbeler ve Devrimler*. 1.cilt. İstanbul: Cem Yayınevi.
- KORULSAN, C. (2017). *Kaygı Nedir?*, Suret Psikokültürel Analiz "Tekinsiz", S. 9, İstanbul: İthaki Yayınları.
- KRISTEVA, J. (2004). *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme*. (Çev. Nilgün Tütal) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- KUTLU, M. N. (2008). Neden Edebiyat Sorusuna Latin Amerika'dan Bir Yanıt: Gabriel García Márquez. *Littera Edebiyat Yazıları*, C. 22, ss. 81-86.
- LAVAUD, E. (1998). Acercamiento a 'Lejana', de Julio Cortázar. *Coloquio Internacional: Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, Vol. 2, Université de Poitiers, Madrid: Espiral Hispano-Americana.
- LEDESMA, A. (2009). La otra orilla de lo fantástico en Julio Cortázar. *Actas del II. Congreso Internacional "Cuestiones Críticas"*, Centro de Estudios de Literatura Argentina, Universidad Nacional de Rosario
- LEKESİZ, Ö. (2001). *Yeni Türk Edebiyatında Öykü 5*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- LLAMAS, E. (2010). *Español*. United States of America: Lulu Inc.

- LLOPIS, R. (1974). *Historia natural de los cuentos de miedo*. Madrid: Júcar.
- LÓPEZ MARTÍN, L. (2009). *Formación y desarrollo del cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. Tesis doctoral inédita. Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filología Española.
- MACÍAS J.S., NÚÑEZ, R.V. (2011). The Other Self: Psychopathology and Literature. *J Med Humanit* 32, 257–267 <https://doi.org/10.1007/s10912-011-9148-2>
- MAN, L. DÁVILA, P. (2010). *Hacia un nuevo sindicalismo docente, formación participación y prácticas sindicales. Formación entrenamiento sindical para dirigentes delegados y afiliados del sector docente*. Buenos Aires: Confederación de Educadores Argentinos.
- MANLOVE, C. (1975). *Introduction to Modern Fantasy. Five Studies*, Cambridge: Cambridge University Press.
- MARTÍNEZ MARTÍN, A. (1994). *Antología española de la literatura fantástica*. Madrid: Valdemar.
- MASSCHELEIN, A. (2011). *The Unconcept: The Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory*. State University of New York Press: Albany.
- MAY, R. (2007). *Yaratma Cesareti*. 10. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.
- MC ELROY, B. (1989). *Fiction of the Modern Grotesque*. New York, St. Martin's Press https://books.google.com.tr/books?id=nPCuCwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (02.04.2019)
- MCNAB, W.. P. (1993). *The Narrative and Structural Significance of Animals in the Short Stories of Julio Cortázar*. University Of Virginia.

- MCNAB, P. (1997). Shifting Symbols in Cortázar's Bestiario. *Revista Hispánica Moderna*, 50(2). 335-346.
- MEACHAM, D. (2003). *Lo bárbaro renovador: una función de los animales en la obra de Cortázar* <https://studylib.es/doc/6531031/una-funci%C3%B3n-de-los-animales-en-la-obra-de-cortazar> (01.04.2019)
- MERINO, J. M. (2009). *Reflexiones sobre la literatura fantástica en España. Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, pp. 55-64 (<http://hdl.handle.net/10016/8582>)
- MERINO, J. M. (2016). Realidad y ficción en la literatura española. *Çedille. Revista de Estudios Franceses*, núm. 6, 2016, pp. 53-67
- MİLDAN, A. (2003). "İnci Aral'dan Anlar İzler Tutkular", *Picus Dergisi*, s. 64- 65.
- MONDRAGÓN, C. (2007). *'El lugar': amor y odio más allá de la muerte*, Cristina Fernández Cubas. Grand Séminaire de Neuchâtel "Coloquio Internacional Cristina Fernández Cubas". 17–19 de mayo de 2005. Ed. Irene Andrés-Suárez y Ana Casas Janices. Madrid: Arco/Libros, 89-102.
- MORA VALCÁRCEL, C. (2000). *En breve: estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.
- MORALES ORTIZ, G. (2014). Ser argentino es estar lejos: el desarraigo como proceso identificador en Julio Cortázar. *Estudios transatlánticos Revista letral*, no. 12, pp. 46-57.
- MORAN, B. (1998). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3* (Haz. N. Aksoy, O. Berk). İstanbul: İletişim Yayınları.
- MORAN, B. (2002). *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

