

## 52. Sanat ve tekinsizin ortak paydasında gerçeğin rolü

Gamze BOZ SÜLÜŐÖLU<sup>1</sup>

İmre Deniz IŐIKTAŐ<sup>2</sup>

**APA:** Boz Sülüşoğlu, G. & Işıktaş, İ. D. (2023). Sanat ve tekinsizin ortak paydasında gerçeğin rolü. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (35), 861-886. DOI: 10.29000/rumelide.1342259.

### Öz

Ernst Jentsch ve Sigmund Freud'dan sonra birçok araştırmaya konu olan tekinsiz kavramı, psikoloji ve felsefe disiplinlerinden yola çıkarak sanatta da geniş bir düzlemde izlenmektedir. Bir deneyim olarak tekinsiz kavramının gerçeğliğin algılanmasında yaşanan bir problem olarak ortaya çıkışı, gerçeğ kavramını tekinsizin oluşumundaki önemli bir unsur olarak ortaya koymaktadır. Gerçeğe dair felsefi görüşler farklılık gösterse de tekinsizin oluşumunda mutlak bir gerçeğ varlık ve öznenin bu gerçeğliği kendi öznel bilinci ile algılaması söz konusudur. Bu noktada tekinsizin öznel bir deneyim olarak ortaya çıktığı düşünölebilmektedir. Gerçeđle ilgili felsefi görüşler ile tekinsizin açıklandığı Jentsch ve Freud'un teorileri ve güncel araştırmalar arasında büyük paralellikler görölmektedir. Günümüz sanatının gerçeğe yönelik olarak gittikçe artan ilgisi bu üç değişkeni bir araya getirme noktasında teşvik edicidir. Bu araştırma bir psikoloji terimi olarak tekinsiz kavramını açıklayan teorileri temel alarak, gerçeğin tekinsizdeki rolünü irdelemektedir. Sanatta tekinsiz etkinin yaratılmasında gerçeğin sanat yapıtına yansıyan yüzü önemli görölmekte, özellikle çeşitli tekinsiz fenomenlerin gerçeğ ve sanatla ilişkisi, örnek olarak gösterilen yapıtlar üzerinden ifade edilmeye çalışılmıştır. Çalışma içerisinde; tekrarlar, Doppelgänger'ler, gerçeğçi beden temsilleri, ürkütücü tuhaf nesnelere, verilen örnekler aracılığıyla incelenmiş onların gerçeğ ve tekinsiz ile olan bağı tartılmıştır. Böylece, bastırılmışın geri dönüşü olarak da ifade edebileceğimiz tekinsizin, bu yapıtların gerçeği gösterdiği nitelikleri aracılığıyla yapılan okumalarda, insana dair söylenebilecek; dünya, gündelik yaşam, beden, kimlik gibi benzer kavramlara ilişkin olan ne varsa, onların fiziki gerçeğliklerini bozduğunu göstermektedir. Sonuç olarak bu rahatsız edici tutum, sanatçıının eleştiren nitelikleri ile varmak istediği yere ulaşmasına aracı olarak, geleneksel estetiğin ve toplumsal düzenin altını oyan bir sorgulama yapmasına imkan vermektedir.

**Anahtar kelimeler:** Tekinsiz, gerçeğ, sanat, doppelgänger, tuhaf, tekrar

### The role of truth in the common denominator of art and the uncanny

#### Abstract

The concept of the uncanny, which has been the subject of many researches after Ernst Jentsch and Sigmund Freud, is also observed on a wide scale in art, starting from the disciplines of psychology and philosophy. The emergence of the concept of the uncanny as a problem in the perception of reality as an experience reveals the concept of reality as an important element in the formation of the uncanny. Although philosophical views on reality differ, in the formation of the uncanny, there is an

<sup>1</sup> Arř. Gör., Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakóltesi, Seramik Tasarım ABD (Anakra, Türkiye), gamzesulusoglu@gmail.com, ORCID ID: 0000-0001-6224-4009 [Araştırma makalesi, Makale kayıt tarihi: 05.07.2023-kabul tarihi: 20.08.2023; DOI: 10.29000/rumelide.1342259]

<sup>2</sup> Arř. Gör., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakóltesi, Seramik ve Cam Bölümü (Samsun, Türkiye), imredeniz.isiktas@omu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0001-7689-8353

absolute real existence and the subject's perception of this reality with its own subjective consciousness. At this point, it can be considered that the uncanny emerges as a subjective experience. There are great parallels between philosophical views on the real, the theories of Jentsch and Freud, which explain the uncanny, and current researches. The increasing interest of contemporary art towards the real is an incentive to bring these three variables together. Based on the theories explaining the concept of the uncanny as a psychological term, this research analyses the role of reality in the uncanny. The face of reality reflected in the work of art is considered important in the creation of the uncanny effect in art. In particular, the relationship of various uncanny phenomena with reality and art is tried to be expressed through the works shown as examples. Within the study; repetitions, Doppelgänger, realistic body representations, scary and strange objects are analysed through the examples given and their connection with the real and the uncanny is discussed. Thus, the readings made through the truth-indicating qualities of these works, the uncanny, which can also be expressed as the return of the repressed, disrupts the physical realities of certain concepts in relation to human beings such as the world, daily life, body and identity. As a result, this disturbing attitude allows the artist to reach the place he/she wants to reach with his/her critical attitude, allowing him/her to make a questioning that undermines traditional aesthetics and social order.

**Keywords:** Uncanny, real, art, doppelgänger, uncanny, repetition

## Giriş

“Tekinsiz ustalıktan kaçmaya mahkûmdur, sabitlenemeyen veya kontrol edilemeyen şeydir” (Royle, 2003, s. 15-16).

Tekinsiz, Ernst Jentsch ve Sigmund Freud’un çalışmalarıyla tanınmış ve 20. yüzyılın sanat, kültür alanlarında oldukça popüler bir kavram olarak öne çıkmıştır. Ardından gelen süreçte kavram üzerine bilim, sanat ve estetik dâhilinde pek çok şey yazılmış ve söylenmiştir. Ancak Freud’un tekinsizinden beri kavramın Freud’un ele aldığı konumdan çok da uzaklaşmadığı görülmektedir. Nicholas Royle’un yukarıdaki tanımı da aslında tam olarak bunu söylemektedir. Tekinsizin ikirekli yapısı sebebiyle tüm yeni tanımlama çabaları bir şekilde ustalaşmaktan yoksun kalmakta gibi görünmektedir. Bunun en önemli nedeni olarak tekinsizin karmaşık doğası ve tanımlamaya direnen kaygan zemini olabileceği düşünülebilir. Bu araştırmada Freud’dan günümüze kadar, onun doğasını anlamaya çalışarak tanımlayan isim ve çalışmalara yer verilmiş, onu oluşturan koşul ve özellikler bir araya getirilmeye çalışılmıştır. Bundaki amaç bu koşulların tıpkı 20. yüzyıl sanatında olduğu gibi 21. yüzyılda da tekinsizin sanatı nasıl çevrelediğini ortaya koymaktır.

Tekinsizi oluşturan koşul ve özellikler arasında öne çıkan ve günümüz çağdaş sanatından söz ederken sıklıkla bahsedilen gerçek kavramı önemli bir yer tutar. Tekinsiz için olmazsa olmaz bir koşul olarak gerçek, en az tekinsiz kadar kaygan zemindir ve bu iki kavramın bir arada inceleniyor olması özellikle çağdaş sanat yapıtlarının hem gerçek ile hem de tekinsiz ile olan ilişkisini ortaya çıkarmak için elverişli bir ortam yaratmaktadır. Postmodern çağda gerçeğin ne olduğu sorusuna verilecek herhangi bir yanıt ile tekinsizi oluşturan en önemli koşullardan biri olarak ifade edilen gerçek arasında ortaya çıkan paralellik, günümüz sanat yapıtlarının incelenmesinde bu kavramlarının rolüne işaret etmektedir.

Tüm bu gelişmelerin aydınlığında bu araştırmada sırasıyla bazı temel sorulara yanıt aranmıştır. Bu sorulara verilen yanıtlar aracılığı ile sanatta tekinsiz ve gerçek arasındaki ilişkinin ortaya konması beklenmektedir. İlk olarak ‘Gerçek nedir?’ sorusunun hem psikanalizdeki hem de felsefedeki karşılığı

incelenmiş ve tekinsiz ile olan paralelliği ortaya konulmuştur. İkinci bölümde tekinsizi oluşturan koşullar; Jentsch, Freud ve Freud sonrası çeşitli araştırmalardan edinilen bilgiler ışığında incelenirken gerçeğ ile tekinsiz arasındaki mutlak bağ bu şekilde belirlenmiştir. Sanat, gerçeğ ve tekinsiz arasındaki bu bağlam, tekinsizin sanatı gerçeğ aracılığıyla nasıl çevrelediği sanat yapıtlarından örnekler ile ortaya konulmuştur. Araştırmanın amacı doğrultusunda verilen her örnek psikanalitik teori kapsamında tekinsiz ve gerçeğin ilişkilendirildiği koşul ve özellikleri yansıtacak biçimde seçilmeye ve açıklanmaya çalışılmıştır.

### Gerçeğ Nedir?

*Türk Dil Kurumu* sözlüğünde gerçeğ şu şekilde tanımlanır:

Doğru olan şey, hakikat, doğruluk, aslına uygun nitelikler taşıyan, sahici, temel, başlıca asıl, yapay olmayan ve düşünölen, tasarımılanan, imgelenen şeylere karşıt olarak var olan" (*Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük*, (2023).

Timuçin'in *Felsefe Sözlüğü*nde gerçeğ ve gerçeğlik ise:

Varlığı kesin olan. Görüntüyle ilgili olana karşıt olarak şeylerle ilgili olan. Olasıya karşıt olarak etkin bir biçimde var olan. Ölküsel karşıt olarak varlığı gösterilebilir olan. Gerçeğ olan etkin bir biçimde verilmiş ya da sunulmuş olandır, varlığı araştırmayı gerektirmeyendir (...) Gerçeğ olanın kendisi. Gerçeğ olanın özyapısı. Dış dünyanın varlığı. Var olan her şey. Etkin olarak var olan. Gerçeğlik olan şeylerin tümüyle ilgilidir (...) Gerçeğlik görölür yani algılanır ya da doğrudan doğruya düşünölür (Timuçin, 2004, s. 228, 230).

Bir epistemolog olan Émile Meyerson da gerçeği, "Ontolojik bir mutlak, gerçeğ bir kendinde-varlık." olarak tanımlar (Meyerson, 1925; aktaran Evans, 2006, s. 162).

Kelimenin sözlük anlamından da felsefi tanımlanma biçiminden de anlaşıldığı üzere, nesnel bir gerçeğlikten söz edilmektedir. Düşünceden bağımsız olarak var olan bir gerçeğliktir. Eğer nesnel bir gerçeğlikten söz ediliyor ise burada şeylerin mevcudiyetinin garantisini özneye bağlı değildir. Mevcudiyet kati suretle kabul edilendir.

Gerçeğin diğer yüzü de öznel gerçeğlik olarak düşünölür. Yani gerçeği öznel ve nesnel olmak üzere iki açıdan değerlendirmek mümkündür. Platon'dan beri gerçeğlik bu ikisi arasında dolaşmaktadır. Felsefi düşüncede gerçeğlik duyulur ve düşünölür olarak iki açıdan ele alınabilir. Platon, ünlü *Mağara Alegorisinde* aslında bunun ayırımına gitmektedir. Timuçin'e göre Platon'un duyulur dünya tasviri şöyledir:

Duyularla algılanabilir olandır. Platon'a göre duyulur dünya olgular dünyasıdır ve düşünölür dünyanın bir kopyasından başka bir şey değildir (...) Düşünölür dünya, düşünöyle kavranabilir olan. Duyularla kavranamayan, duyulara kapalı olan. Düşünölür dünya, duyulur dünyanın üstünde ya da dışında, onun gerçeğ kaynağı ya da daha genel anlamda gerçeğ gerçeğliklerin ortamı olarak düşünölür. Buna göre duyulur dünyada her şey düşünölür dünyadan ötürü ve düşünölür dünyaya göre vardır. Platon düşünölür dünyayı gerçeğ gerçeğlikler olan ideaların dünyası olarak görür (Timuçin, 2004, s. 169-180).

Bu nedenle Timuçin'e göre, idealar, duyulur dünyadaki tüm varlıkların özünü oluşturur. Yani tüm varlıklar sadece idealardan pay alır. Buna göre gerçeğ gerçeğlikler sadece düşünölür dünyada, idealar dünyasında vuku bulur. Dolayısı ile yukarıdaki tüm gerçeğ tanımlarının karşısında yer alır. Buna karşılık Aristo gerçeği duyulur dünyada bulmaktadır. Tüm bir felsefe tarihi boyunca felsefeciler bu iki filozofun

açtığı yoldan, gerçeğe yönelik olarak materyalizm ve metafizik arasında yerlerini almışlardır (Timuçin, 2004, s. 180).

