

KAYBOLUŞTAN YENİDEN DOĞUŞA: ÜÇ ANLATI'DA YAZARIN TİN YAZIMI**Seda ARIKAN*****Öz**

Felsefe ve yaratıcı yazarlık şüphesiz insan yaşamını anlama ve anlamlandırma bağlamında sıklıkla birbirleriyle kesişen ve birbirlerinden beslenen kaynaklardır. Bu iki kaynak, amacı insan zihninin işleyişini çözümlenmek olan psikanaliz ile de ortak bir paydada buluşarak çok boyutlu işleyen insan edimlerine ışık tutar. Bu noktada, günümüzün önde gelen felsefeci şair/yazarlarından Hilmi Yavuz, *Üç Anlatı* adlı eserinde sanat felsefesinin psikanaliz ile bağlantılarını örtük bir şekilde işleyerek, yazın ve yaratıcı yazarlık sürecinin zihinsel boyutunu okura sunmaktadır. Bu boyut, yirminci yüzyılda “psikanalizin yeniden kurucusu” olarak kabul edilen Jacques Lacan’ın teorileri bağlamında incelendiğinde, felsefe paydasında buluşan Yavuz ve Lacan’ın dil, söylem, hakikat, bilinç ve bilinç dışı işleyiş, yazma ve okuma sürecinin psikanalitik yönü gibi vurgularını *Üç Anlatı*’da irdelemek doğru olacaktır.

Yaratıcı yazarın doğuşu ve sanat eserinin yaratım sürecinin psikanalitik boyutunu, Lacan’ın imgesel, sembolik ve gerçek olarak tanımladığı üç düzeni ile Yavuz’un üç anlatısı arasındaki paralellik ile okumak, bu iki düşünürün sanat felsefesi üzerine görüşlerini aydınlatacaktır. Böylece, Lacancı bilinç dışı öznenin oluşumunda çektiği sancılar ve geçirdiği evreler, *Üç Anlatı*’da *yazar özne* kimliğinin oluşumunda yansımaları bulur. Lacancı ayna evresinin dramasını deneyimleyen, sembolik düzende dilin tuzaklarında gezinen ve gerçek düzende Lacancı *gerçek*’in peşinden giden *yazar özne*nin serüveni, *Üç Anlatı*’da kayboluştan yeniden doğuşa adım atan yazarın yolculuğunun bir izdüşümüdür.

Bu çalışma, Lacancı öğretilerde konuşan ve dinleyen bilinç dışı öznenin, *Üç Anlatı*’da yazan ve okuyan öznedeki yansımaları incelemeyi amaçlamaktadır. Böylece Hilmi Yavuz’un *Üç Anlatı*’sı, yaşamını ve yazınını doldurmak için Lacancı *küçük a nesnesinin* peşinden giden yaratıcı yazarın aslında arkasında ölümü aşan bir Lacancı *Şey* bırakma sürecine okurun tanıklığı olarak ele alınacaktır.

Anahtar Sözcükler: Hilmi Yavuz, *Üç Anlatı*, Jacques Lacan, yaratıcı yazarlık, psikanaliz ve edebiyat.

FROM BEING LOST TO REBIRTH: PSYCHEGRAPHIE OF THE WRITER IN ÜÇ ANLATI**Abstract**

Philosophy and creative writing are the sources that intersect and live on each other in terms of comprehending and giving meaning to the human life. Those two sources illuminate the human behaviours operating in multidimensional way by meeting on the same ground with psychoanalysis whose aim is to examine human psyche. At this point, Hilmi Yavuz, one of the prominent philosophers and poets/writers of our time, presents the psychic dimension of creative writing to the reader by detecting the

* Yrd. Doç. Dr.; Fırat Üniversitesi İnsani ve Sosyal Bilimler Fakültesi Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, bulutsedaarikan@gmail.com.

relationship between aesthetics and psychoanalysis implicitly in his work *Üç Anlatı*. When this dimension is handled in terms of the theories of Jacques Lacan, who is accepted as “the re - founder of psychoanalysis” in the twentieth century, it would be right to observe the emphases of Yavuz and Lacan, who meet on the common - ground of philosophy, on the issues such as language, discourse, truth, conscious and unconscious operations, and psychoanalytic dimension of writing and reading processes.

To study the psychoanalytic dimension of the birth of a creative writer and the process of creating a work of art in terms of the parallel between Lacan’s three orders - defined as the imaginary, the symbolic and the real - and Yavuz’s three narrations will illuminate two intellectuals’ opinions on aesthetics. By this way, the pains and the stages that the Lacanian subject experiences in its formation process are reflected on the formation process of the writer subject in *Üç Anlatı*. The adventures of the writer subject experiencing the drama of Lacanian mirror stage, wandering among the traps of language in the symbolic order and going after the Lacanian *real* in the real order is a kind of projection of the writer’s journey from being lost to rebirth in *Üç Anlatı*.

This study aims to examine the reflections of the Lacanian talking and listening subject on writing and reading subject of *Üç Anlatı*. Thus, *Üç Anlatı* by Hilmi Yavuz will be handled as the reader’s witnessing to the process of the creative writer’s going after the Lacanian *object petit a* to fill her/his life and writing, but in fact trying to leave something behind that is Lacanian *the Thing* transcending death.

Keywords: Hilmi Yavuz, *Üç Anlatı*, Jacques Lacan, creative writing, psychoanalysis and literature.

Giriş

“Bu yazdıklarım nedir? Günlük mü? Felsefe mi, anı mı? Hepsi ve hiçbiri! Ben ‘Tin Yazımı’ diyorum: ‘Psychographie! Kuşkusuz, tam olarak ne olduklarını bildirmiyor bu sözcük - yer yer gövdemi de yazıyorum çünkü. Gene de Tin yazımı’nı yeğliyorum.” diyor felsefeci şair / yazar Hilmi Yavuz *Geçmiş Yaz Defterleri*’nde (Yavuz, 1998, s. 115). Sanatında büyük oranda eklektik nitelik sunan Hilmi Yavuz, geçmiş ve içinde bulunduğumuz yüzyılda Türk Edebiyatı’nı özellikle felsefi ve psikanalitik temelde yeniden yapılandıran sayılı edebiyatçılarımızdandır. Yavuz’un felsefeye ve insan psikesini anlamlandırmaya ve anlatmaya dayalı yazını, onu sıklıkla yüzeysel olarak çözülemeyecek insan zihninin karmaşıklığına yaklaştırır. Belki de bu karmaşıklık, onun eserlerinin yoğun bir psikanalitik arka plana sahip olmasına rağmen, bu açıdan ele alınmasındaki eksikliğin bir nedenidir. Bu bağlamda, yoğun bir imgelem üzerine kurulmuş olan şiirlerinin yanı sıra Yavuz’un *Üç Anlatı*’sı kendisinin de belirttiği gibi bir “Psychographie”dir ve bu yönden ele alınması onun hem genel insan psikesini hem de yazar ve yazarlık sürecinin psikanalitik boyutunu bu anlatılarda nasıl yansıttığını anlamak açısından oldukça önemlidir.

Sigmund Freud, “ne yaratıcı yazarlar ruh hekimlerini ne de ruh hekimleri yaratıcı yazarları göz ardı edemezler” (Freud, 1999, s. 65) derken bir fantazi¹ ve imge dünyası olan sanatın ve bunun önemli kollarından biri olan edebiyatın psikanalizin ilgi alanıyla bire bir bağlantısını ortaya koyar. Hilmi Yavuz’un *Tin Yazımı*, yaratıcı yazarın zihinlere yaptığı yolculuğun yazımı olarak karşımıza çıkar. Hilmi Yavuz’un *Üç Anlatı*’da ortaya koyduğu bu yolculuk, yirminci yüzyılın ikinci yarısında psikanalize yeni bir şekil veren ve “Freud’a Dönüş” ilkesiyle yola çıkan Fransız psikanalist Jacques Lacan’ın kuramlarıyla ele alındığında, bu iki felsefecinin nasıl bir ortak düşünsel düzlemi paylaştığı görülecektir. Hilmi Yavuz, sıklıkla postmodern bir yazın olarak nitelendirilen *Üç Anlatı*’da, aslında hem Freud’un hem de Lacan’ın üzerinde durduğu yazın ve yazarlık sürecinin zihinsel boyutunu örtük bir şekilde sunar ve okura bir psikanalistin ruh çözümleme görevini yükler. Bu çözümlenmelerden biri olarak, Yavuz’un *Üç Anlatı*’sını Lacancı bilinç dışı öznenin deneyimlediği üç düzen (imgesel, sembolik, gerçek) üzerinden ele almak yaratıcı bir yazarın zihinsel sürecini anlamak açısından aydınlatıcı olacaktır. “Taormina”, “Fehmi K.’nin Acayip Serüvenleri” ve “Kuyu”, Lacancı üç düzenin genelde insan zihnindeki, özeldede ise yaratıcı yazarlıktaki yansımaları olarak okunduğu zaman, Yavuz’un sıklıkla üzerinde durduğu yolculuk metaforunun aslında bilinç dışına yapılan bir yolculuğu (yazar, okur ve yazın bağlamında) imlediği açıktır. Bu nedenle öncelikle, Freud tarafından yazarlık sürecinin temel psikanalitik olgusu olarak tanımlanan *yüceltim* (sublimation) kavramı *Üç Anlatı* bağlamında hatırlanmalıdır.

Freud’un “Yaratıcı Yazarlar ve Gündüz Düşleri” başlıklı denemesinde dile getirdiği sanatçıya yönelik yaklaşımı genelde sanatçıyı, özeldede ise yazarı bir “gündüz düşçüsüne” benzetir. Freud’a göre, “insan aklının betimlenmesi aslında en çok yazarın egemenlik alanıdır; o çok eski zamanlardan beri bilimin ve bilimsel ruhbilimin habercisi olmuştur” (Freud, 1999, s. 64). Sanatı genel olarak, kişiye haz veren bir fantazi yaratımı olarak değerlendiren Freud, sanatçının haz ilkesi ve gerçeklik ilkesi arasında uzlaştırıcı konumunu vurgular ve sanatın kendine özgü bir biçimde bu iki ilke arasında bir uzlaşma meydana getirdiğini söyler (Freud,

¹ Jacques Lacan, Melanie Klein’in öğretisinde kullandığı “phantasy” sözcüğünün Fransızca karşılığı için daha çok hülyalı hayaller, heves, düşsel canlandırma ve düşsel kavrayış gibi anlamlar da içeren “fantasie” sözcüğünü önerir. “Lacan Klein’in *fantezi* (*phantasy* - *fantasie*) kavramını tamamen imgesel olması, anneyle yalnızca doyurucu veya engelleyici olarak, yani iyi veya kötü bir nesne olarak karşılaşıldığı imgesel eksenden başka hiçbir şey içermemesi yüzünden eleştirir. (...) Bu anlamda Lacan’ın eleştirisi açıkça Klein’in eserinde geçen *fantezi* (*phantasy*) kavramının yalnızca imgesel eksene göndermede bulunuyor olmasıdır. Bunun yerine Lacan’ın tercih ettiği Fransızca terim, *fantasme*, *f* ile yazılan *fantazi* ise, hem imgesel hem de sembolik düzenlere göndermede bulunur”. Bkz. Bruce Fink, “Lacan’ın Temel Fantazi Kavramına Bir Giriş”, (çev. Berkay Ersöz), *MonoKL Lacan Özel Sayısı*, Sayı: VI-VII (2009 Yaz), s. 389. Bu nedenle, Lacan’ın “*fantasy* - *fantasme*” kavramını oturttuğu bağlam göz önüne alındığında, bu sözcüğün bu çalışmada, hayal - düşlem anlamlarına karşılık gelen “fantazi” olarak verilmesi uygun görülmüştür.