MORELLO-FROSCH, M.(1968). *El personaje y su doble en las ficciones de Cortázar*,
Revista Iberoamericana, Vol. 34, N° 66, pp.323- 333
<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1968.2305> (21.01.2020)

MYERS, J. (2010). *La revolución de las ideas: la generación romántica de 1837 en la cultura y en la política argentinas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

NICHOLS, G.C. *Entrevista a Cristina Fernández Cubas*. University of Florida
https://kb.osu.edu/dspace/bitstream/handle/1811/81242/EC_V6N2_055.pdf?sequence=1
(24.03.2018)

NIETZSCHE, F. (2002). *Güç İstenci, Bütün Değerleri Değiştirir Denemesi* (Çev. Sedat Umran) İstanbul: Birey Yayıncılık

O'CONNOR, P.W. (1969). Censorship in the Contemporary Spanish Theater and Antonio Buero Vallejo. *Hispania*, 52 (2). ss. 282-288 doi:10.2307/338448

OROZCO VERA, M. J. (2007). Espacio e identidad: Con Agatha en Estambul de Cristina Fernández Cubas. Andres-Suárez, Irene; Casas, Ana, *Cristina Fernández Cubas, Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Cristina Fernández Cubas*, Arco/Libros, pp. 161-171, Madrid.

OSKAY, Ü. (2014). *Çağdaş Fantazya*. İstanbul: İnkilap Yayınevi.

ÖNAL, Z. (2011). Çağdaş Latin Amerika Yazını. *Mediterráneo/Mediterraneo*, 1 (4). 13-25.

ÖNDÜL, S. (2010). Gölgele İindeki Gölgele. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* (30). ss.13-26, Doi: 10.1501/TAD_00000000248.

ÖRNEK, S. V. (1971). *Anadolu folklorunda ölüm*. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları.

ÖRNEK, S. V. (1995). *100 Soruda İlkellerde Din, Büyü, Sanat, Efsane*. İstanbul: Gerçek Yayınevi

ÖZALP, H. (2013). Aristoteles ve İbn Sînâ'nın Reenkarnasyonu Reddi. *Dini Araştırmalar*, XVI(42) , ss. 78-100

ÖZBEK, Y, (2007). *Edebiyat ve Psikanaliz*. Konya: Çizgi Kitapevi Yayınları.

ÖZÇER, A. (1999). *İspanya Siyasi Tarihinde Bask Milliyetçiliği*. 1.Cilt, İstanbul: Doğan Kitap.

ÖZTOKAT, N. (2006). Fantastiği Tanımlamak: Bir Tema Üzerine Çeşitlemeler. *Yazında ve Çeviride Fantastik*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.

ÖZTÜRK, O. (2009). *Folklor ve Mitoloji Sözlüğü*, Ankara: Phoenix Yay.

PÉREZ SINUSÍA, Y. (2001). *El cuento literario español en el siglo XX: José María Merino y su concepto de la literatura*. Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis.

PÉREZ VENZALÁ, V. (1998). Incesto y espacialización del psiquismo en "Casa tomada" de Cortázar. *Especulo. Revista de estudios literarios*, no:10, Universidad Complutense de Madrid, http://webs.ucm.es/info/especulo/numero10/cort_poe.html (20.05.2019)

PICÓN GARFIELD, E. (1975). *A Swiss Cheese Reality. Julio Cortázar*, 20–22, New York, Frederick Ungar Publishing.

PICÓN GARFIELD, E. (1978). *Cortázar por Cortázar*. México: Universidad Veracruzana.

PINES, A. M. (1998). *Romantic Jealousy: Causes, symptoms, cures*. NY, Routledge.

PLATON, (2015). *Phaidon* (Çev. F. Akderin). İstanbul: Say yayınları.