Psikolojide de gerçek ile ilgili olarak böyle bir ayırım söz konusudur. Gerçek iç ve dış gerçeklik olarak iki biçimde ele alınmaktadır. Freud, *Zihinsel İşleyişin İki İlkesi Üzerine Formülasyonlar* (1911) çalışmasında zihinsel işleyişi iki temel ilkeye bağlamaktadır. Bu ilkeler, gerçeklik ve haz ilkesidir. İç ve dış gerçeklik de bu ilkeler kapsamında ve bunlarla alakalı olarak açıklanır. Tamamen bilincimize bağlı olarak duyulur dünyadaki gerçeklik, dış gerçeklik olarak ve gerçeklik ilkesine tabi biçimde iş görür. İç gerçeklik ise haz ilkesine bağlı ve bilinçdışının hizmetindedir. Birbirine zıt görünen bu iki ilke ego vasıtası ile uyuşmakta ve birbirini tamamlayan zihinsel mekanizmalar olarak düşünülmektedir. Freud; sanatı, bu iki ilkenin uzlaştığı bir alan olarak görür. Sanatçının bilinçdışına uzanan dolaysız bir yolu olduğunu ve bilinçdışından kaynaklanan tutkulu istekleri gerçeklikten geri çekilerek düşlem dünyasında serbestçe dolaştığından bahsetmiştir. Sanatçı böylece farklı bir gerçeklik düzeyinde dış dünyada gerçek değişiklikler meydana getirmektedir. Dış gerçeklikten iç gerçekliğe ve iç gerçeklikten yeniden dış gerçekliğe uzanan ve sanat yapıtının ortaya konması olarak böyle bir süreçten söz edilmektedir (Freud, 2013, s. 33-39). Son yüzyılda gerçeklik ile ilgili kendine has felsefesi ile önemli bir yer edinen Baudrillard (2005) da böyle bir sanatın özlemine çeker. Ona göre de imgeler gerçeklikten mutlaka bir şeyler götürmeli ve onda değişiklikler meydana getirmelidir (2014, s. 35). Dolayısı ile Baudrillard'ın hipergerçek<sup>3</sup> dediği türden yapıtlar, ona göre gerçekte hiçbir değişim meydana getirmemektedir. Oysa tekinsiz ile gerçek kavramının ilişkisi, sanatın tıpa tıp benzerlik içerdiği durumlar da bile yapıtın gerçeği tümüyle ortaya koyamadığını gösterecektir. Gerçeğin bu yönünü açıklamakta da özne ve nesne ilişkisine fenomenoloji açısından bakmak yardımcı olacaktır.

Örneğin, Timuçine göre, Husserl felsefesinde başat rol oynayan indirgeme, öze ulaşmak için yaşantılanan ya da algılanan nesnenin o öz ile ilgili olmayan tüm yönlerinin bir atma çıkarma ile arı hale getirilmesi demektir. Husserl bunu 'paranteze almak' olarak ifade eder. Arı olana ulaşmak için ve mutlak bir temel bulmak için her şey paranteze alınır. Ayrıca bu indirgemeyi gerçekliğin askıya alınması (Epoke) olarak da yorumlamaktadır (2004, s. 281-82). Cevzici ise Husserl'in, bilincin yönelimsel olduğunu düşündüğünü belirtmiştir. Yani deneyimlenen nesne/fenomenlerin algılanması ve özne için bir anlam ifade edebilmesi için bilincin onları yapılandırması gerekmektedir. Buradan Husserl de gerçeğin öznel olduğu sonucuna varılabilir. Çünkü Cevzici Husserl'e göre gerçeğin, öznenin, aşkın bir ben'den bağımsız olarak var olamayacağını ve ben'i yaratan tarihsellik, kültür, inanç gibi faktörler göz önüne alındığında tüm duyulur dünya, öznenin tarihselliğine ve ön kabullerine göre şekilleneceğini söylemiştir. Bu nedenle Husserl anlama, öze ve aşkın gerçekliğe ulaşmak için bilince ve yaşama dünyasına yönelmektedir (Cevzici, 2014, s. 216). Danto'ya (1981) göre de "gerçeğin bilgisi en nihayetinde bir şeyin tadında da fark yaratır. Ya da eğer fark yaratmıyorsa da (...) ilgili inanışlar aldığı hazı etkilemez" (Danto, 2019, s. 33). Yani hem tekinsiz için hem de gerçeğin algılanması için tarihsellik kilit bir konumdur. Bu nedenle tarihsellik, inanç ve ön kabuller, tekinsiz gerçeği anlamada önemli bir rol üstlenir. Bu Sartre'da daha da net hissedilmektedir.

Jean-Paul Sartre'ın felsefi öğretisi Cevzici'ye göre, Husserl'in mirasından izler taşır. Sartre, kendine has özgürlük anlayışını temellendirmek için ayrıntılı bir ontoloji geliştirmiş ve *kendinde varlık* yerine *kendisi için varlık* anlayışını öne sürmüştür. *Kendisi için varlık*'ın anlamı kendisinin farkında olduğu bir öz bilince sahip, özne ya da nesne olarak düşünülebilir (2014, s. 383-84). Sanat yapıtı da bu düşünceden payını alır ve yapıt için de imgeleyen bir bilinç tarafından algılanan ve kendisi için bir nesne

<sup>3</sup> Jean Baudrillard: "Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçek yani simülyasyon denilmektedir" (2016, s. 14).



olarak varlığını oluşturduğu söylenebilir. Bozkurt'un söylediği gibi bir yapıtın gerçeği taklit etmesi ya da tasarılanmasının bir önemi yoktur. Önemli olan yapıtın nesneyi kendisi olarak sunmasıdır (2013, s. 297). Bozkurt, Sartre'ın bunu net bir biçimde imgelemi (hayal gücü) tanımlarken açıkladığını ve Sartre'ın imgelemi 'olmayanda olanı görmek' (Bozkurt, 2013, s. 297) biçiminde tanımladığını belirtmiştir. Yani yapıt Cevizci'nin de belirttiği gibi gerçekte ne ise o olmadığı gibi, gerçekte ne değilse o olabilen şey olarak düşünülebilir. Sartre böylece algıyı veya bilinci sayısız olasılıklara da açık bırakır. Burada Cevizci'nin Husserl ile ilgili olarak altını çizdiği önemli noktalardan biri de nesnenin kendisi değil de eylem ya da yaşantının önemli olduğu gerçeğidir (Cevizci, 2014, s. 384). Yani yaşantı ya da eylem dışında her şey paranteze alınmalıdır. Dolayısıyla gerçek yaşantı yolu ile bilinebilir. Gerçeğe dair bu düşünceler onun tekinsize dair görüşlerini de temellendirir.

Özcan, Sartre'da gerçeğin öznelliğinin duygu ile açıklandığından söz eder. Gerçekliğin var olabilmesi için duygu bir ön koşuldur. Duygu içsel bir olgu değil tamamen dış uyaranlardan kaynaklanan bir durumdur. Dolayısıyla duygunun, ona sahip olan öznenin daha derin zihinsel katmanlarından devşirildiği düşünülemez. Duygu bilinci etkileyen bir pozisyon alır ve o duygu her ne ise dış gerçeklik algısı da bilince o nitelikler ile yansır. Duygu bir amaç doğrultusunda bilinci ilişki kurduğu nesneye yönlendirir. Dolayısıyla odak olan nesneye anlam verme çabasına da bir duygu eşlik eder (Özcan, 2018, s. 57). O halde tekinsiz bir nesneyi anlamlandırmada çekilen zorluğa da bir duygu olarak kaygının eşlik etmesi oldukça mantıklı görünür. Sartre'ın bakış açısından düşünürsek nesnelere algılayan bilinç öznel olarak denilebilir. Nesnelere gerçekliği de özneye ve onun bilinç algısına bağlıdır. Nesnenin gerçekliğini etkileyen başka bir etken de tekinsiz kavramdır. Özcan'a göre:

Şeyler bazen insanca nitelikler taşıyabilir ve özneyi işgal edebilir (...) Freud'dan farklı olarak Sartre tekinsizliği bilinçdışı ile değil, kişileşmiş nesnenin kendisiyle açıklar. Yarattığı duygu bağlamında nesnelere, kendi başına bir etki faktörü (büyücü) olarak düşünülmelidir (2018, s.57).

Dolayısı ile nesne ve o nesnenin gerçekliği onu algılayan bilince kaygı veriyor ise o zaman burada tekinsizliğin baş gösterdiği söylenebilir. Tekinsizliğin açıklandığı ilerleyen başlıklarda da görüleceği gibi tekinsiz en basit anlamıyla onu yaratan nesne, şey, olgu, olayın gerçekliğine yönelik bir şüphe, varlığa karşı bir tehdit ve tüm bunlara eşlik eden bir kaygıdır. Yukarıda belirtilen 'olmayanda olanı görmek' düşüncesi aslında bu tekinsiz gerçeklik için de geçerlidir. Bu his öyle bir tuhaflıkla çevrilidir ki genel tanımlarında ontolojik bir kesinlik olarak görülen gerçeklikte, ontolojik bir bozulmaya sebep olur. Böylece tekinsizlik yayan nesne öznenin bilincinde gerçekte ne ise o olmayan ya da gerçekte ne değilse o olabilen şeye dönüşür. Yani tekinsiz etkide gerçek paranteze alınır. Bunu, daha ayrıntılı olarak Žižek ve Lacan görüşlerinde nasıl şekillendiğini inceleyerek görmek mümkün olacaktır.

Žižek (1989), Shakespeare'in *II. Richard*<sup>4</sup> adlı oyununun Lacancı bir analizi esnasında örneklendirilen bir diyalog üzerine, burada iki tür gerçekliğin olduğundan söz etmektedir. İlki, metafor düzeyinde algılanan ve öznel bakışımızın kaydettiği bir gerçeklik olarak düşünülür. Bu bakışı Žižek, yamuk bakış olarak ifade eder. Bundaki kasıt arzu ve endişelerin karıştığı bu bakışın gerçeği manipüle ettiği ve bulanıklaştırdığıdır. Diğeri ise nesnel bakıştır ve bu bakışın bizi ancak şekilsiz bir noktayı görmeye taşıyacağını söylemektedir. Nesnel bir bakış için, ilk bahsedilen gerçeklik tözü asla var olmamıştır (2013, s. 27). Böylece Žižek, hiçten nasıl hiç çıkabileceğini gösterir:

Başka bir deyişle, a nesnesi her zaman, tanımı gereği, çarpıtılmış bir biçimde algılanır, çünkü bu çarpıtmanın dışında; kendi içinde varlığı yoktur, zira tam da bu çarpıtmanın, arzusunun nesnellik

<sup>4</sup> II. Richard'ın sefere çıkması üzerine Kraliçe ve uşak Bushy arasındaki bir diyalog (kraliçe anlamsızca bir endişe içindedir ve uşak onu yatıştırma çabasıdadır) örneklendirilerek hiçten nasıl bir şey çıkarılacağı ve bunun gerçek ile bağlantısı tartışılmaktadır (Žižek, 2013, . 25).

denen şeye soktuğu bu kargaşa ve karışıklık fazlasının cisimleşmesinden, maddileşmesinden başka bir şey değildir (Žižek, 2013, s. 27).

Bu açıklama bize Lacancı gerçek ile tekinsizi birbirine yaklaştırabileceğimiz bir alan açar. Bizim gerçekliğimiz Lacancı teoride sembolik düzen ile başlar. Sembolik düzen dilin alanıdır. Bir çocuğun dile adım attığı döneme tekabül eder. Bu aynı zamanda öznenin toplumsallaştığı ve kültürel bir özne olmaya başlamasıdır. Dile sahip olmak her şeyin sembolleştirilerek dile, düşünceye katılması yani anlamlandırılmasıdır. Fakat, Lacancı gerçek, sembolüğün, dilin ve anlamlandırmanın ötesini işaret eder. Žižek'in de yukarıda belirttiği gibi nesnel gerçeklikte bir muamma yaratır dolayısı ile onunla sürekli olarak bir gerginlik halindedir. Sean Homer da gerçeğin bir nesne olarak var olmadığını ve gerçeğe bir gereksinim olarak zorla girdiğinden söz etmektedir. Lacancı gerçek, yalnızca deneyimlenebilen şey olarak düşünülür. Homer bu deneyimi çocuğun ağlaması olarak örneklendirir. Bu ağlamaya sebep olan, onun köklendiği yer gerçektir. Bu nedenle gerçeğin varlığından söz edilemez, o söz öncesidir, sembolleştirmeye direnendir (2013, s.115).

Žižek, Robert Heinlein'in *Jonathan Hoag'un Nahış Mesleği* romanından bir alıntı yaparak gerçeği "adeta rüşeym halinde bir hayatla ağır ağır zonklayan gri, şekilsiz sis" (2013, s. 30) olarak tanımlar. Bu tanımlanamayan sis, elbette ki sembolüğün ötesindeki gerçektir. İçsel olarak sadece deneyimlerde hissedilen bilinçdışı gibi işleyen şeydir. Lacan'da içerinin ve dışarının tanımı ve ayrımı da oldukça ilginçtir. Žižek, bunu yine aynı romanın bir bölümünde geçen arabanın içindeki kahramanları, arabanın camı ile sınırları belirlenmiş olan arabanın içi ve dışı metaforu ile açıklar. Cam, içeriği dışarıdan ayıran boş bir yüzey, bir imge perdedir. Camdan bakıldığında görülen dışarı ile cam-perdenin kaldırılmasıyla görünen dış gerçeklik farklıdır. Bu, ikisi arasındaki uyumsuzluk deneyimini meydana getirir. İçeride olmak dışarda olan gerçekliğe belli bir mesafeden bakmak bir tür rahatlama sağlar. İçeriye dışarıdan ayıran her türde sınır deneyimi, içeriye dışarıdan daha rahat ve geniş olarak deneyimletir. Bu Lacan'da içerinin sahip olduğu bir fazla olarak düşünülmektedir (2013, s. 22, 30-31). Žižek, içeriye bu denli rahat ve keyifli yapan Lacancı artı-keyif kavramını şöyle açıklar:

Artı-keyif de şeyleri (haz nesnelarini) tersine dönüştürmeyi, genellikle gayet hoş normal bir cinsel deneyim olarak görülen şeyi iğrençleştirmeyi, genellikle iğrenç bir eylem olarak görülen şeyleri de (sevilen kişiye işkence yapmayı, acı verici aşağılanmaya tahammül etmeyi, vb.) fena halde cazip kılmayı sağlayan o paradoksal güce sahiptir (Žižek, 2013, s. 28).