2002, s. 39). Bu noktada Freud, sanatçının ya da yazarın yaratma eylemini “yüceltim” olgusuna bağlar. *Yüceltim*, Freud tarafından en genel şekliyle, toplumsal değerlerin de işe karıştığı bazı amaç değişimleri, bazı nesnelere yerine başka şeylerin konması olarak tanımlanmaktadır (Freud, 2010, s. 127). Bu durumda Freud, sanatı ve edebiyatı oluşturan *yüceltim* olgusunu psike için pek de sağlıklı durumlar yaratmayan bastırma ve fantazi kurma olgularına göre özne için tatmin sağlayan olumlu bir konuma oturtur. Bu konum Aristoteles’in ortaya koyduğu sanatın *katharsis* işleviyle paraleldir. Yaratım sürecinde sanatçı için duygulardan, Freud’da cinsel itkilerden, arınmayı sağlayan ve yaratıcı eyleminin bir ürünü olarak ortaya çıkan eser, alıcısında da benzer bir boşalım ve arınma sağlar. Bu durumda sanatçı / yazar, gündüz düşlerine estetik biçimsellik / edebi söylem katarak hem bir yaratıcı olarak kendisi için hem de alıcı için haz ve zevk sağlar. Lacancı psikanalizde ise sanat eserinin verdiği bu kısmi - zevk, Lacan’ın “psikanalize yaptığım tek katkı” (Faraci, 2009, s. 606) olarak tanımladığı *jouissance*² kavramıyla ilintilidir.

Fransızca *jouissance* “acıdaki haz” ya da “tatminsizlikteki tatmin” (Fink, 1999, s. 8) anlamına geldiği için bu kavramın zevk ve acıyı bir arada bulundurduğunu söyleyebiliriz. Lacan, *jouissance*’ı özellikle haz - yasak - eksiklik - arzu - *küçük a nesnesi* ile bağlantılı olarak ele alır. En genel anlamda *jouissance*, sembolik düzende bilinç dışı özneye yasaklanan hazzın hipotetik temsilidir. Lacan’a göre, bilinç dışı öznenin anne ile kurduğu arkaik bütünlük sembolik düzene geçildiğinde *Baba - nın - Adı* ve *Yasası*yla bozulur ve dil ile gelen bu sembolik kastrasyon öznenin asla tekrar ulaşamayacağı mutlak haz ya da zevki yani *jouissance*’ı, ortaya çıkarır. Babasal yasak ile hazzın engellenmesiyle özne telafi edilemeyecek bir eksiklik ile belirlenir ve bu da *manque a être* (varlığa eksik) öznenin doğuşudur. Böylece, sembolüğün alanına, yani *büyük Başka*’nın yaşama tabi olan ve *jouissance*’a asla ulaşamayacağını anlayan özne, arzusunu canlı tutmak için amacına hizmet edecek *küçük a nesnelere* (*object petit a*) bulma çabasına girer. Arzulayan özne, asla tam bir tatmine ulaşamayacağı için sürekli olarak arzusunu canlı tutacak ama doyuramayacak *küçük a nesnelere* peşinden koşar.

Jacques Lacan itkinin *yüceltim* ile ilişkisini Freud’un belirttiği cinsel itkilerin yön değiştirmesi olgusundan ziyade *jouissance*’a karşı meydan okuma ve *Şey* üzerinden açıklar. Her ne kadar *yüceltim* Lacan için, Freud’da olduğu gibi bir çeşit tatmin sağlama kanalı olsa da, bu tatmin Freud’un ortaya koyduğu cinselliği başka kanala aktarma sürecinden biraz farklıdır. Slavoj Žižek, Lacancı *yüceltimle* gelen tatmini şöyle açıklar: “Onun kalkış noktası sözde

² Lacancı öğretilerde önemli bir yere sahip olan *jouissance* kavramı mutlak, ulaşılması imkânsız olan zevk, imgesel ensest ile kaybedilen ama peşinden koşulan zevk, acıdaki haz, tatminsizlikteki tatmin gibi anlamları içerir. Lacan bu kelimenin çevrilmeden kullanılmasını önerir.

dolaysız, ‘kaba’ tatmin değil, onun tersi, itkinin etrafından dolaştığı asli boşluk, şekilsiz *Şey* (Freudcu *das Ding*, zevkin imkânsız - ulaşılmaz tözü) biçiminde pozitif bir varoluş kazanan eksikliklidir” (Žižek, 2010, s. 116-7). Böylece, bir sanat eserinin yaratıcısına ya da alıcısına sağlayacağı tatmin, *jouissance*’ın peşinde olan öznenin arayış sürecinin bir yansımasıdır. Bu durumda yazma ve okuma deneyimi de bir tür *küçük a nesnesi*, ulaşılamayacak *jouissance*’ın etrafında dolaşan ve ona ikame eden bir haz olarak görülmelidir. “Roland Barthes’ın 1975 tarihli kitabı *Metnin Hazı*’nda bu deneyimi *jouissance* kavramı aracılığıyla dile getirişinden bu yana okuma, hem erotik boyutlarıyla, hem de okurun verili değer ve varsayımlarını yapıbozumuna uğratan bir ‘kayboluş’, bir ‘olanaksızlık’ olarak çokça tartışılmıştır” (Demir - Atay, 2009, s. 113). Bu bağlamda, Hilmi Yavuz’un *Üç Anlatı*’da örtük olarak ortaya koyduğu yazma ve okuma sürecinin psikanalitik boyutu aslında Lacancı *jouissance - haz - yüceltim* diyalektiği ile paraleldir.³ “Yazar özellikle “Taormina’da” edebi etkinlik ve cinsel etkinlik arasında bir bakışından söz eder” (Erkan, 2009, s. 4) ve anlatıda bu diyalektiği şöyle dile getirir:

‘Taormina’da yazın ve cinsellik arasında da bir bakışından söz edilebilir. Yazın, metinlerarası ilişki düzeyinde gerçekleşiyor. Bu ilişki, gerçekte cinsel ilişki olarak düzenlenmiş. Örneğin, bazı metinlerle öteki bazı metinlerin ‘ilişki’ kurmaları yasaklanmış (buna ‘intext’ diyorlar, ‘yasakbeti’ diye çevrilebilir). (...) Bazı metinler, daha önce bazı metinlerle ilişkideyse başka metinlerle ilişki kuramıyor. Metinlerarası zina! Bir duvar yazısı şöyleydi: “textosex’e hayır?... (Yavuz, 2012, s. 14)⁴

Bu durumda hem yazar için metin yazımı hem de okur tarafından okuma sürecinde metinlerarasılık ile deneyimlenen haz, aslında *jouissance*’ın peşinden giden ortalama bir öznenin arayışından pek de farklı değildir. Hem okur hem yazar, narsistik bir ben arayışı içindedir. “Barthes’ın ‘sapkın’ bir özne olarak betimlediği okurun *jouissance* deneyimi” (Demir - Atay, 2009, s. 113) yazarın *jouissance* arayışının peşinden gider. “Taormina”da temel parametre olan ve Hilmi Yavuz’un şiirlerinde de vurguladığı “[h]er iki anlamda ‘yaz’, Şair’in ‘kendini varoluş’a terk ettiği ‘yer’dir; ‘yaşanan ân’ı hazzıya dönüştüren bir yer” (Afacan, 2011, s. 68). Bir başka deyişle, yaşamda sembolik kastrasyonla elden giden kayıp nesnenin yerini *küçük*

³ Burada Hilmi Yavuz’un şiirlerinde de sıklıkla hazzıya ilişkin vurguyu belirtmek gerekir. Şiirlerinde hazzıya ilişkin vurgu ve hazzın hüznlerde bile var olması da aslında *jouissance*’ın özünde olan bir durumdur. Hilmi Yavuz’un yazımına damgasını vuran “hüzün”, *jouissance*’ın “acıdaki haz”zı da imliyor olmasıyla paraleldir.

⁴ *Üç Anlatı*’ya yapılan göndermeler bundan sonra metin içinde sayfa numaraları ile verilecektir.

a nesnelere ile doldurmaya çalışan bilinç dışı öznenin durumuyla, yazarın aynı boşluğu yaratıcı eserleriyle ve okurun okuma süreciyle doldurmaya çalışması birbirlerine paraleldir. Öyle ki, *küçük a nesnesi* “okumanın etrafında dönüp durduğu bir artık olarak *jouissance* deneyiminin zeminini hazırlar” (Demir - Atay, 2009, s. 114). Bu bakımdan, yazarın yaratıcılık etkinliği ile okurun okuma etkinliği içinde metni yeniden yaratması, *jouissance*'a ulaşma yolunda edindikleri değişken *küçük a nesnelere*dir ve Hilmi Yavuz'un *Üç Anlatı*'sı da aslında bu *yüceltim* sürecini farklı parametreler ile sunan bir “tin yazımı” olarak yeniden okunmalıdır.

Yavuz'un poetikasında da dile getirdiği ve Lacancı dil kuramlarıyla paralel giden yazın ve okuma sürecinin psikanalitik boyutu *Üç Anlatı*'da yansımaları bulur. Hilmi Yavuz bu üç anlatıyla, yazar, anlatıcı ve okur olmak üzere üç farklı düzlemin bilinç dışı öznesi konumundaki “Hilmi Yavuz”un zihinsel sürecini ortaya koymaktadır. Bu üçleme ise Lacan'ın imgesel, sembolik ve gerçek olarak adlandırdığı ve metinde birçok farklı üçleme ile paralel giden işleyişle bağlantılıdır. Düşünürler sıklıkla yaşamı anlamlandırma sürecinde üçlemelere başvururlar. Öyle ki, insanın iki uç arasındaki yolculuğu, onun iniş çıkışlarıyla doldurduğu bir üçüncü düzlemi daima içerisinde barındırır. İnsanın arkaik zamanlardan beri en temel karşıtlığı olan Cennet - Cehennem (hangisinin diğerini öncelediği tartışma konusudur) ikiliğinin üçüncü bir düzlem, *Araf*, ile tamamlanması insanın geçiş düzlemlerindeki ontolojik konumunu görmeyi gerektirir. Hilmi Yavuz'un da belirttiği gibi, “Araf, Cennet ve Cehennem ikileminin aşılmasıdır” (s. 167). Artzamanlı ilerleyen en genel üçleme olan çocukluk, gençlik ve yaşlılık ise sanat yaratımında çıraklık, kalfalık ve ustalık dönemlerine sembolik olarak tekabül eder. Jacques Lacan ve Hilmi Yavuz da insanı ve yaratıcı yazarı, yaşam ve yaratıcı yazarlık sürecinin sınırları içinde böyle bir üçleme ile ele alırlar ve öznenin ya da yaratıcı yazarın bilinç, bilinç öncesi ve bilinç dışı işleyişlerini anlamlandırmaya çalışırlar. Bu noktada, her ne kadar üç anlatı artzamanlı olmanın aksine döngüsel bir işleyiş sunsa da, Yavuz'un ilk anlatısı olan “Taormina”yı Lacan'ın bebeklik dönemini kapsayan imgesel düzen çerçevesinde okumakla işe başlanabilir.

İmgeselin Tuzağında Bir Yazın Kenti: Taormina

“Taormina” anlatısının matrisinin ayna ve aynadaki imgeler olması, okur olarak bizleri Lacancı “Ayna Evresi”ni de barındıran imgesel⁵ düzene gönderir. Anlatının örtük olay örgüsü (ki bir olay örgüsünün varlığından söz etmek bile sorunsaldır) kendini Yusuf Horoz olarak

⁵ Lacancı imgesel düzen (imaginary order) psikenin hayali imgelerle yaptığı özdeşleşmeyi ve hayali birlik hissini içeren, “hayali düzen” olarak da adlandırılan bir aşamadır.

tanıtıcı ve otobiyografik bir roman, bir tür “felsefekurgu” yazmak istediğini söyleyen anlatıcı yazarın düşünsel bir kent olarak ‘Taormina’yı imgesel boyutta yaratmasıdır: “Sözcüğü buldum, şimdi onun imgesini aramalıyım!” (s. 9) Böylece, “Taormina’da dikkati ilk çeken şey bir düşünce ya da bir imge yakalama/oluşturma arzusudur” (Kanter, 2007, s. 39). Bu imgesel kentin bakışım ve aynalar ile olan ilintisi, Lacan’ın “ben”in oluşum düzlemi olarak belirlediği ayna evresinde 6 - 18 aylık bebeğin kendi imgesini ilk defa görmesini ve bu imge ile özdeşleşerek kendi “ben”ini oluşturma çabasını hatırlatır. “Taormina”da bu oluşum, bir yazar olarak “ben”in kurulma sürecine denk gelir ve bu durumda anlatıda kurulan kent şüphesiz ki, bir *yazın kenti*dir.