- PULEO, A.H. (1990). *Cómo leer a Cortázar*. Barcelona, Ediciones Júcar.
- POLAT, O. (2007). *Tüm Boyutlarıyla Çocuk İstismarı I/ Tanımlar*, Ankara: Seçkin Yayınları.
- PREGO, O. (1985). *La fascinación de las palabras*. Barcelona: Muchnik.
- QUINN, E. (2006). *A Dictionary of Literature and Thematic Terms*. Second Edition. New York: Facts On File Publishing.
- RANK, O. (2016). *Eş Benlik: Bir Psikanaliz Çalışması*. (Çev. G. Metin). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- ROAS, D. (2007). El ángulo insólito: Cristina Fernández Cubas y lo fantástico. Andres-Suárez, Irene; Casas, Ana, *Cristina Fernández Cubas. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Cristina Fernández Cubas*, pp. 41-61, (17-19 de mayo de 2005) Madrid, Arco/Libros.
- ROAS, D. (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- ROBLEDO VEGA, L. M. (2018). La ciudad como espacio fantástico en la narrativa de José María Merino”, *Brumal, Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, Vol. 6, Nº. 1, págs. 283-304.
- RODRÍGUEZ- LUIS, J. (1991). *Cortázar’s Approach to the Fantastic. The Contemporary Praxis of the Fantastic: Borges and Cortázar*, 69–71, New York, Garland Publishing.
- ROSENBERG, D. (2003). *Dünya Mitolojisi*. (Çev. Koray Akten, Erdal Cengiz, Atıl Ulaş Cüce, Kudret Emiroğlu, Tuluğ Kenanoğlu, Tahir Kocayiğit, Erhan Kuzhan, Bengü Odabaşı). Ankara: İmge Kitabevi.
- ROYLE, N. (2003). *The Uncanny: An Introduction*. Manchester University Press.

RUDNYTSKY, P.L. (2010). *Psikanalizi Okumak - Freud, Rank, Ferencsi, Groddeck* Cornell University. (Çev. Beyza Sumer Aydaş). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

RUEDA, A. (2005). *Effects of the Double in Cristina Fernández Cubas's Short Fiction, Mapping the Fiction Of Cristina Fernández Cubas*, pp. 25–40, (ed. Kathleen M. Glenn and Janet Perez University of Delaware Press.

SANCHO MÁS, F.J. (2011). La mujer de todos los cuentos, *Carátula. Revista Cultural Centroamericana*, no:39.

SARI, A. (2008). *Psikanaliz ve Edebiyat*. Ankara: Salkımsöğüt Yayınları.

SAYDAM, A. (2002). Yenileşme Döneminde Osmanlı Toplumu, *Genel Türk Tarihi*, C. 7, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

SAYDAM, M. B. (2017). Tekinsize Dair, *Suret Psikokültürel Analiz "Tekinsiz"*. S. 9, İstanbul: İthaki Yayınları.

SCHMIDT-CRUZ, C. (2004). *Mothers Lovers and Others: The Short Stories of Julio Cortázar*, The USA, State University of New York Press.

SCOGNAMILLO, G. ARSLAN, A. (1999). *Doğu ve Batı Kaynaklarına Göre Ruhçuluk ve Reenkarnasyon*. İstanbul: Karizma Yayınları.

SIRVÉN, P. (1984). Perón y los medios de comunicación (1943-1955) *Collección Biblioteca Política Argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina

SORLIN, P. (2004). *Düş Söylemleri*. (Çev. Süha Sertabiboğlu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları

STANDISH, P. (2001). *Understanding Julio Cortázar*. Columbia: University of South Carolina Press