Homer'a göre artı-keyif, her zaman arta kalan bir fazla olan şey, yani nesne a'dır. Nesne a eksiliğün (Öteki'nin eksikliği) temsilidir. Özne ile ötekinin ayrılması sonucunda açılan boşluğa Nesne a yerleşir. Özne, *Öteki* (anne) ile olan dolayimsız ilişkiye yönelik sahiplik duygusunu fantezi aracılığıyla sürdürür. Ayrılmayla beraber gelen inkâra rağmen özne durumu kabullenir. Fakat *Öteki*'ne yeniden sahip olabileceği inancı için geriye bir şeyler kalır. İşte bu şey Nesne a'dır ve Nesne a, arzusunun arzu-nedenidir. Fantezi ise özneye arzuyu öğretir, arzulayan özneler olarak bizi yapılandırır (Homer, 2013, s. 122). Yukarıda bahsedilen iki gerçek arasında oluşan boşluk da fantezinin, kurgunun alanıdır. İmge perdeye yansıtılan arzudur. Fantezi dünyasının gerçek ile rüya arasındaki bir mekânda gerçekleşmesi Freud'dan bu yana bildiğimiz bir gerçektir. Fakat Žižek, dış gerçekliğin aslen arzusunun gerçekliğinin görmezden gelinmesi için tasarlanmış bir yanılsama/kurgu olduğunu şöyle ifade eder:

Sıradan günlük gerçekliğimizin, bildik kibar, nezih insanlar, rollerimizi oynadığımız toplumsal evrenin gerçekliğinin, belli bir bastırmaya, arzumuzun gerçeğini gözden kaçırmaya dayalı bir yanılsama olduğu ortaya çıkar (2013, s. 33).

Žižek, günlük hayatımızın aksine "bilinçdışımızda, arzumuzun gerçekliğinde, hepimiz katiliz" (2013, s.32) diye yazar. Bu da kişiyi iç ve dış gerçekliğin sınırları ve onlarla yaşanan karşılaşmanın nasıl bir şey

olduğu sorusunu yanıtlamaya iter. Žižek'e göre, özne için dış gerçeklikle olan ilişki (iç ve dışı ayıran perde dâhilinde), dolaylı ve süreksiz bir biçimde farklı bir gerçeklik tarzı olarak algılanır. Bunun en önemli kanıtı ise sınır kalktığında, gerçekliğin katılığı ile yüz yüze gelindiğinde yaşanan tedirginliktir. Koruyucu bir sınır işlevi gören cam/perdenin<sup>5</sup> güvenli bir mesafeden gösterdiği şeyin aslında ne kadar yakında olduğunu deneyimlemek tedirgin eder (Žižek, 2013, 31). Lacan bunu *extimité*<sup>6</sup> (dış yakınlık/ing. extimacy) terimi ile açıklamaktadır. Bu terim psikanalizin iç ile dış, kap ile kapsayan arasındaki karşıtlığı göstermek için türetilmiştir. Evans, bunun tam olarak ne demek olduğunu psikanalizden verdiği birkaç örnek ile açıklar: Gerçek hem içeride hem dışarıdadır; bilinçdışı sadece içsel bir süreç değildir, bilinçdışı dışarıdadır ve verdiği en dikkat çekici örneklerden biri de 'öteki benim içimdedir ama yine de bana tuhaf ve yabancıdır' (2006, s. 59). Sonuç olarak içerinin bu denli dışarıda olması öznenin tedirginliğini ortaya çıkarır. Dışarıda olan gerçekle yüzleşmek travmatiktir. Özne bir anlığına, sembolün aşinalığının yok olması ile gerçeğin travmasına yakalanır. Lacan'ın gerçeği ile karşılaşmak travmatik ve tekinsizdir. Lacancı gerçek ile ilgili şu ana kadar anlatılanları özetlemek gerekirse, Lacancı gerçek, gündelik gerçekliğin akışını bozan, gerçekliğe zorla giren ve tedirgin ederek geri dönen bir travmadır. Lacan'da travmanın bu yönü onu tekinsize yaklaştıran önemli ipuçları sağlar.

Psikanalizde, bir travma, bir kimsenin başına "gerçekten" gelmiş bir şey olmak zorunlu değildir. Psikanalize göre travma, genellikle psişik bir olaydır. Psişik travma, dışsal bir uyarıcı ile öznenin bu uyarımları anlama ve bunlara hükmetme konusundaki yetersizliğinin karşılaşmasından doğar (...). Travma fikri, anlama sürecinde belirli bir ketleme ya da aşırı bağlılık olduğunu ima eder. Travma sembolleştirilmenin hareketini durdurur ve özneyi, gelişiminin daha erken bir evresine sabitler (Homer, 2013, s. 116-17).

Buradan yola çıkarak Lacancı gerçekliğin anlamlandırmayı bozan travmatik bir gerçek olduğu ve bu travmaların tekrar tekrar geri dönerek özneye musallat oldukları söylenebilir. Yani tersine bir bakış açısıyla düşünüldüğünde tekinsiz, travmatik gerçek ile yüz yüze gelmektir. Žižek'in ifadeleri ile, usulünce gömülmemiş, sembolleştirmede kendine bir yer edinmemiş ölümlerin, yaşayanlara işkence etmek için tekrar tekrar döndüğü bir fantezi dünyasıdır. Usulünce gömülmemiş bu travmatik ölümler, gündelik hayatın huzurlu durumunu tekinsize, onun gerçekliğini travma ile lekeleyerek ya da Kristeva'nın ifadesi ile 'tuhaflıkla lekeleyerek' dönüştürür (2013, s. 40,44, Kristeva, 1991, s. 183).

Tüm bu Lacancı kavramlardan bir çıkarım yapıldığında, Lacancı gerçeğin öznel ve çarpık ve bulanık olduğu söylenebilir. Çünkü işin içine arzu girmiştir ve arzu, nesnelliği bir tür karşıklık ve kargaşayı yamuk bir bakış ile maddileştirerek bozar. Bir arzu nesnesi olarak sanat yapıtını artı-keyifle değerlendirmek de onun gerçekliğinin ontolojik bir bozulma olduğunu gösterecektir. Böylece onun gerçekliği paranteze alınıp gerçekdışı bir algı ortaya çıkacaktır. Barthes'ın *Punctum*<sup>7</sup>'umunda olduğu gibi sanat yapıtının algılanmasından sonra onda bizi yakalayan bir arta kalan fazla şey vardır. İç ve dış arasındaki boşluğa yerleşen fantezi/merkezi bir fantezi izleyeni yakaladığında içerinin dışarıda (Lacancı gerçeğin dışlanması) olması, bu *extimite* (dış-yakınlık) şey, özneye çarpar. Bu bir tekinsizlik olmakla beraber Lacancı gerçeğin travmatik bir yansımasıdır. Gerçek, ontolojik bir mutlak olmaktan çıkıp, ontolojik bir bozulmaya uğrar. Lacancı tekinsiz gerçek; tuhaf, tedirgin edici, gerçeğin dışlanması ile yabancılaşmış biçimlerde anlamlandırma zincirinin, sembolün tam ortasındaki bir karadeliktir. Bu delik sürekli boşluğu doldurulmak istenen bir eksiklik olarak arzunun arzu nedenidir. Özne yaşamının ilk yıllarında olduğu gibi sonrasında da bu boşluğu çeşitli fantezilerle doldurmaya çalışır. Perdeye

<sup>5</sup> Žižek'in Robert Heinein'in *Jonathan Hoag'un Nahış Mesleği* romanının analizine ithafen kullanılmış sözcüktür.

<sup>6</sup> Lacan, *extimité* terimini, Fransızca *intimité* ('samimiyet') sözcüğüne *ex* (dışarıdan, "dış") ön ekini uygulayarak uydurur (Evans, 2006, s. 59).

<sup>7</sup> *Punctum*: "Fotoğrafta bizim ilgimizi yakalayan olumsal ve ilineksel unsurdur (...) o bende bir delik açan, fakat aynı zamanda beni yaralayan ve bana acı veren şeydir" (Homer, 2013, s. 129).

yansıyan bu yanılısamalı kurgu, gerçeğin gerçeğe müdahalesi ile onun sahteliğini siler ve tekinsizlik baş gösterir. Gerçek ile ilgili tüm bu kavrayış biçimleri tekinsizle birlikte ele alındığında gerçeğin tekinsizdeki rolü daha da netlik kazanacaktır.

### **Sanat, Tekinsiz ve Gerçek**

Tekinsiz kavramı ilk olarak Ernst Jentsch'in 1906 yılında yayınladığı *Tekinsizin Psikolojisi Üzerine* makalesi ile dikkat çekmiştir. Daha sonra Sigmund Freud'un 1919 tarihli *Tekinsiz* isimli çalışmasıyla da kavram, daha kapsamlı bir biçimde ele alınmış ve halen popülerliğini korumaktadır. Burada kısaca tekinsiz teorilerine bir göz atılacak ve bu teorilerin satır araları gerçek bağlamında sanat yapıtları ile örneklendirilerek değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Jentsch'in tekinsizlik teorisini (1906) ele alırken sözü edilecek en kilit kelimeler, entelektüel ya da zihinsel belirsizliktir. Jentsch aşına olunan şeyler ile bilinmeyen ve alışılmışın dışında olan şeyler arasındaki bağlantıyı zihnimizin yeterince hızlı kuramamasına bağlar ve zihnin kendini bu belirsizlikten azat edene kadar ki süreçte yaşanan hissi de tekinsizlik olarak tanımlar. Zihin berraklaştığında da bu his ortadan kalkar. Daha açık söylemek gerekirse burada tekinsizi oluşturan şey entelektüel belirsizliktir (2019, s. 13-15). Entelektüel belirsizliği oluşturan şeylere odaklanıldığında ise gerçeğin önemli rolü görülmeye başlar. Entelektüel belirsizlik: Hakikatine inandığımız, aşına olduğumuz ve bilgisine sahip olduğumuz kısacası gerçek olduğunu düşündüğümüz, gerçekleşen hadisenin somut düzlemdeki nesnesine yönelik olarak zihnimizin giderek tuhaf, aşına olmadığımız, bilgisine sahip olmadığımız bir yere doğru çekilmesidir. Tüm bu şeylerin gerçekleşebilmesi için mutlaka zihnimizin karşılaştırma yapması gereken bir gerçek gereklidir. Jentsch'in tekinsizlik hissi yaratan şeylerle ilgili verdiği örnekler de bunu kanıtlar niteliktedir. Ona göre tekinsizi ortaya çıkaran unsurlar arasında canlı-cansız diyalektiği önemli bir yer tutar. Hoffman'ın *Kum Adam* öyküsündeki (Bebek Olimpia'nın canlı mı yoksa cansız mı olduğu) belirsizlik buna örnek olarak gösterilir. Diğer örnekler ise balmumu heykelleri, otomatlar ve panoptikonlar olarak devam eder (2019, s. 18,20-21,23). Bu örnekler iki şeye hizmet eder. Birincisi (balmumu heykeller), belli bir dereceye kadar gerçeklik arttıkça tekinsizlik hissi de artar. İkincisi (otomatlar), mekanizmasına, çalışma prensibine aşına olmadığımız bu türden şeylerin tehdit edici ve tekinsiz olmasıdır. Jentsch bu tür nesnelere sahip olduğu gerçekliğin önemini de şöyle belirtmiştir: "Mekanizma ne kadar iyiyse ve biçimsel üretim doğal olana ne kadar yakın ve gerçekse olağanüstü etki de o derece güçlü bir biçimde kendisini gösterecektir" (2019, s. 22). Bu iki önemli nokta sanatın içine dâhil olduğunda tekinsizin kolaylıkla ortaya çıktığı söylenebilir.

Örneğin Oppenheim'in kürkle kaplı fincanına (Görsel 1.) baktığımızda orada fincan olarak tanımlayabileceğimiz, bilgisine sahip olduğumuz gerçek bir nesne bulunmaktadır. Fakat bu nesne alışık ve aşına olduğumuz bir fincandan farklıdır. Kürkle kaplı tuhaf bir fincandır ve bu haliyle fonksiyonunu yerine getirmesi durumu zihnimizde belirlediği an tekinsize yakalandığımız andır. Böyle bir nesneden çay veya kahve içme fikri mide bulandırıcıdır. İzleyende kusma isteği yaratır. Jentsch, "aslında şair olan hayal gücü, en zararsız ve alakasız olguları zihinde en korkutucu şeylermiş gibi canlandırabilir" (Jentsch, 2019, s.24) demiştir. Bu örneğin de gösterdiği üzere, sanatçının hayal gücünün gerçeği eğip büküp dönüştürme gücü tekinsizi yaratmada oldukça elverişlidir.

Freud'un tekinsizlik teorisi (1919) ise bir psikoloji terimi olan tekinsizin, Freud'un onu bilinçdışının kuralları çerçevesinde ele almasıyla birlikte önem kazanır. Freud'un tekinsiz metni, genel olarak tekinsizi, tekinsiz fenomenlere yönelik bir tepki olarak hissedilen, duygu deneyiminin özünde bulmasıdır.