Felsefecinin imgelemde var olacağı uzamı (...) dairesel bir kent olarak hayal etmeyi denedim. (...) Yapılacak bir tek şey vardı –o da kent ideasını benim gerçekleştirmem! Sonunda, ideanın bir *biçim* (form) değil, (örneğin: daire), bir *ilişki* olduğunu anladım. Kent ideası, bir ilişki üzerine kurulmalıydı. Düşüne düşünce en yetkin ilişkinin, ‘bakışım’ olduğuna karar verdim. (...) – Ve sonunda ‘Taormina’yı kurdum! (s. 36)

Yazar ‘Taormina’yı bakışım ilişkisine göre kurarken aynalardan faydalanır, çünkü gerçeğe en yakın bakışımın aynada yansımalarını bulduğu düşünülmektedir. Fakat Lacan’ın da paradoksal olarak gördüğü, aynanın birebir gerçekliği yansıtmaması durumu ayna evresinin en büyük sorunsalıdır. Ayna evresinin önemi, bebeğin hem hayali bir birlik/bütünlük oluşturması hem de aynada yansıyan imge ile tam olarak özdeşleşemediği için parçalanmışlık ve yabancılaşma yaşamasıdır. Ayna evresi öncesi, bebek bir nevi tümgüçlülük fantazisine sahiptir. Fakat aynadaki imgesini gören bebek fiziksel yetisinin yetersizliğini fark eder. Bebek, beden - dışı olan aynadaki uzama müdahale etme yetisine sahip değildir. “Beden, ortam ve aynanın oluşturduğu karmaşık geometri, birey üzerinde bir hile, bir aldatma, bir dolandırma olarak işler. Görünüşte bebek için son derece yatıştırıcı ve faydalı olan ayna, bir kapan ve bir yemdir” (Bowie, 2007, s. 31). Nitekim benzer bir durum “Taormina”daki bakışım kentleri için de geçerlidir:

[K]imi zaman ayna bir şeyin değerini artırır, kimi zaman yadsır. Aynanın yukarısında değerli görünen her şey, aynalandığı zaman aynı gücü korumaz. İkiz kentler eşit değildir, çünkü ‘Taormina’da var olan ya da meydana gelen hiçbir şey bakışım değildir: her yüz ve tavır aynadan yanıtlanır, her noktası tersinmiş bir yüz ve tavrı. İki ‘Taormina’ birbirleri için yaşarlar, gözleri kenetlenmiş, ama aralarında bir sevgi yoktur (s. 37).

Her ne kadar başta Taormina “ikizler imgesi” (s. 11) ya da “bir yanı, ötekinin tastamam tıpkısı” (s. 13) olan bir kent olarak tanımlansa da, bakışımın fiziksel yasalardan kaynaklanan sınırlılığı aslında ikiz kentlerin eşit olmadığı savını ortaya çıkarır. Mukadder Erkan’ın da belirttiği gibi, ‘Taormina’ için “tam bir bakışımllıktan söz edilemez, ancak bir tersinimden söz edilebilir. Yazar bu durumu kendi ismi ve anlatıcıya verdiği isimle de açığa vurur: Yusuf Horoz ismi, yazarın isminin yalnızca baş harflerinin tersinmiş hâlidir” (Erkan, 2009, s. 4). Bu durumda, nasıl aynadaki yansıması ile özdeşleşmeye çalışan fakat bütünlüklü bir “ben” oluşturamayan ayna mahkûmu bebek Lacan’ın ilksel yarıma ve yabancılaşma dediği deneyimi yaşıyorsa, *yazın kentinin mimarı yazar* da gerçeklik ile imge dünyası arasında tam bir bakışım kuramamanın paradoksunu yaşar. Anlatıcı yazar, “Neden aynaya baktığımızda sağ yanımız solda, sol yanımız sağda görünür de, üst yanımız altta, alt yanımız üstte görünmez? Aynalar dikey bölünmede bir yer değiştirmeyi gerçekleştiriyor da, neden yatay bölünmede bir yer değiştirmeyi gerçekleştirmiyorlar?” (s. 11) diye sorarken aslında *yazının* gerçekliğe tutulan bir ayna olmadığını vurgular. Otobiyografik olma amacıyla yazılan bu anlatıyı da anlatıcı yazarın, “otobiyografik olmadığının ayırdına vararak” (s. 47) kesintiye uğratması bu nedenledir. Eğer ‘Taormina’ bir *yazın kenti* ve hem anlatıcı yazar hem de Taorminalılar bu kenti kuran inşa işçileri ise, bu inşanın imgesel düzende kurulması kaçınılmazdır.

Taorminalılara göre resim değil, gerçeklik yanıltıcıdır. Böylece, ‘gerçeklik’e karşı ‘imgelem’in üstünlüğü (ya da dış dünyaya karşı edebiyatın üstünlüğü), gerçekliğin birebir yansıtılma gayretini yapıbozumuna uğratar: “Gerçeklik, imgedeydi. Dolayısıyla ‘Taormina’da herkesin deniz kıyısında otururken gözlerini kapayıp imgelemlerindeki denizi seyrettiklerini söylemek yanlış olmayacaktır” (s. 27). İnsanı, “imgelemin Tanrısı” olarak gören Taorminalılar için imge de “şeytanın ta kendisi”dir (s. 27). ‘Gerçeklik’in karşısına ‘düş’ün koyulması ise, *yazın* etkinliğinin psikanalitik parametresi ile bağlantılıdır. Gerçekliği bozan imgelem, gerçeğin de üstünde ve sorgulanamaz değişken bir gerçeklik yaratır. Psikanalizdeki bilinç dışı işleyiş ise benzer bir gerçeği bozma ve imgelem yaratımıdır. Freud’un sanatçıyı bir “gündüz düşçüsü” olarak görmesi bu imgelem yaratımına bağlıdır. Edebiyatın temel kavramları olan metafor ve metonimi ise Lacan için bilinç dışının bir dil gibi oluşturulmasını sağlayan işleyişlerdir. Nitekim Hilmi Yavuz üç anlatısında da bu olgulardan sıklıkla faydalanır. “Taormina”da Gıyaseddin’in en anlam verilemez gibi görünen yerlerde anlatıyı “Metonimi değil mi hocam?” sorusuyla kesmesi ve ‘Taormina’da objelerin sürekli birbirleriyle yer değiştirdiklerinin vurgulanması (s. 29) *yazında* metonimi ve metafor işleyişini imler. Hem düş, bilinç dışı ve *yazındaki* bu işleyiş

hem de düşlerle imgelem arasındaki bakışım bağlantısı Hilmi Yavuz'un yazın etkinliğinin psikanalitik boyutunu "Taormina"da örtük olarak sunduğunu göstermektedir. Düşlenen neyse imgelenen şeyin de *tıpatıp* öyle betimlenmesi Taorminalılar için düşle imgelem arasındaki sınırı yok eder (s. 21). Bir başka deyişle, yazın kentinin kurucuları olan yazarlar için düşle imgelem arasındaki sınırsızlık, dış dünya gerçekliğini gerçek - dışılığa mahkûm eder. Bu mahkûmiyet ise, her öznenin bilişsel etkinliğini aşan bilinç dışı zihinsel işleyişe giydiği mahkûmiyetin bir tür yansımasıdır.

Yazar Hilmi Yavuz'un, 'Taormina' ile 'çocukluk' arasında kurduğu ilişki de, bilinç dışının oluşumundaki (hem genel öznenin hem de *yazar öznenin* bilinç dışı olarak düşünülmelidir) süreci vurgular. Yazında geçen "ceviz sandığı"; çocukluk, anılar ve bilinç dışı için kullanılan bir metaforudur. 'Taormina'nın sıklıkla çocukluk uzamı olarak tanımlanması (s. 21, 48) yazarı, imgelem gücünü kullanan bir gündüz düşçüsü olan 'çocuk' ve 'çocukluk'a yakınlaştırır. Hilmi Yavuz bir söyleşisinde şöyle der:

Çocukluk kaçınılmazdır. Bellek, bir kısır döngüdür; - kimse bunu fark etmedi. Belirli dönüşler tamamlandığında hep, ama hep oraya, çocukluğa gelinir, kaçınılmaz olarak. O yüzden de 'yitik cennet' ('paradise lost') değildir çocukluk; - sürekli olarak (yoksa, 'döngüsel olarak' mı demeliydim?) 'yeniden kazanılan cennettir' ('paradise regained')... (Yılmaz, 2007, s. 37)

Bu "kazanılan cennet" ise imgelem dünyasına açılan kapıdır ve bir çocuğun imgelem dünyasına benzer şekilde, kendi imgelem dünyasını yaratan *yazar* için de *yazın*, büyülü bir ayna olarak tanımlanır: 'Taormina!' Düşlerimin büyülü aynası (los magicos cristales de mi sueños)" (s. 15). Aynanın büyülü fakat tekinsiz yansıma gücünü, *yazarın* "ben"inin oluşmasında Lacancı özdeşleşme olgusunun paradoksu ile okumak gerekir.

Lacan'a göre "ben"nin oluşumu ve imgesel düzenin en temel belirleyicisi, Freud'da narsisizm olarak geçen "özdeşleşme"dir. Aynadaki yansıması ile bütünlüklü bir özdeşleşme kurmaya çalışan "ayna sersemi bebek" aslında sadece hayali bir bütünlük ve bununla birlikte bir tür yabancılaşma yaşar. Ayna evresindeki bütünlük ve uyum algısı daima imgesel (hayali) olduğu için "ben"nin oluşumu asla çatışmasız bir ideal "ben"e dönüşemez. Bu durum *yazın* faaliyetinde iki boyutta ele alınmalıdır. Birincisi, imge yaratımı tek bir gerçekliğe tekabül etmez, bu nedenle imge ile imgenin göndergesi arasında tam bir özdeşleşme yoktur ve Hilmi Yavuz anlatısı bu tür bir postyapısalcı gösteren - gösterilen uyumsuzluğu üzerine kurulmuştur. İkincisi, yazar olarak "benlik"ini oluşturmaya çalışan özne, ne kendi "benlik"i ile (çünkü bu

özdeşleşme çabası okur tarafından bozulur) ne de diğer “yazar benlikleri” ile tam bir özdeşleşme kuramaz. Bu durumda imgesel düzende öznenin ve yazarın yaşadığı *yabancılaşma*, “ben”in hayali bir bütünlük ve özdeşlik elde etmek için yaptığı beyhude uğraşın bir sonucudur. Hilmi Yavuz “Taormina”da *yazarın* ve *yazımın* doğuşunda özdeşleşmenin paradoksal niteliğine şöyle vurgu yapar:

Demek ki, bir kenti imgelemede yeniden kurabilmek için, okumak yetmiyordu. O kentin insanı olabilmeyi öğrenmek de gerekiyordu. İnsan kendini kendi imgeleminde yeniden nasıl kurar? Doğrusu çok zor değildir bu, deneyimli biri olarak söylüyorum, kendinize bir model, bir *exempla* seçersiniz (buna isterseniz, ‘mürşid’ de diyebilirsiniz), çok kolay olur bu (s. 68).

Yavuz’un burada dile getirdiği mürşid - mürid ilişkisi, Lacan’ın imgesel düzeni ve özdeşleşmeyi açıklarken kullandığı Hegelci efendi - köle diyalektiğiyle paraleldir. Buna göre efendi olabilmek için efendi ile özdeşleşmek gerekir. Aynadaki bütünlüklü imgeyi bir efendi olarak kavrayan bebek de tümgüçlülük fantazisini tekrar elde edebilmek için o imge ile özdeşleşmeye çalışır. Yavuz’un yukarıda bahsettiği bir “model”, “*exempla*” seçmek ise, yazarlığa soyunan bir özne için bir efendi seçmekten farklı değildir. Nitekim “Taormina”nın anlatıcı yazarı, o yaz menakıb-i eşrefzadedeki Eşrefoğlu ile “tinsel bir bakışım” ilişkisi içinde olduğunu (s. 69-70), yani kendine bir mürşid, bir efendi seçtiğini söylerken imgesel düzende aslında bir tür Lacancı özdeşleşme çabasına girdiğini anlarız. Fakat daha önce belirtildiği gibi imgeseldeki bu özdeşleşme aynı zamanda parçalanmayı da beraberinde getirir. Aynadaki hayali benliğiyle özdeşleşmeye çalışan özne her ne kadar önce kendini bütünlüklü hissetse de ardından yabancılaştırıcı bir özdeşlik yaşar. Çünkü asla tam olarak bu “başka”sı olan aynadaki imgeyle aynı olamaz. Lacan bu nedenle hayal aracılığı ile elde edilen birliğe “hayali (imgesel) birlik” adını verir.