- STEINMETZ, J. L. (2006). *Fantastik Edebiyat*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- STORR, A. (2019). *Freud- kısa bir giriş* (Çev. N. Aydemir). İstanbul: Alfa Yay.
- SUNAT, H. (2019). *Hayal, Hakikat, Yaratı: Adalet Ağaoğlu ve Roman Dünyasına Psikanalitik Duyarlıklı Bir Yaklaşım*. İstanbul: Bağlam Yay.
- ŞENÖDEYİCİ, Ö. (2012). Oedipus Kompleksi Bağlamında Divan Şiirinde Âşık-Maşûkrakîb İlişkisine Bakış. *Gazi Türkiyat Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, (11). 79-91.
- ŞENYILDIZ, Ö. (2017). *Devrim ve Direnç, 19. ve 20. Yüzyılda İspanya'da Yaşanan Siyasi ve Sosyal Gelişmeler (1808-1959)*. İstanbul: Kriter Yay.
- TALPIN, J. MARC, T. (2012). Tanıdığı Yabancılaştırmak/Tuhaflaştırmak, Yabancıyı/Tuhafı Tanıdıklaştırmak Performans Sanatında Beden. *Yapı Kredi Yayınları Cogito* (72). 117-118.
- TANNER D. C. (2010) *Exploring the Psychology, Diagnosis, and Treatment of Neurogenic Communication Disorders*, Universe. New York (292-293)
- TAŞKIN, E.O, AYDEMİR, Ö. (2004). *Freudyen düş yorumu ve geleneksel rüya tabirleri*. 3P Dergisi, 12 (4): 317-326
- TEBER, S. (2013). *Bilimsel Bir Peri Masalı: Freud'un ve Aile ve Tarihsel Romanı*. İstanbul: Okuyan Us Yayın.
- TEKER GARCÍA A. (2004). *20. Yüzyıl Latin Amerika Öyküsü*. Ankara: Ürün Yayınları.
- (2010). *Latin Amerika Edebiyatı 'nda Büyülü Gerçekçilik*. Ankara: Ürün Yayınları.
- TEKİN, B. (2017). Eva Perón'un (Evita) Oyunculuktan First Lady'liğe Yükselişindeki Unsurların Otobiyografisi Çerçevesinde Değerlendirilmesi. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 18(33). 471-491.

- TERBAŞ, Ö. (2016). *Rüyalardan Gerçekliğe Psikanaliz ve Sanat*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- TEZGÖR. H. (2007). Oğuz Atay'ın 'Babam'a Mektup'una Psikanalitik Bir Yaklaşım. *Pasaj Edebiyat Eleştirisi Dergisi, Dosya: Psikanaliz ve Edebiyat*, S. 4-5, Ankara: Alef Yayınevi.
- TCHEREPASHENETS, N. (2008). *Place and Displacement in the Narrative Worlds of Jorge Luis Borges and Julio Cortázar*. New York: Oxford, Peter Lang.
- TODOROV, T. (2012). *Fantastik -Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*. (Çev. Nedret Öztokat). İstanbul: Metis Yayınları.
- TOLSTOY, L. N. (2000). *Sanat Nedir?* (Çev. Kabil Demirkıran). İstanbul: Şule Yay.
- TOMASI, D. (2013). *Cortázar por Buenos Aires, Buenos Aires por Cortázar*, Buenos Aires, Seix Barral <http://core.cambeiro.com.ar/0-163401-3.pdf> External (01.03.2018)
- TOPSES, G. (2013). Psikolijik Danışma Sürecinde 'Kendini Kabul' ve 'Savunucu Davranış' Kavramlarının Felsefi ve Psikolojik Boyutları. *Folklor/edebiyat*, 19(74)
- TOZZATO, V. (2012). *Quizá todo sea un engaño: la narrativa de Cristina Fernández Cubas*, Universidad Ca Foscari, Venecia (Yayımlanmamış Doktora tezi)
- TRANCÓN LAGUNAS, M. (2000). *La literatura fantástica en la prensa del Romanticismo*. Estudios Universitarios, Valencia. file:///C:/Users/USER/Downloads/la-literatura-fantastica-en-la-prensa-del-romanticismo.pdf (24.08.2020)
- TURA, S.M. (2010). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, İstanbul: Kanat Kitap.
- TÜKEL, R. (2012). Düşlerin Yorumu Üzerine. *Psikanaliz Yazıları- 1*, 11-22, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