**Görsel 1.** Meret Oppenheim, Nesne, 1936, kürk kaplı fincan, tabak ve kaşık, Moma Koleksiyonu, New York

O, bu fenomenleri, ‘*Doppelgänger*<sup>8</sup>’, balmumu heykeller, cesetler, parçalanmış uzuvlar, ölüm, büyüli nesne ya da olgular ile örneklendirmektedir. Yine, tekinsiz metnin ilk satırlarında tekinsiz kavramını ‘korkutucu olan’, ‘korkutan şeyler’ ve nihayetinde de ‘korkuyla ilgili olan’ olarak ifade eder (2019, s. 33). Aslında burada direkt olarak tekinsize eşlik eden duygu olarak korku değil de bu ifadeleri tekinsiz fenomenlerin bir yönü olarak görmek daha uygun olabilir. Çünkü tekinsizin bir nesneye yönelik korkudan ziyade aşağıda da görüleceği üzere tedirgin eden ve daha ziyade kaygıyı çoğaltan, onunla birlikte bir varlık kazanan durum olduğu düşünülebilir. Tekinsiz çalışmasından bir sene sonra yayınladığı *Haz İlkesinin Ötesinde*<sup>9</sup> (1920) isimli çalışmasında Freud; dehşet, korku ve kaygı arasındaki ayrıma dikkat çeker. Buna göre korku belirli bir nesneyi gerekli kılar. Fakat kaygı durumlarında nesne bilinmezdir ve bu nedenle de bir tehdit olarak algılanır (2013a, s. 271). Bu durum tekinsizin bir belirsizlik olarak deneyimlendiği açıklamalarla da paralellik göstermektedir.

Freud tekinsiz teorisine (1919), Almanca bir kelime olan *unheimlich*<sup>10</sup> (tekinsiz) teriminin etimolojik analizleri ile başlar. Bu analiz sonucunda Freud, *heimlich* ile *unheimlich*’in ilk bakışta birbirine zıt olan anlamlar taşımasının yanıltıcı olacağını düşünmüş ve *heimlich*’in *unheimlich*’ide içeren bir anlamı olduğunu keşfetmiştir. Buna göre “tekinsiz bir nevi *heimlich*’in alt türüdür” (2019, s. 41). Bu görüşü Schelling’in tekinsiz tanımına dayandırmaktadır. Freud, Schelling’e göre, “sır olarak ya da gizli kalması gerektiği halde açığa çıkmış her şey’in tekinsiz olduğunu belirtmiştir. (2019, s. 39). Bu tanım Freud’un bilinçdışı tanımı ile oldukça paralel görünür ve Freud’da araştırmasının ilerleyen satırlarında bunun

<sup>8</sup> İngilizce “The Double” olan bu Almanca kelime, ikiz ya da ikilik olarak Türkçe çevirilerde yer almaktadır. Fakat bu terimin seçiminde terimin şeytani ikiz anlamındaki mitolojik kökeni sebebiyle bu çalışmada aynı anlama gelecek şekilde kullanılanlarda Almanca *Doppelgänger* tercih edilecektir. Türkçe karşılıklarının terimin tam anlamını ortaya koymadığı düşünülmektedir.

<sup>9</sup> Bu iki çalışmada hemen hemen aynı dönemde çalışılmış fakat diğerinin yayımlanması bir sene ertelenmiştir.

<sup>10</sup> Almanca *heimlich* teriminin Türkçe karşılığı olmaması sebebiyle *unheimlich* (tekinsiz) ile her iki terimin aynı cümlede kullanılması gerektiğinde okumayı ve anlamlandırmayı güçleştirmemesi için Türkçe tekinsiz yerine Almanca *unheimlich* terimi kullanılmıştır.

ipuçlarını buluruz. Freud, kadın cinsel organına yönelik tekinsizlikten söz ettiği bölümde tekinsizi bilinçdışı ile doğrudan şu şekilde ilişkilendirmektedir:

(...) unheimlich, bir zamanlar heimlich yani tanıdık, bilindik olandır; baştaki ‘un-’ ön eki de bastırmanın işaretidir. (...) Tekinsizliğin (unheimlich) gizemli biçimde aşına olunan (heimlich-heimisch), bastırılıp tekrar gün yüzüne çıkan bir şey olduğu doğru olabilir ve tekinsiz olan her şey bu koşullardan geçer (2019, s. 65)

Bununla birlikte Schelling’in tekinsiz tanımının ortaya koyduğu *heimlich* ve *unheimlich* arasındaki ilişki de ortaya çıkmış olur. Bunu Heidi Schlipphacke şu satırları ile açıklar: “Geçmişteki bir travma bastırılır ve tekinsiz hem ‘*heimlich*’ hem de ‘*unheimlich*’ olarak yeniden ortaya çıkar” (2015, s.164). Burada tekinsizliğe sebep olan nesnenin, heimlich olarak aşına olunan, bildiğimiz, sıradan ve geçmişte bastırılması sebebiyle yabancılaşmış olan, bu nesne hasebiyle *unheimlich* (tekinsiz) bir his uyandıran iki yönüne dikkat çekilmiştir. Bu noktada yine Freud’un tekinsizlik hissi ile ilgili satırları dikkate değerdir: “Bu tekinsiz etki, hayal ile gerçek arasındaki ayırım silikleştiği zaman sık sık gözlemlenir; daha önce hayali olduğunu düşündüğümüz şeyin tüm fonksiyonlarını üstlenmesi gibi” (2019, s. 64). Bu alıntıdan çıkarsama yapılabilecek iki husus ortaya çıkar. Birincisi Freud’un tekinsizliği, tedirgin edici deneyimin algılanması ile zihnin bu algının belirsizliğinden kurtulduğu an (tekinsiz deneyimin bittiği an) arasındaki boşluğa yerleştirmesidir. Diğer çıkarım ise geçmişin, şimdiki zamanda, iç gerçekliğin, dış gerçeklikte ve aynı anda bulunduğudur. Zihinde oluşan sınır ihlalleri, gerçeğe yönelik bir muamma söz konusudur ama tüm bu belirsizliklere rağmen onları yayan nesneyi, somut bir gerçek olarak, onun tekinsiz etkisini ise gerçekte oluşmuş bir ontolojik bozulma olarak hissettiğimiz düşünülebilir. Nesne ile olan kesintisiz insan deneyimi, tekinsizlik ile bozulduğunda algı/bilinç nesnenin gerçekliğinde meydana gelen bozulmaya yönelir. Sonuç olarak öznenin nesneye yönelik duyduğu bir rahatsızlık, onda tehditkâr bir yön bulunduğu ve bunun bizi kaygıya ittiği düşünülebilir.

Freud’un üzerinde durulması gereken başka bir tanımı ise yukarıda belirtilen iki çıkarımın daha da net açıklanmasına yardımcı olacaktır. Freud’a göre tekinsiz, “ne yeni, ne de yabancı bir şeydir, yalnızca zihinde aşına olunan, eskiden beri yerleşik fakat bastırma sürecinde yabancılaşan bir kavramdır” (2019, s. 60). Bu tanım, tekinsizin oluşumunda bir araya gelen iki koşulu ortaya koymaktadır. Birincisi aşinalık, ikincisi ise aşına olunmayan yabancı olandır. Windsor’a göre gerçek, tekinsizin bir yönü olan aşinalığı oluşturur. Bir şeyin tekinsiz olarak algılanması için onun somut bir gerçek olarak algılanması gerekir. Bu da gerçeğin aslen ne olduğu ile ilgili değildir. Öznenin onu gerçek olarak algılayıp algılamaması ile ilgilidir. Burada önemli olan tekinsiz fenomenin/nesnenin gerçekliği değil öznenin gerçekliğidir, öznel bakıştır. Buradan sonra öznenin algı-bilinci devreye girer ve maddilikteki gerçek ile öznenin gerçekliği arasında birbiri ile çelişen zıt kutuplar oluşur. Windsor, bundan görüntüdeki ‘imkânsız gerçek’ diye bahseder. Ona göre algılanan gerçeğin öznenin tarihselliği ile çelişen imkânsız bir yönü olmalıdır ve artık nesne normal deneyim dünyasından kopmuş tuhaf ve tehditkâr olana dönüşmüştür. İşte bu kısım tekinsizin aşına olunmayan yabancı yönünü oluşturur. Mümkün olduğuna inanılan şey, bir imkânsızlık olarak yaşanılır (2019, s. 61). Burada nesnel gerçeklikten, deneyimlenen olarak, öznel gerçeklikten ise bir inanç olarak bahsetmek mümkün görünür. Windsor, bu ikisinin birbiri ile yarışan hakikat iddiaları barındırdıkları ve nesneye ilişkin kanısal ve deneyimsel uyumsuzluğun da tekinsizi oluşturduğundan söz etmektedir. Ama sadece bunun tekinsizin oluşmasında yeterli olmadığını ve nesnenin tekinsiz olması için tehdit edici olması gerektiğini de belirtmiştir. Bu tehdit kesinlikle fiziksel değil, psikolojik tehdittir. Neyin gerçek, neyin gerçek olmadığı konusundaki kaygı verici belirsizlik tehdit eder. Tehdit, gerçeğin algılanmasına ilişkindir. Onun üzerindeki tüm kontrolün yitirilmesidir (2019, s. 62).

Aşınalık bağlamından çok da uzaklaşmadan bu kelimenin sanatta yer alan çeşitli örneklere odaklanmak önemli görölmektedir. Bu örneklere aynı zamanda Windsor'un belirttiği tekinsiz deneyimin her iki yönünü de örneklendireceği düşünölmektedir. Bunlardan birincisi varoluşsal bir evsizlik hali, ikincisi ise dünyadaki örkütücü ve tuhaf belirli nesnelere yönelmiş bir duygu durumudur (2019, s. 56). Her iki deneyim alanı da sanatın içine dâhil edilmiştir. Yapıtların bir nesne olarak yaydığı tekinsizlik ve bu nesnelere gerçeklikten payını almış yönlerinin tekinsizin oluşumundaki önemi, bu iki deneyimin anlaşılmasını gerekli kılmaktadır.

Mutlak bir insani çevreye aşınalık, kişiyi sıradan ve gündelik olana yönlendirir. Sanatta 1960 sonrası yaşanan kırılma sıradan nesnelere ve gündelik yaşamdan alıntılanan fragmanların sanat eseri olabileceğini göstermektedir. Dada ve gerçeküstücülerle başlayan bu eğilim daha sonra pop sanat ve hipergerçekçi sanat yapıtlarında kendini göstermektedir. Korkutucu bir sınıf olarak gösterilen tekinsiz ise, bu sıradanlığı ve gündelik yaşamda aşına olunan nesnelere nasıl bu denli dönüştürebiliyor? sorusu ilginçtir. Burada Heidegger'in tekinsizlik üzerine düşünceleri açıklayıcı görünmektedir. Öncelikle Heidegger, tekinsizlik deneyimini iki farklı biçimde düşünmektedir. Katherine Withy, bunu şu satırlarla örneklendirir: "Eğer biz hem tekinsizsek hem de tekinsiz hissediyorsak, o zaman tekinsiz olduğumuz gerçeği yerine kendimizi tekinsiz hissettiğimizde buna maruz kaldığımızı düşünmek cazip gelir" (2015, s. 48). Burada iki farklı deneyim örneklendirilmiştir: Tekinsiz olmak ve tekinsiz olana maruz kalmak. Yine Withy'e göre, Heidegger bu deneyimleri, insan varoluşunun tekinsizliği ve sürekli olarak aşına olunan dünyada olmak ile ilişkilendirmektedir. Tanıdık olan dünyada olmak; gündelik olanın tuhaflaşması ve yabancılaşmasına eşlik eden bir duygu olarak tekinsiz olana maruz kalmak (kaygı) ile eşleştirilir. Tekinsiz olmak ya da insan varoluşu (Dasein) ise daha temel bir tekinsizlik olarak hem yabancılaşma hem de kaygı ile ortaya çıkmaktadır (2015, s. 48). Çünkü yabancılaşma artık o gündelik dünyada olmama ve insan varoluşuna yönelik bir tehdide dönüşür. Hatta buradan bu iki farklı deneyim için birinde dışarıdan ona maruz kalınan, diğerinin ise içsel bir zorunluluk olarak yaşanılan olduğu söylenebilir. Bu nedenle Windsor, Heidegger'in tekinsizinin, "bir endişe veya korku duygusuyla kendini gösteren dünyadaki evde-olmama (unheimlich, evsiz) durumumuzu temsil ettiğini" (2019, s. 54) belirtmiştir. Ev ve evsizlik, evde olmama gibi sözcüklerle ifade edilen tekinsizlik, bireyin dünyadaki en heimlich yeri olan evine ve hatta dünyaya karşı bir yabancılaşma olarak açıklanabilir. Konuyu sanat bağlamıyla iki tür de örnekleme mümkün görölmektedir. Birincisi gerçeküstücülerin üretim stratejileri, ikincisi ise Mona Hatoum örneğidir.

Görsel 2 ve 3'de Salvador Dali'ye ait olan iki gerçeküstü nesne bulunmaktadır. Gerçeküstücü yapıtta nesnelere gerçekçi bir şekilde ele alınırlar. Fakat bu nesnelere yan yanalık ilişkileri, bir araya gelişleri tuhaftır ve insanı ürpertir. Buradaki yan yana gelişlerin oluşturduğu ortam, insanlık dışı bir doğaya sahiptir. Nesnelere kendi varoluş bağlamlarından koparılıp gerçek yaşamda asla yan yana gelemeyecekleri bu ortamda, aşkın bir gerçeklikle bir araya gelirler. Dolayısıyla bu nesnelere tuhaflıklarını birbirlerine borçludurlar. Yan yana gelen her nesne bir diğerini kendi yörüngesine doğru çeker. Fakat bu çekim o nesnelere aşına olunan bağlamlarıyla aynı zamanda onların uyumsuzluğunu ortaya çıkarır. İşte tüm tuhaflık ve aşınalığa yönelik yabancılaşmanın sebebi budur. Tekinsizlik böyle bir itme ve çekme eyleminden doğar.