Ayna evresi öyle bir dramadır ki, içsel baskısı özneyi yetersizlik duygusundan bekleyişe doğru iter ve uzamsal özdeşleşmenin tuzağına yakalanan özne, parçalanmış bedenden doğan fantazilerden bütünlüğün “ortopedik” diyebileceğim bir biçimine – ve sonunda katı yapısı ile öznenin bütün zihinsel gelişimine damga vuran yabancılaştırıcı bir özdeşliğin donmuş zırhına – geçiş yapar (Lacan, 2006, s. 97).

İmgeseldeki özdeşleşmenin bu paradoksal yapısı, “Taormina”da benzer şekilde dile getirilir:

İnsan, bedensel olarak aynanın içindeki imgesinin içine girebilir mi? Bunun olası olduğunu sanmak yanlıştır. Çünkü, aynadaki imgenizin içine girmek için aynanın arkasına geçtiğinizde, aynadaki imgemiz de kaybolmuş olacaktır. Ama ben, o yaz, tinsel olarak, Eşrefoğlu imgesinin (ayna imgesi) içine girdim (s. 70).

Anlatıcı yazarın da belirttiği gibi, ayna imgesi ile oluşan benlik, öznenin sadece kendi içinde oluşturduğu, kendine içkin bir süreç değildir. Benlik, aynadaki imgesi olan *başka*'ya yatırım yaparak oluşturulur.⁶ Bu nedenle öznenin artık dışsallığa adımının, *ben* ve *başka* ayrımının temeli atılır. Fakat *başka*'nın imgesiyle özdeşleşerek kurulan benlik de bir *başka*'sı olarak kalmaya mahkûmdur. “Vücudun birliği öznenin dışında kalır. Psişik bütünleşme hiçbir zaman tam gerçekleşemez. Gerçekten de optik nedenler yüzünden aynadaki hayalin görüntüsü vücudun gerçek verilerinin tersi bir temsil sunar” (Moati, 2009, s. 310). Bu tersinim, “Taormina”da *yazar öznenin doğuşu* için de geçerlidir. Aslında Hilmi Yavuz’un, yazarlık etkinliğinin psikanalitik boyutunu gizil bir şekilde yansıttığı bu anlatısı, okura sunduğu poetikası ile paraleldir. Yavuz, sanatın kaçınılmaz bir koşulu olan, kendinden önce gelen “mürşid”ler ile özdeşleşmeyi bakışım, düş, imgelem ve ayna dörtlüsü ile verir. *Ayna Şiirleri*'ni yazarken, “aynalarda seyir halindeydim. Yüzüm ve tenimleydim aynalarda... Gâh Nesimi olduğumu gördüm, gâh Hallac-ı Mansur! Kendi derimi aynalarda yüzdüm; kendi elimle...” diyen Yavuz, *sanatçı benlik*'in oluşumunda *başka* ile özdeşleşme sürecini dile getirir. Nitekim tam bir özdeşleşmenin aslında yazar için paradoksal olduğunun da farkında olan Yavuz, *başka* yazar benlikleri ile kurulacak “hayali birlik”in, yani *birebir* özdeşliğin aslında bir tuzak olduğunu okura da hissettirir. Bu nedenledir ki, Yavuz’un poetikasında özdeşleşmeden ziyade “temellük” ağır basar. Lacancı terminolojiye göre söylersek, imgesel boyutta kalma (yani koşulsuz özdeşleşme) ne bebek ne yazar için özne oluşumu sağlar. Anlatıda Yusuf Horoz’un kendi romanları arasında Italo Calvino’nun *Morcovaldo* ve *Palomar*’ı sayması (s. 57), bundan sadece iki sayfa sonra ise sevdiği yazarları dile getirirken Italo Calvino’yu bizzat belirtmesi (s. 59), aslında bir yazar için koşulsuz özdeşleşmenin *yazar öznenin* oluşumundan ziyade hayali bir birlik doğuracağını gösterir. Zaten anlatıcı yazar kendi yaşam öyküsüyle bile özdeşleşmemiştir; “yazar tarafından defalarca açıkça kendi biyografisi olarak nitelenen ve *otobiyografik* görünen *Anlatı*’da anlamı belirleyecek bir psikobiyografik gösteren yoktur” (Erkan, 2009, s. 4). Bu

⁶ Lacan’ın *Autre* (*Başka*) kelimesi ile ortaya koyduğu kavram ben’in içinde barındırdığı, Lacancı terminolojiyi kullanırsak, ben’e göre dış - merkezli bir yapıdır. Lacan, *Autre* terimini Freud’un bilinç dışını nitelerken, andere Szene (“başka sahne”) terimini kullanmasından alır. Bk. Ahmet Soysal, “Lacan”, *MonoKL Lacan Özel Sayısı*, Sayı: VI-VII (2009 Yaz), s. 220.

nedenle, ayna mahkûmu bebek ya da yazar, imgenin gerçekliği tam yansıtmadığını kabul etmeli, *başka*'dan (yazar için kendinden önceki yazarlardan) ayrılarak kendini sembolik düzende *özne* olarak kurmalıdır. Bununla birlikte, yazar Hilmi Yavuz, bu anlatı ile imgelemi “sokağa tutulan bir ayna”dan çok daha fazla, onun çok üstünde bir olgu olarak ele alarak edebiyatta geleneksel *mimesis* anlayışını da sorgular. Böylece, Lacan'ın ayna mahkûmu “ben” kavramı ile Yavuz'un sorunsallaştırdığı ayna mahkûmu “yazar”ı aynı paydada yer alır. Lacan, imgeselde oluşan “ben”e karşıt, sembolik düzene hâkim olan yapıyı “özne”nin oluşumu olarak belirler. Lacancı semboliğin dil ile belirlenen düzlemi ise, Hilmi Yavuz'un ikinci anlatısı “Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri”nde⁷, *özne* olmaya adım atan *yazarın* bulunduğu düzlemdir.

Dilde ve Sembolikte Bölünen Yazar: Fehmi K.

“Fehmi K.” anlatısının, Ahmet Muhip Dıranas'tan “Aynalara bakma, aynalar fenalık/Denizi, sonsuz olanı düşün artık...” epigrafi ile başlaması Lacancı ayna evresini içinde barındıran imgesel düzenden sembolik düzene geçişi hatırlatır. Lacan, dil ve söylemin bilinç dışının kurulmasındaki rolü üzerine temellendirdiği sembolik düzende Freud'un bilinç dışı kavramıyla, dili bir göstergeler sistemi olarak tanımlayan Ferdinand de Saussure'ün dilbilimsel kuramını sentezler. Saussure'ün göstergelerden oluşan dilbilimsel kuramını kullanarak bilinç dışı ile dil sisteminin birbiriyle örtüştüğünü belirtir ve “bilinç dışı dil gibi yapılanmıştır” der (Lacan, 1997, s. 20). Lacan'a göre, dilde olduğu gibi, bilinç dışındaki anlamlandırma da gösteren ve gösterilen üzerinden işler ve bu süreç bebeğin dilin içerisine girdiği andan itibaren başlar. Dile adım atan ve sonra konuşan varlıkların hepsi böylece semboliğin yasalarına tâbi olur. “Bilinç dışı, özne üzerinde sözün etkileriyle kurulur; sözün etkilerinin gelişiminde öznenin belirlendiği boyut budur; sonuç olarak bilinç dışı bir dil gibi yapılanmıştır” (Lacan, 1997, s. 149) diyen Lacan, öznenin dilin içerisine doğarak aslında bu öznenin dil gibi yapılanmış *bilinç dışının öznesi* olduğunu vurgular. *Yazar öznenin* semboliğin içinde var olması da onun dilin, yani semboliğin içerisine girmesi ile başlar. Lacancı sembolikte öznenin oluşum sürecinde onunla konuşup hatta ona yasalar uygulayıp imgesel olandan ayrılmasını sağlayan *büyük Başka*, Baba - nın - Adı ve Yasası iken, *yazar özneye* konuşan Lacancı *büyük Başka* kendinden önceki yazar ve yazınlar olarak ele alınmalıdır. Bu bağlamda, *yazar öznenin* bilinç dışı, *büyük Başka*'nın söylemindeki göndergeler aracılığıyla oluşur ve metnin bilinç dışında da bu göndergeler yansır. Hilmi Yavuz'un *Üç Anlatı*'da sıklıkla bahsettiği “Deja lu” (s. 118), yazarın bilincini ve bilinç dışını oluşturan *büyük Başka*'nın söylemine yapılan bir göndermedir. Yavuz,

⁷ Bundan sonra metinde “Fehmi K.” olarak geçecektir.

Fehmi K.'ya yazın kuramı üzerine şunları söyler: “Anlatı kişilerinin kimlikleri *son kertede* daha önce üretilmiş olan yazınsal bağlamlar tarafından belirlenir. Her anlatı kişisi, bağlamsal bir *üstbelirlenim*'dir, örneğin?” (s. 125)

Bu noktada Lacan'ın Saussure'ün dil kuramından elde ettiği üç önemli noktadan ilki ortaya çıkar: “Dil bilinci önceler, konuşan özneler olarak bizler dilin içine doğarız” (Homer, 2005, s. 40), tıpkı bir yazarın mevcut bir yazınsal dilin içine doğması gibi. Bu ilke, Hilmi Yavuz'un *Yazın, Dil ve Sanat* adlı kitabında oluşturduğu “Şiir için küçük bir Tractatus” başlıklı poetikasındaki ilk madde ile kesişir, “Şiir dil değildir, söz'dür...” (Yavuz, 1996, s. 107). Genel ve nesnel olanı ifade eden *dil* yerine bireysel yaratıcılığa dayanan *söz*, edebi anlatının temel ögesi olmalıdır. *Söz* ise, nesnel belirlenimlerin değil, bilinci önceleyen 'dil'in göndergeler sistemindeki yansımasıdır. Lacan'ın Saussure'ü gönderge kuramına getirdiği eleştiri ise bu noktada belirir. Lacan'ın belirttiği ikinci sav şudur: “Dil, gerçekliği yansıtmaz, daha çok kişi kendi yaşamını verili dil sisteminin sınırları içerisinde üretir ve bu dil sistemi, bir ölçüde, kişinin kendi yaşamını koşullandırır” (Homer, 2005, s. 40). Lacan'ın Saussure'ün sabit bir düzleme oturttuğu gösteren - gösterilen ilişkisi üzerine düşünceleri şöyledir:

Saussure, gösterenleri (...) sabit bir yapıya sahip farklılıklar zincirinde birbiriyle ilişkili olarak gördüğünden, kaçınılmaz olarak kavramların ve onların temsil ettiği düşüncelerin de o derecede sabit olduğunu düşünüyordu. (...) Lacan ise tersine, gösterene öncelik vermektedir: ona göre gösterilen (anlam), Saussure'ün dikkate almadığı deneyim sürekliliği üzerinde gerçekleşen “gösterenler oyunu”nun bir etkisidir (Wright, 2002, s. 2-3).

Lacan'ın ortaya koyduğu Gösteren/*gösterilen* algoritmasında, büyük harfle ve yukarıya yazılan Gösteren'in konumu, öncelikle küçük harfle ve eğik karakterle çizginin aşağısına yazılarak gösterenin altında bir konuma yerleştirilen gösterilen üzerindeki üstünlüğüne işaret eder. Lacan, postyapısalcı bir yaklaşım sergileyerek anlamın sabit olmadığını, “gösterilenin gösterenin altında daimi olarak kaydığını” (Lacan, 2006, s. 154) belirtir. Benzer şekilde, Hilmi Yavuz'un poetikasının ikinci maddesinde belirttiği, “Şiir dil iken kapalı, söz iken ‘açık yapıt’tır” (Yavuz, 1996, s. 107) tespiti ise sembolik düzende yer alan *söz*'ün asla sabit bir göstereni imlemeyeceğini belirtir. Yavuz'un bahsettiği sözün açık anlamlılığı, *kaygan* hatta *kaypak* özelliği Lacancı gösteren - gösterilen eşitsizliğinin bir yansımasıdır ve *Üç Anlatı* boyunca metinde hüküm sürer.