- TÜRESAY, S. (2001). 2001 Yunus Nadi Öykü Ödülü İnci Aral'ın; Düşünceyle Eylem Arasındaki Sessizlik. *Cumhuriyet Kitap*, S. 593
- TÜRKEŞ, A. Ö. (2004). Darbeler; Sözün Bittiği Zamanlar... *Hece Hayat, Edebiyat. Siyaset Özel Sayısı*, S. 90/91/92, s. 426–434
- TYLER, J. (1998). *From the Fabulous to the Fantastic: The Tiger and its Fearful Symmetry in the Twentieth-Century Spanish American Short Story*, Romance Languages Annual 9 (İçinde: BLOMM, H. (2004). *Julio Cortázar. Bloom's Major Short Story Writers*, Philadelphia: Chelsea House Publishers)
- UTURGAURİ, S. (1989). Bunalım Edebiyatı ve Modernizmin Sorunları. *Türk Edebiyatı Üzerine*, İstanbul: Cem Yayınları.
- UYANIK, G. (1999). Fantastik Ögeler ve İki Öyküde Yansıması (Franz Kafka: Değişim, Nikolay Vasilyeviç Gogol: Burun). *Edebiyat ve Eleştiri*, S. 46, ss. 56–68
- ÜMER, E. (2017). Tekinsizin estetiği ve sanat yapıtı. *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 10(19). 96-126
- ÜMER, E. (2018). *Tekinsiz ve Temsil: Romantizmden Postmodernizme Bir İnceleme*. İstanbul: Pales Yayınları.
- ÜNLÜ AYCIL, N. (2003). *Grotesk Anlatım ve Türk Oyun Yazarlığında Kullanımı* <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/181/1439.pdf> (28.03.2019)
- VALLS, F. (1993). El renacimiento del cuento en España, Prólogo-VALLS, Fernando (ed.): *Son cuentos: antología del relato breve español (1975-1993)*. Madrid, Espasa Calpe
- VARELA SUANZES-CARPEGNA, J. (2017). *La Constitución española de 1931* <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/10/4798/15.pdf>
- VARGAS LLOSA, M. (1993) "La trompeta de Deya." *Prologue to Cuentos completos*/I. 10-14, Madrid: Alfaguara.

VERDEVOYE, P. (1980). Tradición y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata. *Anales de la literatura hispanoamericana*, n.º 9, pp. 283-303

VEXLIARD, A. (1966). Yaratıcılık Teorileri ve Eğitim, (Çev: Nusret Hızır) *Araştırma Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Dergisi*, 4.Cilt, s.107-153 DOI: 10.1501/Felsbol_0000000037

VOLKAN, V. D. ve ZİNTL, E. (2010). *Gidenin ardından*. (Çev. I. Vahip ve M. Kocadere). İstanbul: Oa yayınları.

VOSBURG, N. (2005). *Being Other in Another's Place: Uncanny Adventures in Con Agatha en Estambul, Mapping the fiction of Cristina Fernández Cubas*, pp. 66-81, (ed. Kathleen M. Glenn, Janet Pérez) Newark: University of Delaware Press.

WALTER, R. (1993). *Magical Realism in Contemporary Chicano Fiction*. Frankfurt: Vervuert Verlag.

WEBSTER, R. (1990). *Studying Literary Theory: An Introduction*. London: Routledge.

WILDE, O. (1968). *Dorian Gray'in Portres.*, (Çev. O. Ş. Gökyay). İstanbul: Remzi Y.

WOODALL, J. (1997). Kitabın Aynasındaki Adam Jorge Luis Borges: Bir Hayat. (Çev. A. Anar). İstanbul: İletişim Yayınları.

YAYALAR, B. I. (2006). İnci Aral ile Söyleşi. *Varlık*, S. 1183, ss. 30– 33.

YEŞİLYURT, Ş. ÖNEN, E. E. (2015). Fantastik Bir Anlatı: Zaragoza'da Bulunmuş El Yazması. *Hikmet Uluslararası Hakemli İlmi Araştırma Dergisi*, Y. XIII/2015/2, S. 26, Gostivar-Makedonya, s. 114-135.

YILDIRIM, Ş. (2006). İnci Aral: Kâğıt üzerinde kahramanlarımla birlikte yaşamayı seviyorum. *Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, Sayı: 279, ss. 36- 39.

YİTİK, A. İ. (1996). *Hint Kökenli Dinlerde Karma İnancının Tenasüh İnancıyla İlişkisi*. İstanbul: Ruh ve Madde Yayınları.