O nesnenin gerçekliğinde temsilinin zor olduğu içsel gerçeklikle ilişkilendirilebilecek bir çekicilik söz konusudur. Bizi, seçimlerimizi ona yönlendiren, onda zor ve acı bulduğumuz ama ondan asla kaçamadığımız bir güzellik... Bize bu acı dolu dehşetli hazzı vadeden şey, aslında nesnede aşına olmadığımız ve nesnede temsil edilemeyen bu nedenle kaygı yaratan olarak tekinsizdir. Yitirilmif olan tekrar ve tekrar seçim ve edimlerimizde bulunur. Bu tekinsizin deneyimsel bir yönü olan dünyadaki

tuhaf nesnelere yönelik bir duygu olarak ortaya çıkmasını örneklerken diğer yönden Freud'un tekinsizi çocukluk kompleksleri ile ilişkilendirdiği durumlara da en iyi örneklerden biri gerçeküstücülerdir.



**Görsel 2.** Salvador Dalí, *Istakoz Telefon*, 1938, Çelik, alçı, kauçuk, reçine ve kâğıt, Tate Modern Koleksiyonu, Londra



**Görsel 3.** Salvador Dalí, *Gerçeküstücü Nesne (Sembolik Olarak İşleyen Gala Ayakkabısı)* Edisyon 1973; Orijinal 1931 (kayıp), ayakkabı, mermer, fotoğraflar, kil, saç, cam, balmumu, ahşap ve metal, Art Institute Koleksiyonu, Chicago

Mona Hatoum örneğinde ise (Görsel 4. ve 5.) evin özneye nasıl yabancılaştığı ve düşmanca görüldüğüne dair düşünceler öne çıkmaktadır. Bu durumu Graham Harman, “insanlar kendi evlerinin efendisi olmaktan çıktı” (2008, s. 342) cümlesiyle ifade eder. Onun çalışmalarında ev, özne için tekinsiz dehşetin türediği bir mekân biçimini almaktadır. Caterina Albano, Hatoum'un çalışmaları için benzer bir yorum yapmaktadır. Ona göre:

Sürgün deneyimi, sanatsal pratiklerinin merkezinde yer alan Mona Hatoum gibi sanatçılar için genellikle evdeki nesnelere tehlikeli ve akılda kalıcı eserlere dönüşerek ev ortamını ve ev güvenliğini alt üst etmek anlamına gelir (...) Çalışmaları toplumsal cinsiyet ve sosyo-politik kaygıları birleştirerek hem son derece bireysel hem de kolektif olarak tanınabilir bir yabancılaşma deneyimini çağırır (Albano, 2008).





**Görsel 4.** Mona Hatoum, *Rende Paravan*, 2008, çelik, Tate Modern Koleksiyonu, Londra



**Görsel 5.** Mona Hatoum, *Yatakhane*, 2008, çelik

Nesneler gerçekçi kimlikleri ile ele alınarak dönüştürülmüş ve varlıkları askıya alınarak yeni bir kurgu içinde sergilenmektedir. Rende biçiminde bir paravan ya da bank, rendenin keskin öğütücülüğü içinde fonksiyonlarını ve gerçek hayattaki rollerini ona kaptırmışlardır. Artık rendenin aşına olunan gerçekliğindeki fonksiyonu aracılığıyla metaforlar konuşmaktadır. Nesnelere kavramsal olarak yer değiştirmiş yeni bir kurgusal somut nesneye dönüşmüştür. Yani kurgu, gerçeğin içine sızmıştır ve böylece kurgu gerçeklik somut olarak deneyimlenerek tehlikeli tekinsiz nesnelere dönüşmüştür. Denis Dutton, insanların salt hakikat içeren gerçeklerden hoşlanması durumunda neler olabileceğini sıralarken bir kurmaca ile karşı karşıya kaldıklarında kör bıçaklara ya da çürüyen bir ete verilen tepkinin aynısının verileceğini söylemektedir (2017, s. 127). Bu tespit kurmacanın gerçeğe girişi ile bu sıradan nesnelere neden tekinsiz olarak algılandığını da açıklar; sanat nesnesinin yarattığı tekinsiz, gerçek bir tekinsizlik deneyimine verilen tepkinin tıpatıp aynısını yaşatma ayrıcalığını taşımaktadır. Yukarıdaki örnekler olasılık dışı ya da imkânsız görünebilirler ama onların gözlemlenebilir gerçekçi yapıları hem tekinsizi üreten şey hem de onların izleyici için çekici olmasını sağlayan şeydir. Bunun sebebini evrimsel psikologlar John Tobby ve Leda Cosmides 'ayrıştırılmış biliş' adını verdikleri özel bir zihinsel mekanizma ile açıklayarak tıpkı Aristo gibi gerçekçi taklitleri görmenin evrensel olarak haz yarattığını düşünmüşlerdir (Dutton, 2017, s. 124-25). Dolayısıyla tekinsizlik hissini yayan bu türden sanat yapıtları gerçek olan ve olmayanın ayrımı esnasında yaşanan zihinsel belirsizlikle gerçeği paranteze alır ve öznenin bilinci için sanatsal kurgu gerçeğe dönüşür. Ayrıca sürgün deneyimi, yerinden edilme, evine yabancılaşma gibi içerikler ile dünyaya karşı varoluşsal yabancılaşma, *heim* olan evin yabancılaşması olarak ifade edilir.

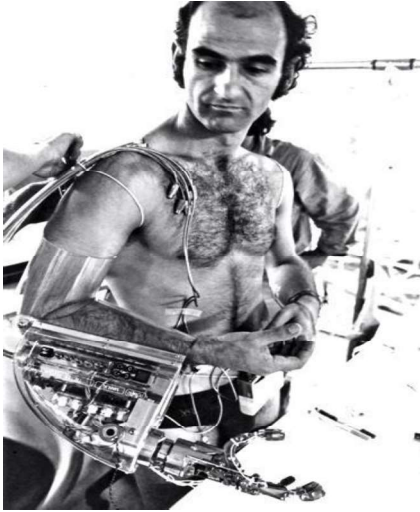
Varoluşsal yabancılaşma hissi sadece makro dünyaya değil aynı zamanda mikro anlamda bedene, insanın kendi bedenine olan bir yabancılaşma olarak da algılanmalıdır. Aşinalığın yoğun biçimde hissedildiği yerler olarak ev ve beden aynı zamanda en tekinsiz yerler olarak imlenir. Trigg:

Yaşadığımız yerler içimizde yaşar. Daha doğrusu, bu yerler bedenlerimizde yaşar, görünür ve görünmez, var olan ve olmayan uzamsal bir tarihin yerleri olarak kendi bedenlenmiş benliklerimizde dair ürkütücü bir benlik aşılır (2012, s. 33) diye yazar.

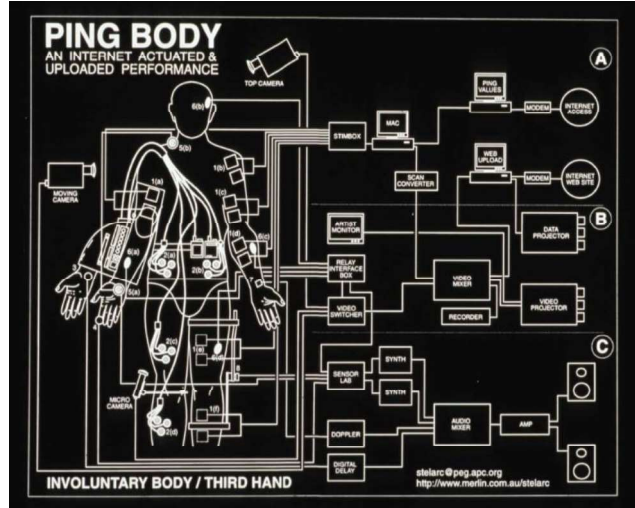
Trigg'e göre, beden bastırılmışın yeri olarak aynı zamanda bellek ile eşleştirilir. Bellek burada Freud'un tekinsiz fenomenlerinden otomat gibi işlev gören gerçeğe yerleştirilmiş nesnelere aracılığıyla tekrar

tekrar hatırlayan bir şey biçimini alır. Beden ve yerin ilişkilendirilmesi, hatırlayan belleğe özel bir önem atfeder. Trigg, bu nesneleredeki bilincin anlamlandırılmadığı şeyi belleğin hatırlama edime ile algıladığından söz ederek ona özel bir konum verir (2012, s. 36-37). Kaygıyı yaratan ve nesnenin kişiyi tehdit eden yabancılaşmanın görünmez failini algılayan da beden/bellektir. Birçok sanatçı beden ve bellek ilişkisini kendi bedenini acının izlerini taşıyan ve hatırlayan bir nesne olarak kullanmış ya da kendi bedenlerimize bile yabancılaştığımız teknoloji çağında bedenini makinalaştırarak yabancılaştırma yoluna gitmiştir. Kendi bedenini performanslarında kullanan sanatçı Stelarc ve yapıtları incelendiğinde beden ve yabancılaşma üzerinden yakalanan tekinsiz etki görünür olmaktadır.

Performans ve teknolojiyi bir araya getiren sanatçı Stelarc, özellikle Üçüncü Kol ve Ping Beden (Görsel 6. ve 7.) performansları tekinsiz için uygun örneklerdir. Sanatçı, Üçüncü Kol performansını bedene yerleştirilen yapay/robot bir kolun yapay kas simülatorleri vasıtası ile hareket etmesi biçiminde gerçekleştirmiştir. Bedene bağlı fakat ondan bağımsız simülatorler ile hareket eden bu üçüncü kol, beden üzerindeki mutlak özne hâkimiyetinin kaybolması demektir. Yapay olan ile gerçek olanın bir araya gelmesiyle hibritleşen bedenin sınırları bulanıklaşarak makinaya yaklaştırılan bedenin gerçekliği yapay bir ötekiye dönüştürülerek belirsizliğe itilmiştir. Ping Beden performansında ise 7. resimde de görüldüğü gibi sanatçı bedeni internet üzerinden kullanılabilen bir akıllı nesne statüsüne taşıyarak, beden üzerindeki kontrolü tamamen başka bedenlere bırakarak, bu tavrını bir üst aşamaya taşımıştır. Kullanıcılar internet üzerinden komutlar vererek bedeni kontrol ederler. Kontrol bedenin fiziki sahibinde olmadığı gibi kullanıcıların sayısına oranla bu sahipliğin sayısı da ölçülemez bir durumdadır. Dolayısı ile burada çoğaltılmış veya bölünmüş bir özne-nesne ilişkisi ortaya çıkmaktadır. Bir nesne olan beden yine bulanık sınırlara ve belirsizliğin içine yerleştirilir. Bedenin gerçekliği ona eklenen yapay uzuvlarla yabancılaştırılarak tekinsizleştirilir. Böylece bedenin gerçekliği, maddi gerçeklikte sınırları genişletilmiş olarak, sanal düzlemde ise genişletilmiş sınırlarıyla bedenin öteki hatta ötekiler tarafından yönetiliyor olması aynı zamanda bilinçdışına da bir atıftır.



**Görsel 6.** Stelarc, *Üçüncü Kol*, 1980, alüminyum, paslanmaz çelik, akrilik, lateks elektronik, elektrotlar, kablo, pil



**Görsel 7.** Stelarc, *Ping Beden*, 1996. alüminyum, paslanmaz çelik, akrilik, lateks elektronik, elektrotlar, kablo, pil, monitör, kayıt cihazları

Her iki düzeyde de belirsizlik ve kontrol kaybı tekinsiz algıyı güçlendirmektedir. Jentsch'in canlı-cansız diyalektiği, yerini yapay ve gerçek arasındaki karşıtlığa ve belirsizliğe bırakmıştır. Aynı zamanda bu türden yapıtlarda Freud'un *Doppelgänger*'ı yani bir ikize sahip olmanın tekinsizliği de iş başındandır. Teknolojinin bu denli ilerlemesi bize geleceğe dair kehanetlerde bulunur. Gelecekte robotlar insanın yerini alacak şeytani ikizler olarak şimdiki zamanı kaygı ile doldurur.

Freud'un *Tekinsiz* metnine geri dönüldüğünde, beden ve tekinsiz ilişkisi ile alakalı olduğu düşünülen önemli birkaç nokta görülmektedir. Metinde geçen, '*kayıtsız geri dönüşler*', '*istemsiz içgüdüsel tekrarlar*' belleğin hatırlama edimi üzerinden sunulur. Freud, bunların çeşitli tekinsiz fenomenlere uygulanabilirliğinden sıklıkla verdiği örnekler ile bahsetmektedir. Freud ve Jentsch, tekinsiz bir fenomen olarak balmumu heykellerini örnek gösterirler. Balmumu heykellerinin aşırı gerçekçi yapıları onların canlı mı yoksa cansız mı olduğuna dair bir belirsizlik yaratır. Jentsch bu figürlerin yarı karanlık bir ortamda görüldüğünde, Freud ise odak noktasının okura/izleyiciye doğrudan verilmeden bu diyalektik ilişkinin tekinsize dönüştüğünü düşünmektedir (Jentsch, 2019, s.21; Freud, 2019, s.42). Buradan sanat yapıtında artan gerçekliğin tekinsize dönüşmekte ne kadar elverişli bir araç olduğunu rahatlıkla düşünülebilmektedir. Ron Mueck'in yapıtları (Görsel 8. ve 9.) oldukça gerçekçi beden taklitleri ve onun tekinsiz etkisi bağlamında değerlendirilmiştir. Ron Mueck'in yapıtı bir insana benzerlik noktasında aşırı gerçekçidir. Fakat heykelin niceliksel boyutları gerçek bir insanınkinden katbekat büyüktür. Beden üstünde oynanan bu niceliksel büyüklük hipergerçek ile birleştiğinde izleyicide onda anlaşılması zor ve korkutucu bir yücelikle tekinsizi meydana getirir.