Lacan'ın dil teorisinin üçüncü savı ise ikincisi ile paraleldir: “Dil, içerisinde tek bir anlamın yerleştirilebileceği mutlak ve sabit bir sistem değildir; daha çok, farklı ilişkiler dizinidir” (Homer, 2005, s. 40). Lacan, bilinç dışı işleyiş ile bağlantılı olarak gördüğü bu ilişkileri, postyapısalcı bir bakış açısı ile mutlak ve sabit olmayan söylem bağlamında ele almaktadır. Yavuz'un poetikasının imge ve imgeyi alımlama üzerine kurulu üçüncü maddesi, benzer bir postyapısalcı yaklaşım üzerine kuruludur. Yavuz'a göre, şair ya da yazar imgenin nasıl alımlanmasını gösteren bir rehber değildir:

İmgenin alımlanması için şiirsel metnin kendisine konulacak yol gösterme eklentileri, metni şiirsel bir metin olmaktan çıkarır. (...) Bir imgenin nasıl alımlanması gerektiği konusunda okura yol göstermek, o imgeyi 'imge' olmaktan çıkarır, 'kavram'a dönüştürür. Şiir de söz olmaktan çıkmış, dil olmuştur artık (Yavuz, 1996, s. 107).

Bu bağlamda, Yavuz'un *Üç Anlatı*'sı da *söz* üzerine kurulu bir alımlama özgürlüğü sunar ve bu özgürlük anlatıcı yazarın, okurun ve metnin bilinç dışının sınırsızlığı ile belirlenmiştir. Hilmi Yavuz, anlatıcı yazar Fehmi K. üzerinden bu sınırsızlığa şu sözlerle göndermede bulunur: “Belki, bilinç dışına itilmiş *strüktürel* bir bağıntı vardır; ama kendi bilinç dışımı *semptomal* olarak okuyabilmiş değilim henüz. Şimdilik, sadece büyükbabamın ve babamın bilinçdışlarıyla (her ikisi için İzzeddin Şadan Bey'i kullanarak) uğraşıyorum” (s. 128). “Fehmi K.”da ne yazar olarak Hilmi Yavuz ne de anlatıcı yazar Fehmi K.'nin tanımlanmış bir gösteren - gösterilen ilişkisi kurmaması, anlatıyı alımlayan kişiye göre değişen sonsuz gösterilen ihtimali sunar: “[B]elki siz, bütün bu saçmalıklardan kimin anlatan, kimin de anlatılan olduğunu çıkarabilmek ferasetini gösterebilirsiniz. Okuyan, yazandan ârif gerek!..” (s. 139). Peki, bu kaygan zeminde söz konusu bir anlam var mıdır, varsa anlam nasıl yakalanır?

Lacan, son derece kaygan bir zeminde nasıl olur da belirli bir anlam yakalanır sorunsalını “*kapitone noktası (point de capiton)*” denilen sabitleyici noktalarla açıklar. Lacan'ın bu kuramına göre, anlamlandırma sürecinde gösterilen her ne kadar sürekli olarak yer değiştirirse de, “*kapitone noktası*” denilen sabitleyici noktalarla, anlam belirli noktalarda elde edilir ve anlamlandırma anları yakalanır; yine de anlam bu noktalar arasında gidip gelmeye mahkûmdur. Hilmi Yavuz'un “imge”yi “kavram” olmaktan kurtarması da alıcıyı bu *kapitone noktaları* arasında gidip gelmeye zorunlu kılar. Geleneksel roman anlatısına en *yakınmış gibi* görünen ikinci anlatısı “Fehmi K.”da, okur anlamlar arası mekik dokur. Zaten anlatıcı yazar da söz konusu metni yazmaktaki amacının, anlatıcı – anlatı - alıcı üçgenindeki paradoksal anlamsal

pratiği uygulamak olduğunu belirtir: “Aslında, *bu anlatı neyi anlatır*, diye sormanız da söz konusuysa, (çünkü, burada sadece anlatıcı’ları değil, okurları da tasarlamak durumundayım), yanıtım, *bu anlatı, anlatı’yı anlatır* olacaktır” (s. 109). Bu açıdan, “Taormina”da idea boyutunda kurulan *yazın kenti*, ve yazarlık süreci “Fehmi K.”da pratiğe dökülür ve bu yazın hem geçmişle beslenen, hem de sabit anlama sahip olmayan bir anlatıdır.

“Taormina”da gerçeklik ile imge dünyası arasında tam bir bakışım kurulamamasının paradoksu “Fehmi K.”da sembolüğün yasasına geçiş ile aşılmaya çalışılır. Gerçekliği birebir yansıtamayacağını ayırdında olan anlatıcı onu sembolik olarak dile getirmeye çalışmaktadır. Fakat buradaki en önemli parametrenin sembolik bir yapı olan dil ile gelen *yabancılaşma* (alienation) ve *bölünme* (Spaltung) olduğu unutulmamalıdır. Anlatının ancak sembolüğün yarıkları içinde *geçici* bir anlam kazanması, hem *yazar öznenin* hem de alıcının dilde yaşadığı Lacancı yabancılaşma ve bölünme ile paraleldir. Bazen aslında söylemek istediğimizi söyleyemeyebiliriz, çok fazla ya da çok az söyleyerek asıl noktayı kaçıırız. “Lacan buna ‘dilde yabancılaşma’ der” (Fink, 1999, s. 86). Dilin içine girdiğimiz an, bilinç dışımız *başka’nın* söylemi ile oluşmaya başlar. Bu nedenle, *başka’nın* söylemiyle meydana gelen bilinç dışına sahip olan özne, kendisiyle ilgili konuşurken bile hakkında konuştuğu şey, kendisi olmayan bir öznedir (Lacan, 2006, s. 430). Lacan için bu süreç öznenin dil tarafından bölünmüşlüğüne içeren sembolik düzendeki yabancılaşma sürecidir. Öznenin sembolikte yaşadığı bu yabancılaşma ile gelen bölünmüşlük ise Lacan’a göre “insan öznesinin ilksel hali/koşuludur (...) Lacan, öznenin ancak konuştuğu ölçüde özne olabildiği için uğradığı yarılmadan (Spaltung) ve anlamlandırıcı Spaltung tarafından bölünmüş olan ‘özne’den söz eder” (Bowie, 2007, s. 135). Konuşan öznenin kuruluşu hem özneliğin temelidir hem de bu özneliğin bütünlükten uzak, bölünmüş yapısının sebebidir.

Konuşmak, diye vurgular sık sık Lacan, çevremizle ya da *Umwelt*’imizle hayvanlarda gözlemediğimiz karşılıklı - uyum ilişkisini yitirmektir. Artık yapaylığın içine girmek ve bir daha oradan çıkamamaktır. Dil ve kültür (kolektif sembol ve temsiller) bundan böyle kendi bedenimiz, duyularımız, yaşantılarımız ile bizim aramıza girerler (Castel, 2009, s. 208).

Psişik gerçeklikte bir şey üzerine konuştuğumuz an, onunla ilgili gerçeklikten uzaklaşırız. Çünkü özne olarak kendi gerçeğimiz çerçevesinde konuşmayız. Dilin alanına girdiğimiz an, bizi konuşturan *büyük Başka’nın* gerçeği ve söylemidir. *Başka’nın* söylemiyle konuşan özne sembolik düzende gösterenler zincirinde sürekli yer değiştirir, kendi gerçeğine

yabancılaştığı için de bu zincirin dışında, dış - merkezli bir konuma sahiptir. Bu dış - merkezli konum hem anlatıcı hem de alıcı öznenin ontolojik belirlenimidir; “özne dilde ve dil tarafından iflah olmaz biçimde bölünmüştür” (Bowie, 2007, s. 79). Bu bölünmüşlük “Fehmi K.”da anlatıcı yazar tarafından şöyle dile getirilir: “Ben, Fehmi K. ile Anette’i yazıyorsam, beni de bir anlatı yazarı olarak, başka birisinin yazdığından kuşkunuz olmasın! O birisini de bir başkası yazacaktır ve *ad infinitum!*” (s. 88) Konuşan öznenin sembolik zincirdeki dış - merkezli konumu nasıl *büyük Başka*’nın söylemi ile belirleniyorsa, anlatı yazarının zincirin dışındaki konumu da “başka birisinin” Lacancı terminolojiyle *büyük Başka*’nın söylemiyle belirlenir. *Üç Anlatı*’da anlatı kahramanlarına da anlatı yazarına da güvenilmemesi benzer bir durumu yansıtır. Anlam sabit ve merkezi bir konuma sahip değildir ve bu *sabitsizlik* hem *yazar öznenin* hem de okur öznenin dilde yaşadığı yabancılaşma ve bölünmüşlük ile belirlenmiştir.

Lacancı öğretilerde *büyük Başka*, “dilin, yasanın, kültürün elemanlarının, tetikleyicilerinin bulunduğu bir yerdir” (Başer, 2010, s. 43). Bu nedenle, *büyük Başka* hem sembolik dile hem de ete kemiğe bürünmüş bir özneye karşılık gelir. Lacancı psikanalizde gösterenler zinciri üzerinden bir bağ kurulan ve ilk *büyük Başka* olan özne anne ya da babadır. Yazın süreci ve *yazar öznenin* doğuşunda ise *büyük Başka* konumundaki özneler diğer yazar ve yazınlar olarak düşünülmelidir. Lacancı teoride nasıl *büyük Başka*’nın yasası ile (Baba - nın - Adı ve Hayır) kişinin hayali birlik kurduğu imgeden ayrılması özne oluşumunu sağlıyorsa, yazar olarak *büyük Başka*’larla kurulan birebir özdeşleşmeden kurtulmak da özgün bir *yazar özne* oluşumu için bir adım olabilir. Lacan’ın sembolik düzende “ayrılma” (separation) olarak tanımladığı bu kopuş, *büyük Başka*’yı tamamen dışsallaştırma olarak okunmamalıdır. Zaten sembolik düzende koşulsuz ve sorunsuz bir ayrılmadan bahsetmek mümkün değildir. “Bir kere parçalarına ayrılmış, darmadağın bir halde görülmüş olan beden ve bu anın çağrıştırdığı endişe, bireyin güvenli bir bedensel ‘ben’in sahibi ve mukimi olma arzusunun ateşler” (Bowie, 2007, s. 33). Özne hem bütünlüklü bir beden arzusu hem de kendine içkin olan bir parçalanmışlık hissi duyar. Bu durum, Lacan’ın temel ruhsal bütünleşme ve parçalanma diyalektikidir. Bu diyalektik, *yazar özne* olma süreci için de geçerlidir. Yazında geçmişin devamlılığı ve gelişerek devamı, bireysel belleğin geçmişten beslenmesine ve bu şekilde kurulmasına tekabül eder. Özne nasıl dilin içine doğup, bilinç dışı dil gibi yapılanıyorsa, yazınsal belleğin bilinç dışı da kendine konuşan *büyük Başka*’lar ile yapılır. Fakat *yazar öznenin* doğuşu, *büyük Başka* ile birebir özdeşleşmeden kurtularak, kendini “özne” olarak kurmaktan geçer.

Ortalama bir özne gibi *yazar özne* de “aldatıcı bütünlük ve cehennemî parçalanış arasında sıkışıp kalmış olan (...) bahtsız bir hayat sürer” (Bowie, 2007, s. 35). Bu bahtsız hayat, bir anlatı yazma çabasında olan Fehmi K. tarafından şöyle dile getirilir:

Edebiyat uğraşının, daha başından beri lânetlenmiş bir uğraş olduğunu öğrendim giderek. Ama lânetlenmişim bir kere; aslî günah gibi (...) ‘edebiyatla *lekelenmiş*’tim. Gündelik yaşamdan bir başka dünyaya düşmüş, ya da atılmışım. (...) bu dünyada her şeyin ‘kurmaca’ olduğunu, gerçekliğitse ancak *vraisemblable* biçiminde dile getirilebileceğini öğreniyordum –ve herkesi roman ideaları dünyasındaki Form’lar ya da İdea’ların dünyadaki benzerlerine göre, adlandırıyordum (s. 133).