YİTİK, A. İ. (2012). İslâm Dini ve Hint Karma-Tenâsüh İnancı. *Gnostik Akımlar ve Okültizm Sempozyumu*, İnönü Üniversitesi İlahiyat Fakültesi ss:45-61, Malatya https://www.kelam.org/web/upload/files/conferences/2012_Malatya_Kitap.pdf (20.01.2021)

YÜCEL, M. (2007). *Edebiyatta Ölüm ve İntihar*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

ZBUDILOVA, H. (2006). Lo cortazariano en la narrativa de Cristina Fernández Cubas y José María Merino. *Pensamiento y Cultura*, núm. 9, Colombia, Universidad de La Sabana Cundinamarca.

ŽIVKOVIČ, M. (2000). The Double As The ‘Unseen’ Of Culture: Toward A Definition Of Doppelganger. University Of Niš The Scientific Journal Facta Universitatis Series: *Linguistics and Literature*, 2 (7).

ZİZEK, S. (2013). *Yamuk Bakmak, Popüler Kültürden Jacques Lacan’a Giriş*. (Çev. T. Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.

ÖZET

Bu çalışmada, Julio Cortázar, Cristina Fernández Cubas ve İnci Aral'dan seçilen öyküler, *tekinsizlik* bağlamında Sigmund Freud'un "Tekinsizlik" başlıklı makalesi temel alınarak incelenmiş ve bu öykülerdeki karakterleri *tekinsizliğe* sürükleyen durumlar açıklanmıştır. Her üç yazarın öyküleri seçilirken, *tekinsizliğin* izleklerinin söz konusu öykülerdeki etkisi öncelikle ele alınmıştır. Bu öyküler dört ana izlek altında gruplandırılmıştır: "Bastırılanın Geri Dönüşü" izleği ile *Casa Tomada*, *Carta a una señorita en París*, *Con Agatha en Estambul* ve *Anatomi Dersi* adlı öyküler, "Ölümden Sonra Geri Dönerler" izleği ile *Las Puertas Del Cielo*, *El Lugar*, *Siyah Lale* ve *Pembe Kayışlı Saat* adlı öyküler, "Öteki Ben" izleği ile *Lejana*, *La Mujer de Verde* ve *Baba* adlı öyküler son olarak "Düş- Gerçek İkilemi" izleği ile *Bestiario*, *Ausencia* ve *Ruhumu Öpmeyi Unuttun* adlı öyküleri aracılığıyla yorumlanmaya çalışılmıştır.

Bu incelemede, kahramanların yaşadıkları ve sergiledikleri davranışlarına ve ruhsal durumlarına dönük saptamalar, öykülerdeki *tekinsiz* etkinin varlığını göstermiştir. Sonuç olarak, yazarların kendi hayatlarında deneyimledikleri aidiyetsizlik ve yabancılaşma duygularının, öykülerinde *tekinsiz* olarak nitelendirilebilen durumları yansıttığı kanısına varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Julio Cortázar, Cristina Fernández Cubas, İnci Aral, psikanaliz, tekinsizlik

ABSTRACT

In this study, the selected stories of Julio Cortázar, Cristina Fernández Cubas and İnci Aral are examined respectively with reference to Sigmund Freud's article titled "The Uncanny" focusing on the context of *the uncanny* and the situations that lead characters to the concept of *the uncanny*. While selecting the stories of these writers, the impact of the themes of *the uncanny* on the stories are primarily addressed. These stories are grouped under four main themes of *the uncanny*: *Casa Tomada*, *Carta a una señorita en París*, *Con Agatha en Estambul* and *Anatomi Dersi* are examined with the theme "The return of the repressed", *Las Puertas Del Cielo*, *El Lugar*, *Siyah Lale* and *Pembe Kayışlı Saat* are examined with the theme "The return of the dead", the stories *Lejana*, *La Mujer de Verde* and *Baba* are examined with the theme "Double" and the stories *Bestiario*, *Ausencia* and *Ruhumu Öpmeyi Unuttun* are examined with the theme "The Dilemma of Dream and Reality".

In this study, the determinations of the behaviors and mental states of the heroes experienced and exhibited, showed the existence of *the uncanny* effect in the stories. As a result, it is concluded that the feelings of the sense of belongingness and alienation experienced by the authors individually in their own lives is reflected in situations that can be described as *uncanny* in their stories.

Keywords: Julio Cortázar, Cristina Fernández Cubas, İnci Aral, psychoanalysis, uncanny