Bu yapıtlar, Tunalı'nın *Estetik* kitabında açıkladığı Hartmann'ın yücenin özel biçimlerine bürünmüş bir özet gibidir. Sıralanan bu özellikler bakımından bu yapıt için büyüklük, ona '*kudretli ve korkunç*' niteliği kazandırır, '*üstün, güçlü ve egemen olma*' gibi nitelikler barındırır. Sergi salonunda böyle bir gerçek ve heybetli bir yapıyla karşı karşıya kalmak izleyiciyi ona tabi kılar ve bu yapının '*egemenliğini*' kabul ettirir.



**Görsel 8.** Ron Mueck, *Bir Kız*, 2006, polyester, resin, fiberglass, silicon



**Görsel 9.** Ron Mueck, *Oğlan*, 1999, polyester, resin, fiberglass, silicon

Bu aynı zamanda onun '*kavrayıcı*' ve kapsayıcı olma niteliğini de ortaya koyar. Böyle bir heybete karşı hissedilen tekinsizlikle birlikte gelen güçsüzlük hissi bu yapıtın '*sarsıcı*' niteliğinden kaynaklanır. Aşırı gerçekçi yapısı onu '*esrarlı, suskun ve hareketsiz*' kılar (Tunalı, 2013, s. 230). Marina Warner, onun

heykelleri için “bu beden taklitleri, hayatın tam eşiğinde titriyor gibi görünüyor” (2006, s. 55) diye yazar. Bu heykellerin imkânsız gerçekliği canlılığın eşiğinde salınırken bize tıpkı bir natürmort gibi donmuş bir doğa görünümü verir. Yaşam ve ölüm ya da canlı ve cansız olma hali bu suskun hareketsiz anda bulanıklaşır. Böylece tekinsize dönüşen bu yapıtlar belirsizlik aracılığıyla tehditkâr bir yön kazanır. Tıpkı bir insan, benim kopya ötekim, diğer eşim gibi, ama benden o kadar büyük ve yüce ki artık onu tanıyamıyorum. Onda, benden olan ve bana yabancı olan şey belleğimin kıvrımları arasından çıkıp beni böyle tehdit ediyor. Böylece beden, bellek, öteki arasında kurulan bu tip bir ilişki, tekinsizde ikilik (İkizlik/ Doppelgänger) temasının önemini de ortaya koymuştur.

Bir yer olarak beden ve içimizdeki yer olan bellek analojisi, aslında tekinsiz deneyimlerinin tekrar ile (bastırılmışın geri dönüşü) eski ve tanıdık olan bir yere geri dönüldüğünü ima etmektedir. Bu yer özne için yabancıdır. Çünkü maddi gerçeklikte böyle bir yer ile yüz yüze gelindiğinde bu geri dönüşte bir farklılık meydana gelir. İçimizde, bedenimizde yaşadığımız bu yer artık tanıdığımız yer değildir. Dışımızda nesneleşen yabancı bir ötekidir. Artık o yer ile olan ilişki ötekilik üzerinden kurulur. Freud bunu, insanlığın ilk evi olan rahim içi varoluş ile ifade ederek bu yeri bilinçdışı, bilinçdışı arzuların tam ortasında bir yere dönme aşinalığını keşfetmiştir (Windsor, 2019, s. 36-37).

Öteki kavramsallaştırmasının ikilik teması ve tekinsiz ile olan ilişkisini, Julia Kristeva'nın *Strangers to Ourselves* (1991) çalışmasından bahsederek çözümlemek yerinde olacaktır. Kristeva, Freud'un tekinsiz teorisi üzerinden tekinsiz olanın, “tanıdık olan (geçmiş zaman önemlidir) ve belirli koşullar altında (hangileri?) geri dönen şey” (s. 183) olduğunu söylemiştir. Bu koşulların, korkunun onu sabitlediği, öznenin bildiği ve uygun görülen bir tanıdık içinde değil, tuhaflıkla lekelenmiş, uygunsuz bir geçmişe uzanan, aslen dışarıda olan değil, içeride konumlandırılan bir gerçeklik olduğundan bahseder. Uygunsuz geçmiş ile Freud'un Hoffman'ın *Kum Adam* öyküsü üzerinden (babanın adı, iğdiş edilme) ilişkilendirdiği Oidipus'a uzanan bir gönderme yapar. Teorisini öznenin öteki karşısında kendini konumlandırma çabası üzerine kuran Kristeva, Freud'a atıflarda bulunarak ilerler ve onun tekinsiz teorisinde örneklendirdiği hem bilinçdışının hem de tekinsizliğin tekrarlama, ikilik, ölümle karşılaşma gibi yönlerini vurgular (1991, s. 183). Özellikle alıntılamanın önemli olduğu düşünülen şu cümle tekinsizi haritalandırmaya çalıştığımız bazı konulara açıklık getirir: “Öteki benim bilinçdışımdır” (1991, s.183). Bu cümleden Kristeva için bilinçdışının öteki aracılığıyla hem içeride hem de dışarıda olduğu düşünülmektedir. Ayrıca tekinsize Kristeva'nın gözlüğü ile bakıldığında, benlik ve öteki arasında yaşanan bir düzlem değişimi olduğunu görmek mümkündür. Burada hem Freud'un hem de Kristeva'nın tekinsizi çözümleme noktasında Oidipus'dan söz etmesi tesadüf değildir. Tekinsiz burada 'kayıp' ile ilişkilendirilmektedir.

Freud tekinsizin kökeninde bir tehlike unsuru barındırdığından söz eder ve tehlike durumunda ya da öyle hissettiğimizde içimizde beliren ilkel bir korkunun açığa çıktığını ve dolayısıyla ölümle karşılaşmanın aynı zamanda bir hayatta kalma isteği ve çabasını doğurduğunu söylemiştir. Öznenin en erken dönemlerinden beri ölümle süregelen bir ilişkisi mevcuttur (2019, 61-62). Bu bir hayatta kalma stratejisi olarak yaşamı da barındırır. Böylece Kristeva, Freud'un bahsettiği 'canlı canlı gömülme' ve 'rahim içi var oluş' düşlemlerini tekinsiz tuhafın bir göstergesi olarak kabul etmekle birlikte, tekinsiz olanın somut-gerçek nesnesinin üzerinde taşıdığı bu eski tanıdığın (öteki/kayıp) yarattığı belirsizliğin zaten ölümle bir yüzleşme olduğunu ortaya koymaktadır. Kadın cinsiyeti, ölüm imgeleri, otomatlar gibi dış unsurlarla yeni bir karşılaşma, hayal gücü ile gerçeğin sınırlarının bulanıklaşması, aynı zamanda iyi ya da kötü olan bir şeyle çatışma halindeki benliğin sınırlarının da bulanıklaşmasıdır. Yani nesne, eğer acı veriyor, tedirgin ediyor ise o zaman her şeye boyun eğen benlik, o nesne ile olan çelişkili ve tuhaf çatışma alanında yok edilir ve uyumsuz olanla bir araya gelir. İçimizdeki yabancı, sürekli olarak

çatıştığımız tekinsiz öteki, var oluşumuzun bir garantisi haline gelir (1991, s. 185-86, 188-89). Böylece Kristeva tekinsiz olanın kaynağına öteki üzerinden ulaşmış olur. Aslında Freud, sınırların bulanıklaşması ve zihinsel düzlemde uyumsuz ile bir araya gelme olgularını *Tekinsiz (1919)*'den önce kaleme aldığı *Aktarım Nevrozlarına Genel Bakış (1915)*'da Ersatz (ikame) terimi ile ağıklamıştır. Buna göre Freud, *İkame ve Belirti Oluřumu (Ersatz u Symptombildg)* başlığı altında bunu bastırmanın bir başarısızlığı olarak bastırılanın geri dönüşü ile açıklar ve bu iki kutbun önce birbirlerinden ayırt edilebilir durumda olduklarını daha sonra ise ikamenin yani *Ersatz*'ın belirti oluşumuyla ayırt edilemeyecek bir şekilde bir araya gelmesi ile ifade etmektedir (Freud, 2023). Bu da tekinsiz kavramını açıklama konusunda neden Oidipusa dönüldüğünü göstermektedir. Oidipus Kompleksi ile çocuk toplumun ve kültürün kodlarını kabullenir. Bu kod bir kaybı işaretler. Yani özne yaşamı boyunca yaşadığı kaybı telafi etmek için onu ikame edecek nesnelere bulur. Freud bunu Hoffman'ın *Kum Adam* öyküsü üzerinden açıklar. Jentsch'in gözleri kaybetme korkusu olarak işaretlediği şeyi Freud, hadım edilme korkusu ile özdeş gösterir ve bu öyküyü Oidipus üzerinden açıklar (2019, s.47-49). Burada ilgilenilen asıl nokta kaybın göz ya da penis olarak imlenmiş olmasından öte, kaybın bilinçdışı yönü ve bu kaybın yaşam boyu süren dönüşümüdür. Aslolan kayıptır, neyin kaybolduğu değil ve kaybın yerine konulan ikame nesnelere bize daima bastırılanın geri dönüşünü verir. Bu ısrar, tekrarlama ve bir zamanlar tanıdık olan, (kayıp) böylece tekinsize dönüşür. İçsel gerçeklik dışarıda, dış gerçeklik olarak belirir ve zihinde karşıtların gerçeklikleri farklılıklarını yitirir. Tüm bunlar Freud'un tekinsiz fenomenlerinden biri olan *Doppelgänger (ing. Double)* için de kapı aralayan anahtar ifadeler olarak görülebilir.

Otto Rank *The Double (Der Doppelgänger)* (1914) kitabında, çifti ya da *Doppelgänger*'i ayrıntılı bir biçimde ele almıştır. Ona narsistik düşünce içinde bir yer veren Rank, genel olarak şeytani bir ikiz olarak söz etmiş, gölge ve ayna imgeleri (yansıma) ile ilgili olan batıl inançlar aracılığıyla da *Doppelgänger*'i ölüm ve ölüm korkusu ile ilişkilendirmiştir. Yine gölgenin yokluğu (gölgenin yokluğu ölüm demektir) ile ilgili batıl inançlar üzerinden Rank da *Doppelgänger*'i, Kristeva'nın öteki kavramında olduğu gibi öznenin varoluşunun garantisi olarak görmek mümkündür (1971, s. 57, 61-62). Fakat Freud, Rank'ın çift olgusunun onun çalışmasında varlığın garantisi olmaktan çıkıp ölümün habercisine dönüştüğüğünü söylemektedir (2019, s. 54).

*Doppelgänger* aslen Alman Romantizmi içinde Gotik edebiyatta belirgin bir motif ve tema olarak kullanılmıştır. 1896'da Jean Paul'un *Siebenkäs* isimli romanı terimin türetildiği eser olarak görülmektedir. E.T.A. Hoffmann ve Edgar Alan Poe, *Doppelgänger* motif ve temasını anlatılarına katan yazarlardandır. *Doppelgänger*, kötü ve şeytani olan ile ilişkilendirilmiştir. Dolayısıyla ima, öznenin ya da onun özneliğinin kusurlu, bölünmüş ya da tehditkâr olduğu üzerinden hareket etmektedir. Psikanaliz bunu kendilikte bir kopuş ya da kayba bir yönelim olarak belirtmiştir (Vardoulakis, 2006, s. 100). Bu bir alter ego formu olarak da görülebilir. Fakat bundan farklı olarak Freud'un *Doppelgänger*'i animistik düşünce biçimiyle ilişkilendirdiği ağıktır. Kendi deneyimlerinden verdiği örnekleri ağıkladığı sayfalarda bu türden inanışların aslında bir gerçeklik sınaması ile maddi gerçekliğe olan inanışın bastırılması olduğunu belirtmiştir. Çocukluk komplekslerinden kaynaklanan tekinsizliği diğerinden ayırarak daha çok içsel gerçekliğin dışarı olan müdahalesi ve bu müdahalenin aracı olan düşünsel içeriğin bastırılması olarak açıklar (2019, s. 69-70). Fakat ötekillik ya da alter ego biçiminde yorumlamak da *Doppelgänger*'in mitsel yönü ile ilişkilendirildiğinde oldukça ilişkili görünür.