Anlatıcı yazar, Fehmi K.’nın bir yazar olarak zihninin *büyük Başka*’lar ile iletişim içinde bulunduğunu, Sartre’ın *Bulantı*’sının anlatıcısı olan Roquentin’in aslında Fehmi K., Selim Taşıl’ın da Marquis de Rollebon olduğunu söylerken ortaya koyar (s. 91, 92). Bu bağlamda, Lacancı özdeşleşme “Fehmi K.’da” “metinlerarası zina” olarak tanımlanır ki aslında bu bir bakıma “zihinler arası zina” demektir. Çünkü her öznenin olduğu gibi, yazarın zihni de diğer yazarların zihinleri ile ilişki içerisindedir ve bu ilişki zinciri içinde sembolik olarak kurulur. Yine de *yazar özne* olmayı belirleyen, imgeselin hapsinden çıkmak, yani başka yazarlar ile gerçekleştirilmesi imkânsız *birebir* özdeşleşmeden yabancılaşma ve bölünmüşlüğün acısına katlanarak vazgeçmektir.

Anlatıda sıklıkla yapıbozumuna uğratan gerçekliğin özne değiştirerek kurmaca olması sembolik düzenin yasına bağlıdır: “Anlatı, gerçekliğin öznesini değiştirerek onu kurmaca kılar. Ayrıca anlatı, Tarih gibi, tekerrürden ibarettir de diyebiliriz: Önce gerçeklik olarak, sonra kurmaca olarak... Al sana bir Yazın Kuramı, diye düşünüyor Fehmi K. (...)” (s. 115). *Anlatının anlatısı* olmayı amaçlayan “Fehmi K.”da dil, söylem, alımlama, yazarlık ve yazın sürecinin bilinç dışı işleyişe yapılan göndermeler ile ele alınması, Yavuz ve Lacan’ı bir *yazın kuramı* oluşturma paydasında buluşturur. Lacancı teoride bir dil gibi *yazılan* bilinç dışı, “Fehmi K.” da yazarın, metnin ve okurun bilinç dışının sembolik işleyişleri ile paraleldir. Anlatının temel matrisi olan *yazar öznenin* doğuşu ise dilde yabancılaşma ve bölünme yaşayan *manque a être* (*varlığa eksik*) özne ile aynı kaderi paylaşır. Bu noktada, Hilmi Yavuz nasıl “ ‘Kendi elimizle kurduğumuz gurbetten/Daha zor bir sürgün yoktur’ derken, bir sürgün olarak tanımladığı kendi içinde kaybolmuşluğa [ve Lacancı eksikliğe] im düşüyorsa” (Gündoğan, 2011, s. 120), anlatıcı yazar Fehmi K.’yı da bu tür bir *kaybolmuşluk* ile imler. “Fehmi K.’da *anlatının anlatısının*

sunduğu en temel *kapitone noktası* ise ancak şu olabilir: Yazar, metin ve okur dil ile belirlenen semboliğin tuzaklarına razı olmalıdır. Çünkü ne yazar, diğer yazarlar ile tam bir özdeşleşme kurarak mutlak *jouissance*'a ulaşabilir, ne de okur, yazar ile özdeşleşerek bunu yapar. “Lacan’a göre zaten bölünmüş olan özne, Barthes’a göre okuma sırasında bir kez daha bölünür” (Demir - Atay, 2009, s. 113) ve Hilmi Yavuz’da belirleyici *telos* bu bölünmüşlüktür. Yine de Yavuz, genel insan öznesi için geçerli olan *jouissance* arayışını *yazar öznedeki* yansımaları ile ele alarak söz konusu bölünmüşlük ve yabancılaşmayı estetik üzerinden ele alır. Bu anlamda, Hilmi Yavuz *Üç Anlatı*’da “Kuyu” ile *yazar öznenin* bilinç dışının derinliklerine inerek psikanalitik bir bakış açısı içeren estetik kuramının son halkasını belirleyecektir. Hilmi Yavuz, “*Bu anlatıyla ölüme doğru gidiyorum!*” (s. 153) diye belirttiği “Kuyu” anlatısının matrisini “ölüm” olarak belirlemişken, Lacancı *gerçek* ve *ölüm* diyalektiğini ve bu diyalektiğin estetik ile bağlantısını kuyunun derinliklerine gömmek gerekir.

Ve Anlatı’da Kol Gezer Ölüm: Kuyu

Jacques Lacan, *jouissance*’ı ulaşılması imkânsız olan *gerçek* ve öznenin bu imkânsızlığa katlanabilmesi için gerçekte açılan boşluklara ikame edecek *küçük a nesnelere* bulma çabası ile bağlantılı olarak ele alırken, öznenin önünde sonunda “başkanın *jouissance*’ını yakalama amacıyla yaptığı şeyin sadece beyhude bir dolambaçlı yol (*detour*) olduğunu fark edeceğini” (Lacan, 1977, s. 183) acımasızca dile getirir. Lacan, *jouissance* kavramını *Şey (das Ding)* ile ilişkili olarak da değerlendirir ve *Şey*, imkânsız *jouissance*’ın bir kalıba girmiş halidir. Özne de, “sadece kendisi etrafında dönerek”, ‘kendinde kendinden fazla’ olan bir şeyin, Lacan’ın Almanca *das Ding* sözcüğüyle atıfta bulunduğu travmatik zevk çekirdeğinin etrafında dönen” (Žižek, 2010, s. 224-5) öznedir. Öznenin düşlemediği *jouissance*, öznenin kendi bedeniyle annesinin bedeninin birbirleriyle bağlantılı olduğu, *Şey*’in henüz eksik/kayıp nesne olarak kurulmadığı dönemin hayalidir. Bu nedenledir ki, Lacan, “*jouissance*’ı ‘gerçek *Şey*’ olarak, bütün anlamlandırıcı şebekelerin onun etrafında döndüğü merkezi imkânsızlık olarak görür” (Žižek, 2010, s. 192). Fakat *Şey*, imkânsızlıktan kaynaklansa da pozitif bir varoluş kazanan eksiklik ile var olur. “*Jouissance* bağlamı içinde ‘*Şey*’; arzu nesnesi, kaybedilmiş ve bulunması gereken nesne, Birincil Başka, enstest arzusunun yasak nesnesi ve annenin bir bileşimidir” (Jirgens, 2009, s. 36). Lacancı teorinin estetik ile bağlantısı ise bu noktada ortaya çıkar. Her özne gibi, *jouissance* arayışında olan sanatçı, imkânsız *jouissance*’ın bir kalıba girmiş hali olan *Şey*’i yaratmaya çalışır. Fakat paradoks buradadır çünkü merkezi imkânsızlıktan dolayı bu *Şey* cisimleşir cisimleşmez de kaybolmak zorundadır. Bilinç dışı öznenin (burada sanatçının) tek

çıkart yolu bu imkânsızlığı *küçük a nesnelere* ile geçici olarak telafi etmek olabilir. Böylece, mutlak *jouissance*'in bıraktığı boşluğa yazılan “nesne a, nesne olarak ‘gerçek’ sıfatını hak eder” (Soysal Özge, 2009, s. 609) ve sanatçının eseri bu sığata oldukça layıktır.

Lacan'a göre *yüceltimin* yaptığı “bir nesneyi *Şeyin* saygınlığına yükseltmek”tir. Fakat paradoksal olarak, *Şey*'e bir cisim bahşeder bahşetmez, *Şey* yok olmaya mahkûmdur. Bu nedenle “Lacancı *yüceltim* kavramı, sanat nesnesinin *Şey*'i temsil edilemez olarak gördüğünü ve böylece sanatçının bu alandaki yasaklamayı kabul ettiğini varsayar” (Morel, 2009, s. 445). Yine de bu varsayım onun (sanatçının), nevrotiğin bilinç dışının başarısızlığına uğradığı yeri, *Şey*'i göstermeyi başarmasını engellemez. Bunun en önemli kanıtı, sanat eserinin alıcı zihinlere yaptığı göndermedir. Yazın süreci, *yazar öznenin jouissance* arayışında *Şey*'e bir cisim bahşetmek için *küçük a nesnelere* yaratması ve *gerçek* parçası olarak görülen *küçük a nesnesi* ile arzusunu canlı tutmasıdır. Bu bağlamda Hilmi Yavuz'un “Kuyu” anlatısı Lacancı *yüceltim* olgusunu yansıtarak, bir şairin⁸ *jouissance* arayışını yansıtır. Bu arayışta şehirde aranan *kuyular* Lacancı *küçük a nesnelere* ya da yazın bağlamında ele alırsak şairin peşinde olduğu şiirlere bürünür. Anlatıda “Hilmi Yavuz'un yaşadığı kentin, bir kuyular kenti olduğunu” (s. 159) hatırlamamız istenir. Kuyular kentinin, şairin yazın ve şiirlerinden oluşan dünyasını imlediğini düşünürsek, aranan kuyu şairin her seferinde peşine düştüğü bir *küçük a nesnesi*, yani somutlaşmış edebi bir *yaratımdır*. Toprakta süzülerek gelen suyu barındıran ve toprağın belleği konumundaki kuyu, şairin zihninden yavaş yavaş süzerek yarattığı şiirin bir izdüşümüdür. Kuyuların sağaltım etkisi (Sümbül Efendi Türbesi'ndeki şifalı suyu olan kuyu gibi) ise edebiyatın *katharsis* işlevini hatırlatır. Yazarın “kuyu ile anlatı arasında kuracağı bağ” (s. 161) gerçeğin imkânsız tözüne, Lacancı *jouissance*'a atılan bir adımdır. Hilmi Yavuz sıklıkla şiirlerinde dile getirdiği içsel yolculuğu, Lacancı *jouissance* arayışını, *Üç Anlatı* ile *yazar öznenin* arayışı bağlamında yansıtır. Yavuz, “ne kadar gitsem o kadar uzak” mısrasıyla hem asla ulaşamayacak *jouissance*'ı imler hem de temsil edilemez *jouissance*'ı şiir ile bir kalıba sokarak şiiri gerçek *Şey*'in mevkiine yükseltir. Öyle ki “*kuyu dibindeki imgelerin ardına düşen*” (s. 166) şair, her *manque a être* özne gibi arzusunu bu imgelere yöneltir. Karanlık ve derin anlatıları için seçtiği aydınlık ve sığ kuyular (s. 161), şairin derin düşüncelerinin şiirde aydınlanmasına yapılan bir göndermedir. “Anımsamak için, kuyu gerek, - kuyular, anımsamak için iyidir” (s. 165) derken her türlü *yazının* –burada şiir– hem anımsayan hem anımsatan olarak ontolojik

⁸ Son anlatı olan “Kuyu”da yazar Hilmi Yavuz, otobiyografik düzlemi sapmalar eşliğinde ihlal eder. Bu nedenle, bu anlatıda imlenen yaratıcı yazarın *şair* Hilmi Yavuz olduğunu kabul edersek, peşine düşülen yazın arayışının da *şair* olduğunu söyleyebiliriz.

işlevini vurgular. “Kuyu”da *yazar öznenin* ardına düştüğü, yaratıcı yazarın zihinsel işleyişinin somut bir ürünü olan “yazı”dır. “*Sen imgelerin, kuyu dibindeki imgelerin ardına düştün Hilmi Yavuz. (...) Gece kuyularının karanlık sularında arayacaksın onları! Gece kuyularının karanlık sularında!*” (s. 166) diyen anlatıcı, *yazar öznenin* bilinç dışının karanlıklarından çıkarıp şiiri aydınlatacağı imge yaratımını vurgular. Anlatıcının, kuyuyu açacak (kazacak) olan kuyucuyu bulması ise şairin şiirlerini anlayarak onları aydınlatacak okur bulmasını imler:

Hilmi Yavuz’un, öylesine pinekleyerek yazacağı anlatıyı, anlatının yazılacağı kuyuyu ve o kuyuyu açacak (kazacak) olan kuyucuyu, ki, mutlaka bir kuyucu olmalıydı, evet o kuyucuyu bulması gerekti. Ama neredeydi *o kuyucu*, onu anımsadı.