Freud, önce edebiyatta ikilik olgusu üzerinde durur ve bu tür öykülerde bu olgunun, karakterin ikiliği, bölünmesi ve yer değiştirmesi gibi anlatının birçok sahnesinde tekrarlanan *Doppelgänger* bağlamında bir analogi kurularak yakalanabileceğinden söz etmektedir (2019, s. 53). (Aynı şey Freud'un Tekinsiz



metninin tümü içinde geçerlidir: Tanıdık-yabancı, gerçek-hayali, canlı-cansız, dışarı-içeri vb.) *Doppelgänger*'i tekinsizin bir niteliği olarak gören Freud, "dinler çöküp de tanrılar, şeytan suretine büründüğünde ikilik bir terör nesnesine dönüşmüştür" (2019, s. 55) diye açıklar. *Doppelgänger* şeytani bir ikiz olarak burada da ortaya çıkar. Tekrarın tekinsizlikteki önemini bir İtalyan kasabasında kaybaldığı<sup>11</sup> kendi deneyimleri üzerinden örneklendirerek daha da genişletir. İkinci bir örnek ise Freud'un dipnotunda gizlidir ve bu deneyim ile *Doppelgänger* olgusunu açıklar. Ernst Mach'ın sokakta yürürken iğrenç bir yüzle karşılaşması ve bu yüzün ayna satan bir mağazanın içindeki kendi yansıması olduğunu fark etmesi, uzun bir tren yolculuğundan sonra otobüste karşılaştığı bir yabancı hakkındaki olumsuz fikirleri ve ardından yine Mach'ın aynadan yansıyan kendi görüntüsünü görmesidir. Benzer şekilde Freud'un bir tren yolculuğu esnasında kapağında ayna asılı dolabın kapağının aniden açılması ile kompartımanına yanlışlıkla bir başkasının girdiğini düşünmesi ve hareket ettiğinde onun kendi yansıması olduğunu fark etmesi anlatılmaktadır. Her ikisi de kendi çiftlerine yabancılaşmış ve bu yabancı ötekiyi, tehditkâr ve tekinsiz bulmuşlardır (2019, s. 69-70). Burada ben ve öteki arasındaki bir karşılaşma, ikisi arasındaki sınırları koruyan çizginin anlık olarak muğlaklaşması ile ben ve ötekinin ayırımında bir bozulma meydana getirmiştir. Sanatta tıpkı bu anekdotlar gibi birçok *Doppelgänger* örneği görmek mümkündür. Wendy McMurdo'nun fotoğrafları, Vanessa Beecroft'ın Performansları ve Cindy Sherman'ın ilk dönemi buna örnek olarak gösterilebilir. Bu yapıtlar Foster'ın da belirttiği gibi bastırılanın geri dönüşü ve tekrarın belli nesnelere şeytani kılan şey olmasını da örnekler (2011, s.35). Yapıtlardaki *Doppelgänger* teması, yansımaların kullanılması gibi unsurlar içeriden gelen zorunlu tekrar etme isteğini bize hatırlatması sebebiyle tekinsizdir.

McMurdo'nun çalışmaları (Görsel 10. – 11.) canlı-cansız ve yansıyan yüzeylerin rahatsız edici belirsizliği üzerinden ve büyük ölçüde çocukluk imgeleri ve kimlik üzerinden hareket etmektedir. Onun fotoğraf kompozisyonları resim geleneğinin bir mirasçısıdır. Ayrıca fotoğraflarda kullandığı dramatik ışık ve sahneler bir film karesini andırmaktadır. McMurdo, tanımlanabilir varlığı reddeder ve ona göre her figür, kişi olmayan bir *Doppelgänger*'dir (McMurdo ve diğerleri, 2001, s. 38). Dolayısıyla onun ikiz temalı fotoğraflarında bir ikize sahip olmanın tekinsizliği ile yüzleşilir. Çünkü ikizlerin her biri diğerinin var oluşuna bir tehdittir, tehdit birbirlerinin gerçeklikleri ile ilgili olarak şüphe ve belirsizlik yaratmalarından kaynaklanmaktadır. Ayrıca bu ikizlerden birinin diğerine yönelik bir baskın tutum içinde gösteriliyor olması şeytani ikiz temasına bir atıf olduğunu da düşündürmektedir.

<sup>11</sup> Bir İtalyan kasabasının sokaklarında dolaşırken kendini bir anda pencerelerinden yalnızca boyalı kadınların baktığı ıssız bir sokakta bulan Freud, oradan ayrılmak için tam üç deneme yapar ve her seferinde aynı sokağa geri döner (Freud, 2019, s. 55-56).



**Görsel 10.** Wendy Mcmurdo, *Helen*, 1996, fotoğraf, National Galleries, Scotland



**Görsel 11.** Wendy Mcmurdo, *Kız ve Ayı*, 1999, fotoğraf, Royal Museum of Scotland

Doldurulmuş hayvanlarla dolu bir müzede çocukları kaydeden sanatçı, gerçekte yan yana gelemeyecek bu canlıları tuhaf bir biçimde bir araya getirir. Dijital fotoğrafçılığın teknik olanaklarından yararlanılarak yapılan bu çalışmada camdan yansıyan çeşitli imgeler gerçeğin somut ve yansıyan yüzeylerini iç içe geçmiş katmanlar halinde sunar. Kompozisyonu oluşturan farklı öğelerin birleşmesi ile bu tuhaf görüntüyü yaratmıştır.

Vanessa Beecroft'un performansları ise kadın bedeninin temsili ve kimlik sorunlarına odaklanmaktadır. Aşağıda görsel 12 ve 13'de görülen performanslarda açıkça *Doppelgänger* temasının işlendiği söylenebilir. Birbirinin neredeyse aynı kadınlar, tekrar, çoğaltım ve aşinalık üçgeninde bir araya getirilmiştir. Aslında bu kadınlar fotografik bir kopya değildir, birbirinin tıpa tıp aynısı hiç değildir. Giyim ve peruklar aracılığıyla benzermiş gibi görünürler. Yapay bir boşlukta bir heykel katılığında gösterilen donuk bakışlarıyla kadınlar, sanki bildiğimiz türden bir canlı değillermiş gibi insanlık dışı veya gerçektışı bir izlenim bırakırlar. Doğal/yapay, gerçek/gerçektışı, aşına/yabancı gibi çeşitli karşıtlıkların birleşimi ve bunların yarattığı belirsizlik hissi hâkimdir. Küratör Urs Shatel *Unheimlich* sergisinde yer alan Beecroft performanslarının tekinsiz ile olan ilişkisini şöyle açıklamaktadır:

Tüm bu çalışmanın anahtar sözcüğü belirsizliktir, hiçbir güvenlik taşımayan bir geçiş durumu, bir yüzerme, sürüklenme durumudur. Bazen zevkli, bazen tekinsiz (...) Tekinsizlik artık günümüzde masallardaki gibi derin, karanlık ormanlarda kendini göstermiyor, gündelik hayatın her köşesinde, yanımızda, içimizde, bedenlerimiz ve düşüncelerimiz hakkındaki endişeli belirsizliğimizde, hızla ve çarpıcı biçimde değişen bir dünyayla karşılaşmamızın belirsizliğinde... Tekinsiz, iç ve dış durumların bu eleştirel-felsefi algısıdır (Stahel, 1999).

Beecroft'un benzerlik, tekrar ve çoğaltım üzerinden hareketlenen çalışmaları hem izleyici hem de yapıt bakımından öz-kimliği savunmasız hale getiren bir tekinsizlik ortaya koyar. *Doppelgänger* teması bağlamında çoğaltılan bedenlerin gerçek-gerçektışılığı bu hissin yaratılmasındaki en önemli unsurdur. Görüngüdeki bu tuhaf ama gerçek kadınlar hem kendilerini hem de izleyeni beden aracılığı ile kendi bedenlerine ve kendi kimliklerine yabancılaştırır. Bu hem zihinsel olarak hem de bedenen güvensizlik

duygusunu belirsizlik ile birleőtirir. Burada gerçeklik, benzerlik üzerinden ifade edilen ve öz-kimliğe saldıran şeydir.



**Görsel 12.** Vanessa Beecroft, *İsimsiz*, 1999, performans/fotoğraf, Moma Koleksiyonu, New York



**Görsel 13.** Vanessa Beecroft, *İsimsiz*, 1999, performans/fotoğraf, Moma Koleksiyonu, New York





**Görsel 14.** Cindy Sherman, *İsimsiz Film Sitili #56*, 1980, jelatin gümüş baskı, fotoğraf, Metro Pictures, New York



**Görsel 15.** Cindy Sherman, *İsimsiz Film Sitili #81*, 1980, jelatin gümüş baskı, fotoğraf, Metro Pictures, New York

Cindy Sherman ise Hollywood filmlerindeki kadın karakterlere (Görsel 14. ve 15.) odaklanarak kadın ve kimlik kavramları üzerinde durur. Çalışmaları bir eleştiri niteliği taşımadan bu kadınları sinematografik bir an içinde donmuş bir kayıtsızlığa yerleştirmektedir. Dolayısı ile filmlerde sürekli olarak tekrarlanan benzer kadın imgelerini tekrar ve tekrar göstererek bu aşınalığı yaratıcılığının merkezine yerleştirir. Bu kayıtsızlığın içinde görünmeyen referanslar, bir kadın olarak var olabilmek için ötekini taklit ederek ya da kopyalanan imajlarla ortaya çıkar. İzleyicinin ya da Sherman'ın bu imgelerle yer değiştirmesi, yansımaların karşısında kendini konumlandırma çabası, ben ve ben olmayan (öteki) arasındaki sınır çizgisinin silinmesi ile hayranlık ve tiksinti arasında beliren bir tekinsizliğe yol açar. Bu tekinsizlik, gerçeğin kopyasının, kopyası olarak ya da gerçekle olan simgesel bir yer değiştirme olarak yalancı bir benliğin parçalanmasını ortaya koyarken yansımalarındaki heim ikizin, birçok filmde ve Sherman'ın fotoğraflarında tekrarlanan femme fatale kadın imgelerinde olduğu bağlamıyla, nasıl da Freud'un korkutan şeytani *Doubleganger*'ına dönüştüğünü göstermektedir. Gerçek ve gerçekle olmayan, ben ve öteki arasındaki mesafe artık hiç olmadığı kadar yakınımıza gelmiştir.

Baudrillard, bu yakınsamayı şöyle açıklar:

Her yerde mesafeler birbirine karışıyor, her yerde mesafe ortadan kaldırılıyor: Cinsiyetler arasında, zıt kutuplar arasında, sahneyle salon arasında, eylemin başkahramanları arasında, özneyle nesne arasında, gerçekle gerçeğin sureti arasında bir mesafe yok artık (2004, s. 119).

Sherman'ın sonraki yapıtları ise bu ifadelerin canlı birer örneğine dönüşür. Yabancılaşmanın, üretiminin bir parçası haline geldiği yapay uzuvları, oyuncak bebek parçalarını ve mankenleri kullanarak cinselliği pornografik imgelerle sunarak itici ve iğrendirici bir biçimde ele alır. Bu iki yapıt Freud'un tekinsizi ele aldığı iki biçimde de incelenebilir. Bunlar: Çocukluk kompleksleri ve inanış ya da animistik düşünce biçimidir. Freud, eğer tekinsizlik, inançtan ya da öznenin tarihselliğinden kaynaklanıyor ise ortada bir maddi gerçeqlik sorunu olduğunu fakat çocukluk kompleksleri söz konusu ise maddi gerçeqliğin yerini zihinsel gerçeqliğe bıraktığını düşünmektedir. Her ikisi için de bastırma

mekanizması büyük önem taşır fakat çocukluk komplekslerinde bastırılan belirli bir içerikken, diğerinde maddi gerçeklikte bulunan düşünsel inancın bastırılması söz konusudur (2019, s.69-70).



**Görsel 16.** Cindy Sherman, *İsimsiz 262*, 1992, fotoğraf, Metro Pictures, New York



**Görsel 17.** Cindy Sherman, *İsimsiz 255*, 1992, fotoğraf, Metro Pictures, New York

Görsel 16' da dişil ve eril olana atfedilecek iki farklı erojen bölge oldukça gerçekçi biçimde ele alınmıştır. Fakat bu iki uzvun tek vücutta bir araya getirilmiş hali tuhaflıkla bozulmuş rahatsız edici bir gerçeklik sunmaktadır. Cinsiyetler tüm zıtlıkları ile tek bir bedende bir araya getirilerek sınırları belirsizleşmiş ve böylece yok edilmiştir. Kurgunun gerçeğe müdahalesi izleyen bedene ve cinselliğe yönelik tüm inanışlarını alt üst eder. Böylece tekinsiz gerçek izleyeni kaygı dolu bir tekinsizlik hissi ile baş başa bırakır.

Baudrillard, postmodernitenin ürettiği gerçeği (hipergerçeği) bir klon olarak görmekte ve Oidipus'u çoğaltan bu türden cinselliği insani olmayan olarak nitelendirmektedir (2016, s. 136). Sherman'ın görsel 17' deki bedenleri: Ürkütücü, davranışsal olarak bir insan gibi gösterilen fakat insanlık dışı olan yabancılaşmış ve mekanikleştirilmiştir. Sherman'ın bu yapıtında cinsellik konusunu pornografik öğelerle ele alış biçimi onun bayalaştırma amacına uygun olarak insanlık dışı bir cinselliği göstermektedir. Ribeiro'nun belirttiği gibi hem bu dünyaya ait hem de değildir. Sherman dişil olanı absürt, simülark bir makine gibi göstererek onu insanlıktan yabancılaştırmıştır (2008, s. 91). Gerçeklikteki tüm bu tuhaflık, yabancılaşma, belirsizlik ve ürkütücü atmosfer onları tekinsizliğe götürenin toplamıdır. Fakat Oidipus üçgenindeki ensest yaşayın bir kültürel kod olarak öznenin psikolojisindeki yeri ve bu tuhaf pornografik imgelerin sürekli olarak bu kodu çoğaltıyor olması, onları Baudrillard'ın bahsettiği klonlara dönüştürmektedir. Burada izleyeni tekinsizliğe iten şey bu kodun belleğimizde anımsanmasıdır.