Ey kaaari, ey hadnâşinas kaaari!” (s. 169)

Bu durumda kuyu anlatı iken (Yavuz’da şiir), kuyu kazıcı “kendisinin de bir parçası olduğu” (s. 169) haddini bilmez okurdur. Yavuz, son anlatısının epigrafında Barthes’tan yaptığı alıntıyla yazarın ölümüyle okurun doğuşunu ilan ederken, kendini otoriter [author(ity)] yazar konumundan çıkarır ve kendini kendinden öncekileri okuyan, onlardan beslenen bir okur olarak yeniden kurar. Hem yazar hem okur kimliğini edinen “okur - yazar” Hilmi Yavuz için kuyunun başında elinde silahla bekleyen *adam*, kendinden önceki *yazımın* temsilcisi gibidir. Bu durumda, yazar Hilmi Yavuz yüzünü, “lekesiz, saf ve temiz bir mavilik olarak” (s. 150) kuyunun ağzından görülen gökyüzüne çevirerek, kendi özgün *yazımını* oluşturan bir yazar olarak her kuyuda yeniden doğar. Yeniden doğuş imgesi, her kuyuda yüzünü yıkayarak (s. 150), her şiir sonrası *şairin* yaşadığı arınmayı çağırıştırır. Yazar Hilmi Yavuz’un “Bu kuyulardan hangisi Cennet, hangisi Cehennem, bilebilir miydi?” (s. 164) diye bahsettiği, büyükbabasının konağındaki iki acı su kaynağı ise yazarın beslendiği doğu ve batı yazımını akıllara getirir. Sıklıkla tekrarlanan “Hayatımız, mülemmâ!..” düsturu ise farklı kuyulardan beslenen yazarın yazınlar arası (ya da şiirler arası) savruluşunu belirtir: “İkiz bir ömrü yaşıyordu. Cennet ve cehennemi beraberinde gezdiriyordu. Bu iki haddin arasında, uçurum kenarlarında şiddetli uyanışlarla dolu bir somnambül hayatı vardı (...)” (s. 154).

Hilmi Yavuz’un yazımsal sürecin psikanalitik deşifresi olarak okuduğumuz *Üç Anlatı*’sında “Kuyu”nun yeri aslında ‘arayış’ın somutlaşmış halidir. Yazarın ‘arayış’ı, bir ‘yazın arayış’ıdır ve Lacancı *jouissance* (Şey ya da gerçek) arayışına paralel bir şekilde sonlandırıcı değil, döngüseldir. Bu açıdan, *jouissance*’ın peşinde olan yazar, bulduğu *kuyularda*, bir başka deyişle *küçük a nesnelerinde*, başka bir deyişle yarattığı *şiirlerinde* Lacancı *gerçek*’in peşinden

gider. Fakat açılan kuyuların nihai olmayan niteliği, Lacan'da olduğu gibi Hilmi Yavuz'da *gerçek*'e yani mutlak *jouissance*'a tam olarak ulaşamayacağını, bu nedenle tek *gerçek*'in ancak ölüm ile ilintili olabileceğini ortaya koyar. Hilmi Yavuz "Kuyu"da bu tezi anlatıya şu cümlelerle gömer:

Hilmi Yavuz'un kuyu arayışının son bulmuş olmasına karşın, onun bulduğu o kuyuya niçin yerleşmemiş olduğunu, ve niçin bu anlatıyı yazmaya başlamamış bulunduğunu, öğrenmek istediğinizi biliyorum. Kuyuyu bulduğu halde, niye bir başka kuyu açmak istesin? Kuyuyu, aradığı kuyuyu buldu mu gerçekten? Yoksa, ona sanki bulmuş gibi mi geldi? Anlatının bundan sonrasının, Hilmi Yavuz'un aradığı kuyuyu gerçekten bulmuş mu, yoksa bulmuş değil de ona sanki bulmuş gibi mi gelmiş olduğu olasılıklarından hangisinde temellendirileceğini kestirmek hiç de kolay olmasa gerek. Hangi olasılık söz konusu olursa olsun, önemli olan, yazarın ölüm/kuyu bağıntısını gözden kaçırmamasıdır. Kuyu da, ölüm de karanlıktır, çünkü... (s. 173)

Kuyu ve ölüm bağıntısı, alıntının hemen sonrasında anlatıcının "İzzeddin Şadan Bey amcası bağlamında bir psikiyatrik olguyu çağrıştırmış" (s. 173) olması ile psikanalitik bir temele oturur. Anlatıcı yazar, Şadan Bey'in bastırma ve karanlık üzerine yazmış olduğu iki makalesinde temel belirleyici olan *skotomizasyon*'u, yani travmayı silme, unutmaya olgusunu, Freud'un anne rahmine dönme arzusu teorisine bağlayarak yazın - ölüm arasındaki diyalektiği ortaya koyar. "Skoton, Skotomizasyon... Artık olmayan annenin yerini tutacak bir içekapanış - bir tür otizm? Dölyatağına dönüş arzusu? 'Tuhaf şey! Theodolinda da, Azize Margaret Kuyusu'na bakarken, karanlığa, 'To the womb!' demişti' (diye yazıyor Hilmi Yavuz bu anlatısında)" (s. 175). Anne rahmine geri dönme arzusu, yani arkaik bütünleşme isteği, Lacancı öğretilerde *gerçek* düzenin alanına girer ve ölüm ile ilintilidir.

Lacan, *Etik* seminerinde (1960) *jouissance*'ı "bir itkinin doyumu" olarak tanımlarken ölüm itkisine vurgu yapmıştır. "Ölüm itkisi (arkaik zevk) her defasında erojen ağızlara geri dönmekte, yaşam itkisi (fallik zevk) tarafından sınırlanmakta, böylelikle de kayıp mekanizmasını yeniden harekete geçirmektedir" (Soysal Özge, 2009, s. 607). Lacan'a göre "her itki imkânsızlığın izini taşır: her biri doyum noktasını arayan ve bulamayan arzudur. Bu noktayı bulmayı başaramayınca kendini yok etmeye uğraşır: her itki gerçekte bir ölüm itkisidir" (Bowie, 2007, s. 157). Bu imkânsızlık, *jouissance*'a ulaşamayacağı gerçeğini gören öznenin *küçük a nesnelere* peşinden gitmesinden kaynaklanır ve bu ikame nesnelere doldurulamayan

boşluğun ancak kendini yok etme itkisiyle telafi edilmesiyle sonuçlanır. Aslında Lacancı öğretide itkinin hedeflediği, çoğu psikanalitik yaklaşımın ortaya koyduğu gibi tatmin değil, ulaşılması imkânsız *jouissance* arayışıdır. Yani itki, sürekli canlı kalacak *tatminsizlikteki tatmini* arar. Ama bunu hedeflerken bile başarısızlığı ve bir sonraki *jouissance* arayışı için yeniden atağa geçmeyi amaçlar:

[B]urada söz konusu olan, beklenen *jouissance*'a ulaşmak için ve buradan da eksikliği doldurmak için nesneyi hedef alma değildir çünkü böyle bir hedef alma aranan nesnenin sonsuz kaçışına neden olacaktır. İtki, amaç olarak, *bu nesneye ulaşmaya başarısızlığı* doğrudan amaçlamak için başarıyı değil, kendi kendini ortaya çıkararak başarısızlığın alanına *jouissance*'ı yerleştirene kadar, yürüneyi saptırmaktan ibarettir (Moati, 2009, s. 361).

Bu nedenle, yazarın konumu, aranan nesnenin sonsuz kaçışının peşine düşen, fakat psişik eksikliği doldurmada nesneyi hedef almaktan ziyade nesneye ulaşma başarısızlığıyla tatmin olan bir öznenin konumudur. Bir yazarın ya da şairin nihai bir noktaya ulaştığını düşünmeksizin yazmaya devam etmesi bu arayışın bir sonucudur. Yine de *yazar öznenin* “gerilimin hiçbir sınırın engellenmesi olmaksızın bütünüyle boşaltıldığı ideal duruma tekabül eden, temel olarak hipotetik” (Nasio, 2007, s. 35) olan imkânsız arkaik bütünleşmeye tekrar tekrar yönelmesi ölüm itkisi ile açıklanabilir. Öznenin düşlemediği bu ilksel doyum hali, onun Babanın Yasasıyla annenin bedeninden ayrılarak yoksunluk yaşamadığı, kayıp nesne olarak *Şey*'in eksikliğinin var olmadığı bir durumdur. Özne, mutlak hazdan vazgeçerek sembolik düzende bilinç dışının öznesi olarak doğar, ama aynı zamanda bu doğum, öznenin arkaik zevk ile bütünleştiği, *Şey*'in kayıp nesne olarak kurulmadığı ideal durumunun ölümüdür. Özne ölüm itkisiyle, kastrasyonla imlenmiş olan eksik öznenin ölümünü ve *Başka*'nın *jouissance*'ı ile mutlak haz yaşadığı, kaybedilmiş arkaik zevkini düşlemler. Fakat “var olmamış, doğmamış olmayı arzu etmek ya da hiçbir zaman doğmamış gibi olmayı arzu etmek hem kaçınılmaz hem de imkânsız fantazilerdir” (Kütahneci, 2009, s. 475).

Yazar için bu fantazi, dil ile alanına girdiği sembolüğün sınırlarından kurtulma isteği olarak şekillenir. *Yazar özne*, sembolik düzende dilin yasasıyla eksik bir özne olarak doğduğu, ama arkaik zevki yaşayan bir kendilik olarak öldüğü ana geri dönmek için ölüm itkisinin verdiği baskı ile sürekli bir yineleme uğraşına girer ve böylece varlığa - eksik bir özne olarak var olur. Lacan'a göre, daimi olarak *küçük a nesnesinin* peşinden koşarak arzusunu canlı tutan özne (burada yarattığı yazınlar ile hazzın peşinden giden yazar) aslında ölüm itkisinin

yönlendirmesiyle *jouissance*'a ulaşmak için beyhude bir çaba harcamaktadır. Lacancı özne için beyhude olan bu çaba, *yazar özne* için en azından beyhudeliğinin farkında olunan ama bir amaç olarak yine de var olan bir çabadır. Bu bağlamda, “Kuyu”daki arayış, *yazar öznenin* dilin ve sembolüğün kastrasyonuna uğramadığı hipotetik bir durumun arayışıdır. *Yazar öznenin* sonsuz yaratıcılığı ve yinelemesi ise farklı kuyulara (yaratıcı yazın ya da şiirler) açılan kapıdır. Lacancı psikanalizde, “ölüm itkisinin yaşamda kullanımı, yani öznenin yaşamın içinde ölümün anlamını tanıma ve varsayma yoluyla tekrar tekrar deneyimlediği, pratikte ölümün sembolik anlamını tekrarlayarak tekrar etme itkisinin üretici kullanımı” (Felman, 2009, s. 97) olarak görülmelidir. Bu nedenle, *yazar öznenin* her bir yazın tekrarı ise yine ölüm itkisinin üreticiliğinden kaynaklanır.

Lacan, sembolikleştirilemeyen, yani dilin alanına giremeyen *ölüm*'ü, “ulaşılamayan Şey”, “mutlak gerçek” bağlamında ele alır. Lacancı *gerçek*, sembolikleştirilemeyendir, oysa dilin alanına giren her şey bir şekilde sembolikleştirilmiş demektir. Bu nedenle *gerçek*, dilin ve sembolüğün dışında olmalıdır, tıpkı *jouissance* gibi. Sembolikleştirmeye direnen tek gerçek olarak *ölüm*'ü irdeleyen Hilmi Yavuz, kuyu ile ölüm arasında bir bağlantı kurarken Lacancı öğretiyi oldukça yaklaşır:

Ölüm'ü yazmak deneyimi (Freud'un *Gedankenexperiment* dediği) bir imgeleme deneyimidir. Wittgenstein'in de çok haklı olarak belirttiği gibi, insanın (kendi) ölümü(nü) yaşamasına olanak yoktur! Öyleyse, insanın kendi ölümüne ilişkin bir idea'sı olamaz; ne zaman ölümünü imgelemeye kalkışsa kendini, salt bir seyirci olarak imgelemekten öteye geçemediğini görür, çünkü... (...) *Our own death is unimaginable* (s. 152).

Yazarın aşmak istediği ise hayal edilemez olanı, “[b]u *Gedankenexperiment*'i tersine çevirebilmek - ölümü, kendi ölümü'nü yaşayabilmek ve bunu, sanki bir öteki'nin (başkasının) ölümü'nde seyrediyormuş – gibi - değil'e en yakın bir deneyim olarak yaşamak!”tır (s. 152). “Kendi ölüm”ünü bir kuyuda yazmayı amaçlayan yazar, sembolikleştirmeye, yani dilin alanına girmeye direnen *ölüm*ü Lacancı *mutlak gerçek*'i, yazın ile somutlaştırır. “Kuyu”da yazarın aradığı “büyü”, kendi yazını oluşturacağı bir derinlikte, yazar olarak ölmek ve sonrasında yeniden doğmaktır. Anlatıda, İzzeddin Şadan Bey'in Sadık Hidayet ile anılarında “insan kendi ölümünü yazabilir mi?” tartışması tekrar gündeme gelir ve Sadık Hidayet şöyle der: “*Je suis un enterré vivant*” [Ben yaşayan bir gömülmüşüm] (s. 172). Gerçek bir yazarın *yaşayan bir gömülmüş* olmasına yapılan vurgu, yazarın ölümsüzlüğü yakalayan ölümlü olduğu fikriyle

verilir; nihayetinde “her gidiş, ölüm değildir!” (s. 173). Bu noktada, dile getirilemez olan ölüme karşı yazarın yaratıcılığıyla gelen ölümsüzlüğü *mutlak gerçek*’e en yakın olan düzlemdir. Anlatının bir ölümle bitmesi (Neci Bey’in) ise son değil, başlangıç olarak verilir. Bir “kuyu”da yaşamı sonlanan Neci Bey’in cebinden çıkan kâğıtlarda onun bir anlatı yazmaya başladığı belirtilir ve kâğıtlarda okunabilen tek sözcüğün “anlatının ilk sözcüğü” olduğu söylenir (s. 189). Yazar Hilmi Yavuz, buradaki algısal boşluğu okurun doldurmasını ister. Anlatının ilk sözcüğü, *Üç Anlatı* baz alındığında *Taormina*, “Kuyu” baz alındığında ise *Hilmi Yavuz*’dur. Böylece, yazın faaliyetini ve yazarlık sürecini anlatan *Üç Anlatı*, bir yazın kenti olarak okuduğumuz ‘Taormina’yı kuran yazar Hilmi Yavuz imzası ile imlenir. Bu bakımdan, “son”un “baş”a dönmesi anlatının sonlandığını ifade etmemizi engeller. Anlatıda “[ç]evrimsel bir zaman dikkat çeker, nitekim hep başlangıca dönülür” (Erkan, 2009, s. 8). Hilmi Yavuz’un *yazının* düz ilerlemeci olmayan yapısı, Lacan’ın bilinç dışı işleyişe vurgu için kullandığı kapalı sonsuz yüzey olan *möbius şeridinde* belirli bir mesafe gittikten sonra başlanan yere geri dönülmesini andırır. Son pasaj, aslında bu anlatının Neci Bey’e ait olduğunu vurgular ve anlatı düzlemi tekrar kayar. Hilmi Yavuz, anlatıda son bir sapma ile anlatıcı yazar konumuna oturttuğu Neci Bey’in ölümüyle yazarın ölümünü tekrar ilan eder; bu ölümle gelen *derin* anlatı ise yazar Hilmi Yavuz’un ölümsüzlüğünü doğurur.

Yazınında sonsuz bir imgelem dünyası yaratan Hilmi Yavuz, “İmgenin var olma nedeni işte budur. Algı’dan doğan eksik - oluş’u tamamlamak!” (Yavuz, 1998, s. 37-8) derken, Lacancı öznenin varoluştan edindiği boşluğa karşı imgelemin sınırsız dünyasını bir alternatif olarak sunar. *Üç Anlatı*, yazar ve yazarlık sürecinin psikanalitik boyutuna yaptığı vurguyla, *yazar öznenin* ayna sersemi çocukluğundan kurtulmasına, dilin yasası ile sembolik düzenin yabancılaşma ve bölünmesine maruz kalmasına ve yine de dilin sınırlarını zorlayarak, bir anlamda dile getirilemeyeni imgelem ile söze dökerek nihayetinde yazarın her yaratımında *gerçek*’e en yakın bir deneyimi yaşamasına, yani her yaratımıyla ölüp yeniden doğmasına okuru tanık eder. Yazar Hilmi Yavuz her ne kadar ikili karşıtlıklar kursa da aslında *Araf*’ı tercih eder; ölümden yatan ölümsüzlük onun uzamıdır. “Hilmi Yavuz, *Üç Anlatı*’da bir **‘benlik keşfi**’ne doğru yolculuk yaparken okuru da refakatçi olarak yanına alır” (Kanter, 2011, s. 93). Bu süreçte okuru, alımlama ve anlam kurmanın başkahramanı yaparak, Lacancı iletişimde ‘konuşan’ın değil ‘konuşulan’ın iletişimin başkahramanı olmasıyla kesişir. Okurun yazar ile birebir özdeşleşmesinin son bulduğu bu anlatılarda, okura atfedilen üstünlük, hakikatin de sorgulanmasına neden olur. “Hakikatin sadece içinde varlığını sürdürdüğü durumun hakikati”

(Badiou, 2009, s. 698) olduğu fikri, anlatıda tümüyle rastlantısal olduğu vurgulanan (s. 145) kişiler, olaylar ve sözlerin uğradığı sürekli sapmalar ile somutlaşır. “Fehmi K.”da asıl anlatıcının Fehmi Kavkı değil, Monsieur Texte (Bay Metin) olmasının nedeni de budur. Bu bağlamda, Lacan’ın, “dilin arzuya eklenmesini tanımlamak” ve “kendi kendinin farkında olmadan var olan ve böylece matematikleştirmeden –yani kontrolden, biçimleştirmeden, tam ve akılcı bir aktarmadan– kaçan bilgiyi anlatmak” (Roudinesco, 2012, s. 52) için kullandığı *lalangue* sözcüğü, Yavuz’un *Üç Anlatısı*’nda kullandığı dili imler. Bu dilin tüm sınırlılığına rağmen, yazar tarafından “değişen içinde değişmeyi bulmak” (Sağlık, 2011, s. 41) ve anlatmak için özgün “söz”e dönüştüğü nokta, Hilmi Yavuz’un yazar olarak her okumada yeniden doğduğu düzlemdir. Son söz olarak, Hilmi Yavuz “Kuyu”da, “Yaşam, bir dil oyunundan başka bir şey olabilir mi?” (s. 158) derken, okuru kuyunun derinliklerindeki alımlama özgürlüğüyle ödüllendirir. Bu özgürlüğü bizlere verdiği için sonsuz teşekkürler...

Kaynaklar

- Afacan, A. (2011). “Şiir, Bellek, Yolculuk...”. *Temrin*, Sayı: 41, s. 67-8.
- Badiou, A. (2009). “Hakikat: Zorlama ve Adlandırılmayan”. (çev. İsmail Yılmaz). *MonoKL Lacan Özel Sayısı*, Sayı: VI-VII, s. 695-706.
- Başer, N. (2010). *Lacan*. İstanbul: Say Yayınları.
- Bowie, M. (2007). *Lacan*. (çev. V. Pekel Şener). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Castel, P. H. (2009). “Freud’un ‘Ruhsal Aygıt’ından Lacan’ın İlk Topolojik Şemalarına: Kopuş mu, Süreklilik mi?”. (çev. Ali Bilgin). *MonoKL Lacan Özel Sayısı*, Sayı: VI-VII, s. 157-216.
- Demir Atay, H. (2009). “Bir Okuma Deneyimi Olarak *Jouissance*: Lacan, Aktarım ve Edebiyat”. *MonoKL Lacan Özel Sayısı*, Sayı: VI-VII, s. 113-119.
- Erkan, M. (2009). “Hilmi Yavuz’un Büyülü Dünyası: *Üç Anlatı*’da Büyülü Gerçekçilik”. *Ayraç*, Sayı 2, s. 3-8.
- Faraci, F. (2009). “Cinsel ilişki - *sizlik*”. *MonoKL Lacan Özel Sayısı*, Sayı: VI-VII, s. 599-605.
- Felman, S. (2009). “Jacques Lacan ve İçgörünün Serüveni, Çağdaş Kültürde Psikanaliz”. (çev. Sibel Kibar). *MonoKL Lacan Özel Sayısı*, Sayı: VI-VII, s. 89-100.

- Fink, B. (1999). *A Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis-Theory and Technique*. London: Harvard University Press.
- Fink, B. (2009). “Lacan’ın Temel Fantazi Kavramına Bir Giriş”. (çev. Berkay Ersöz). *MonoKL Lacan Özel Sayısı*, Sayı: VI-VII, s. 388-398.
- Freud, S. (1999). *Sanat ve Edebiyat*. (çev. Emre Kapkın, Ayşen Tekşen Kapkın). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Freud, S. (2002). *Metapsikoloji*. (çev. Emre Kapkın, Ayşen Tekşen Kapkın). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Freud, S. (2010). *Psikanaliz Üzerine*. (çev. A. Avni Öneş). İstanbul: Say Yayınları.
- Gündoğan, B. (2011). “Mülk Edinilmiş Bir Cinnet (kimlik/sizlik)”, *Temrin*, Sayı: 41, s. 118-121.
- Homer, S. (2005). *Lacan*. New York: Routledge.
- Jirgens, K. E. (2009). “Jacques (Marie Emile) Lacan Biyografisi (1901-1981)”. (çev. Mert Kireççi). *MonoKL Lacan Özel Sayısı*, Sayı: VI-VII, s. 26-47.
- Kanter, F. (2007). “Metinlerarası ve Yaşamlararası Geçişkenlik Bağlamında Hilmi Yavuz’un Anlatısı”. *Ada*, Sayı: 8, s. 39-41.
- Kanter, M. F. (2011). “Üç Anlatı’da Bireyin Varoluş Kaygısı ve Kaçış İzleği Üzerine Bir Okuma Denemesi”. *Temrin*, Sayı: 41, s. 90-3.
- Kütahneçi, M. (2009). “Lacan ve Ölüm”. (çev. H. İlksen Mavituna). *MonoKL Lacan Özel Sayısı*, Sayı: VI-VII, s. 465-478.
- Lacan, J. (1977). *The Seminar of Jacques Lacan: Book XI The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* (Ed. Jacques - Alain Miller). (çev. Alan Sheridan). New York - London: W. W. Norton&Company.
- Lacan, J. (2006). “The Mirror Stage as Formative of the I Function as Revealed in Psychoanalytic Experience”. *Écrits: The First Complete Edition in English*. (çev. Bruce Fink). New York: W.W. Norton&Co. Bk. Keskin, Yeşim. (2009). “Öznenin Serüveni, Bedenin Trajedisi: *Ichspaltung*”. *MonoKL Lacan Özel Sayısı*, Sayı: VI-VII, s. 403.

- Moati, R. (2009). “Düşüncenin Semptoma Dönüşmesi (Tin’in Semptomatolojisi): Lacan Hegel’e Karşı mı Yoksa Onunla Birlikte mi?”. (çev. Nami Başer-Kemal Canatar). *MonoKL Lacan Özel Sayısı*, Sayı: VI-VII, s. 303-364.
- Morel, Ge. (2009). “Semptomun Uzantıları”. (çev. Merve Kurt). *MonoKL Lacan Özel Sayısı*, Sayı: VI-VII, s. 431-457.
- Nasio, J. - D. (2007). *Jacques Lacan’ın Kuramı Üzerine Beş Ders*. (çev. Özge Erşen-Murat Erşen). Ankara: İmge Kitabevi.
- Roudinesco, E. (2012). *Her Şeye ve Herkese Karşı Lacan*. (çev. Nami Başer). İstanbul: Metis Yayınları.
- Sağlık, Ş. (2011). “Bir Şiir Vardır Şiirde Şiirden İçeru Hilmi Yavuz ve ‘Temellük Etme’ Kavramı”. *Temrin*, Sayı: 41, s. 37-61.
- Soysal, A. (2009). “Lacan”. *MonoKL Lacan Özel Sayısı*, Sayı: VI-VII, s. 217-221.
- Soysal, Ö. (2009). “Başlangıçta Zevk Vardı...”. *MonoKL Lacan Özel Sayısı*, Sayı: VI-VII, s. 606-610.
- Wright, E. (2002). *Lacan ve Postfeminizm*. (çev. Ebru Kılıç). İstanbul: Everest Yayınları.
- Yavuz, H. (1996). *Yazın, Dil ve Sanat*. İstanbul: Boyut Yayın.
- Yavuz, H. (1998). *Geçmiş Yaz Defterleri*. İstanbul: Can Yayınları.
- Yavuz, H. (2012). *Üç Anlatı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yılmaz, E. (2007). “Hilmi Yavuz ile 70. Yaş Söyleşisi”. *Ada*, Sayı: 8, s. 35-37.
- Žižek, S. (2010). *Yamuk Bakmak - Popüler Kültürden Jacques Lacan’a Giriş*. (çev. Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.