Postmodern gerçeklik, gerçekliğin bir yansıması olmaktan öte imgelerin sürekli olarak taklit yoluyla tekrar tekrar kullanılmasıyla çoğaltılan Baudrillard'ın terimiyle *simülark*<sup>12</sup> bir gerçekliktir. Fakat Freud'un tekinsizinde bastırılanın tekrar ve ısrarla geri dönüşü olarak söz ettiği tekrar ile Baudrillard'ın sözünü ettiği kayıtsızlık içindeki gerçeğin ya da imgenin tekrarı arasında fark vardır. Foster, Lacan'ın,

<sup>12</sup> Bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm (Baudrillard, 2016, s. 7). Orijinali olmayan kopyanın kopyası (Cevizci, 2014, s. 393).

tekrarı yeniden üretim olarak görmediğini ve tekrarlama ediminin özne tarafından travmatik olarak algılanmasının yanı sıra gerçeğin kendisini de beraberinde taşıdığını belirtmiştir. Foster, bunun öznenin algısı ile bilinci arasında bir yırtılmaya yol açacağını Lacan'ın *tuchè*<sup>13</sup> ve Barthes'ın *punctum* terimleri üzerinden travmatik gerçekliğin, özne ve nesnenin, içerinin ve dışarının birbirine karıştığı bir çelişki üzerinden anlaşılması gerektiğini belirtir (Foster, 2017, s. 178-179). Postmodern gerçekliğin arkasında bulmayı beklediğimiz tekinsiz böylece ortaya çıkar.

Burada Lacancı gerçeğin üzerinde tekrar durmak yararlı olacaktır. Evans'a göre Lacancı gerçek, sembolüğün ötesinde olan dile gelmeyendir. Dolayısıyla temsil edilemez ancak tekrar edilebilir. Sembolüğün aksine gerçek kesindir. Gerçek yakalanması imkânsız olan şeydir. Tıpkı ölüm gibi bilinmez ve doğum gibi bir daha asla geri dönülemez olandır. Ancak anlamlandırma sürecinde gerçeği yırtan şey sembolüğün düzenidir. Bu, Lacan'ın gerçeğe atfettiği Hegelci statüde (Gerçek olan her şey ussaldır.) gerçeğin ontolojik olarak kaygı verici bir biçimde bozulması demektir (2006, s. 162). Freud ve Lacan'ın teorilerinde gerçeğe biçtikleri rolün önemi burada ortaya çıkar. Ben ile ben olmayan gerçek ya da gerçek olmayan (taklit-hipergerçek ya da simülark) arasındaki sınırların bulanıklaşması her ikisi arasında bir boşluk yaratır. Boşluk bastırmadan kaçan firari ve kaçak olan travmatik gerçeklikle ve tekinsiz ile doldurulur. Sanat için de böyledir ve postmodern gerçeklik de böyle bir boşlukla birlikte düşünülebilir. Danto, gerçek ve taklit arasında var olduğunu düşündüğü böyle bir boşluktan söz etmektedir. Aristo'dan bir alıntı yapar: "Bazı şeyleri görmek bize acı verir (...) Ancak bunlara tıpatıp benzeyen taklitlerine bakmaktan haz alırız, ister nefret ettiğimiz hayvanlar olsun, ister cesetler." (Aristoteles, 2010; aktaran: Danto, 2019, s. 33). Danto'nun boşluğuna travmatik gerçekliği yerleştirdiğimizde gördüğümüz sanat yapıtının, gerçeğin taklidi olup olmaması ya da gerçek olup olmamasının bir önemi kalmaz. Tıpkı sanatla yaşam arasındaki boşluk gibi gerçek ile taklit arasında da böyle bir boşluk vardır. Bu tekrarlanan travmatik gerçek vasıtası ile izleyici için kurulan fantezi ne kadar tuhaf ve sadistik olursa olsun tekinsiz etkinin kaçındığımız, 'ben değilim' dediğimiz tüm rahatsız edici içeriği mesafeleri silerek yakınımıza getirmesine rağmen 'bu aslında gerçek değil' cümlesi içerikle aramıza belli bir mesafe koymaktadır. Dolayısı ile bir imgenin bir nesneyi temsil etmesi ile onu birebir taklit etmesinden aldığımız haz arasında pek bir fark yok gibidir fakat sanat yapıtlarının sunduğu tekinsiz gerçek ile ona denk düşen gerçeklik arasında fark vardır. Danto'nun da belirttiği üzere "Gerçek hayret verici şekilde çok daha dehşet vericidir"(2019, s.34).

## Sonuç

Tekinsizlik daima somut bir gerçek içerir. Bir nesne ya da olayın gerçek olup olmadığına dair şüpheci. Ama tek başına şüphe değil, ona eşlik eden bir kaygıya da beraberinde getirir. Tekinsizin bu yönü gerçek kavramının yakalanması zor yapısı ile yakından ilişkilidir. Fenomenoloji, bir gerçeğin algılanmasında iki unsurun öne çıktığını göstermektedir. Birincisi, nesnenin gerçekliğini bilincin yapılandırması, ikincisi ise buna bir duygunun eşlik ediyor olmasıdır. Bu iki unsur gerçekliğe dair algımızı kökten etkilemektedir. Araştırmanın giriş bölümünün ilk satırlarında Royle'un tekinsizin ustalıktan yoksun olduğunu söylemesinin de sebebi budur. Nesne ya da yapıt daima somut bir gerçek olarak varlık sürdürür. Fakat bu nesneye yaklaşımda bilincin ya da duygunun algıyı etkileme durumu o nesnede temsil edilemeyen bir şey olduğunu hissettirir. Tekinsizliğe eşlik eden kaygının nedeni de budur. Yine fenomenolojiden öğrendiğimiz şey bu nesnenin somut varlığının Freud'un tanıdık ve yabancı ikilisinden tanıdık yönünü, nesnede temsil edilemeyen de çağrışım yolu ile hissedilen, bastırılmış olması sebebiyle de nesnenin yabancı yönünü oluşturduğudur. Böylece özne, kendi içinde şimdiye kadar var

<sup>13</sup> Kendisini travma biçiminde, yani öznenin dayanmasının da asimile etmesinin de mümkün olmadığı biçiminde sunan şey (Homer, 2013, s. 131).

olduğunun farkına bile varmadığı ölülerinin, ölümsüz olarak karşısına çıkmasının belirsizliği içinde kaygıya teslim olmaktadır. Gerçeğin ontolojik bir mutlak olarak varlığı, bastırılmışın geri dönüşü ile bir travma ve tuhaflıkla sarılarak bozulur. Gerçeğin mutlaklığı kaybolur ve özne, gerçek ile gerçek olmayan arasında ayırım yapamayan bir belirsizlikle başa başa kalır.

Sanat, gerçeküstücülerden bu yana gündelik gerçekliği tuhaflık ve travma yardımıyla bozma girişimini yani tekinsizi en iyi ortaya koyan alandır. Hiçbir fantastik görünüm, gerçek gibi bu denli yıkıcı olamaz. Günümüz teknolojisi birçok alanda olduğu gibi sinema ve bilgisayar oyunları alanlarında da oldukça ilerlemiş ve sanal ya da arttırılmış gerçeklik özellikle insana en iyi biçimde benzerlik yaratmak için kullanılmaktadır. Başarılarının önündeki en önemli engel tekinsizliktir. Fakat diğer sanat alanları tekinsizi kullanmaya ve bu sayede izleyici için ilginç deneyim alanları yaratmaya devam etmektedir.

Bu bağlamda bu araştırma kapsamı içinde sanatta tekinsiz ve gerçek ilişkisi hem çeşitli tekinsiz teorileri hem de sanatçıların çalışmalarında kendini gösterdikleri biçimiyle ele alınmıştır. Gerçeküstücüler nesnelerin bir araya gelişlerini tuhaflaştırarak gerçeği manipüle ederek bozarken, yabancılaşma kavramını Freud'un ele aldığı noktadan alıp derinleştiren fenomenoloji, bu kavramı dünyaya ve yaşadığımız yer olarak bedene kadar indirgemıştır. Bu da gündelik gerçekliğin saf ve naif görünümünün içinde saklı olan tekinsizi ortaya çıkarmada yardımcı olmuştur. Sanat, gündelik gerçekliğin bir parçası olan evin, nesnelerin nasıl da tehditkâr bir ton kazandığını göstermiştir. Beden, bellek ve içinde yaşadığımız yer olarak beden tekinsiz ve gerçek ile olan ilişkisi, beden gerçekliğinin sanatçıların çeşitli müdahaleleri ile gerçekliğinin bozulması ve yabancılaştırılması olarak sunulmuştur. Tekinsizlikte karşıtıyla bir araya gelme, sanat nesnesini bir ikame nesne olarak ortaya koyar ve bu gerçek nesne bastırılanın geri dönüşü olarak ortaya çıkar. Sanat yapıtı kendi gerçekliği üzerinden bir semptom biçiminde bastırılanın geri döndüğünü haber verir. Dış gerçeklik ile iç gerçeklik bir uyumsuzluk olarak zihinde farklılıklarını yitirirler. İçimizdeki yabancı, ben ve ben olamayan öteki ise Freud'un *Doppelgänger* kavramı üzerinden sanatta geniş bir yer edinmiştir. Gerçeğin sürekli olarak tekrar etmesi ve benzerlik üzerine inşa edilmiş bu yapıtlar, gerçeğin temellerini ortadan kaldırır ve kimliği savunmasız hale getirirler. Postmodern sanatın gerçek ile gerçek olmayan arasındaki mesafeyi ortadan kaldırması ve gerçeği travmatik ve itici bir biçimde sunması da tekinsiz gerçeğin gösterildiği örnekler olarak öne çıkmaktadır.

Sonuç olarak tekinsiz, nesneye ya da olaya bağlı olmaksızın öznel bir deneyimdir. Özne'nin dış gerçeklik deneyiminin öznellik olarak ilişkisini ortaya koymaktadır. Tekinsizlik yaratan sanat yapıtları gerçeklik deneyimini bozarak tanıdık olanı izleyiciye yabancılaştırır ve bir nevi kendini de öteki olarak sunar. En önemlisi izleyiciyi, neyin gerçek olduğuna dair belirsizliğe iterken gerçekliği tehditkâr bir tonda sunar. Bu kaygı verici tekinsiz gerçek aracılığı ile sanatçının izleyicisine sunmak istediği aslanan gerçekliğin tartışılması sağlanabilir.

### Kaynakça

- Albano, C. (2008) Uncanny: A Dimension of Contemporary Art. *ESSE Arts and Opinions*, 62(2), 4–11. <https://esse.ca/en/uncanny-a-dimension-in-contemporary-art/>
- Baudrillard, J. (2004), *Tam Ekran*, (B. Gülmez, Çev.), Ç. B. Güçbilmez (Ed.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları (1997).
- Baudrillard, J. (2014), *Sanat Komplosu*, Ali Artun (Ed), ( 5. Baskı), İstanbul: İletişim Yayınları. (1996).
- Baudrillard, J. (2016), *Simülakrlar ve Simülasyon*, (Ç. O. Adanır, Çev.), (10.Baskı), Ankara: Doğu Batı Yayınları (1996).
- Bozkurt, N. (2013), *Sanat ve Estetik Kuramları* (10. Baskı), Ankara: Sentez Yayınları (2012).

- Cevizci, A. (2014), *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Say Yayınları, (2011).
- Danto, A. (2019), *Sıradan Olanın Başkalaşımı*, (E. Berkaş, Çev.), (2. Baskı), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, (1983).
- Dutton, D. (2017), *Sanat İçgüdüsi: Güzellik, Zevk ve İnsan Evrimi*, (M. Turan, Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, (2009).
- Evans, D. (2006), *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, Taylor & Francis e-Library, <http://www.ebookstore.tandf.co.uk/>.
- Foster, H. (2017), *Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangard*, (E. Hoşsucu, Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, (2002).
- Foster, H. (2011), *Zoraki Güzellik*, (Ş. Kaptan, Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, (1993).
- Freud, S. (2013a), *Haz İlkesinin Ötesinde*, In *Metapsikoloji: Haz İlkesinin Ötesinde Ego ve İd ve Diğer Çalışmalar*, (E. Kapkın, Çev.), (pp. 265–326), İstanbul: Payel Yayınları, (1920).
- Freud, S. (2013b), *Zihinsel İşleyişin İki İlkesi Üzerine Formülasyonlar*, In *Metapsikoloji: Haz İlkesinin Ötesinde Ego ve İd ve Diğer Çalışmalar*, (E. Kapkın, Çev.), (pp. 7–41), İstanbul: Payel Yayınları, (1911).
- Freud, S. (2019a), *Tekinsizlik Üzerine*, (H. Şahin, Çev.), D. Hezer (Ed.), *Tekinsizliğin Psikolojisi Üzerine/Tekinsizlik Üzerine içinde* (pp. 33–76), İstanbul: Laputa Kitap.
- Freud, S. (2023). *Aktarım Nevrozlarına Genel Bakış*. <https://www.felsefesanatpsikanaliz.com/wp-content/uploads/2021/09/Freud-S.-Aktarim-Nevrozlarina-Genel-Bakis-1915-2.pdf>
- Harman, G. (2008). On the Horror of Phenomenology: Lovecraft and Husserl. *Collapse: Philosophical Research and Development*, 4, 333–364.
- Homer, S. (2013), *Lacan*, (A. Aydın, Çev.), G. Salman (Ed.), Ankara: Phoenix Yayınları (2005).
- Jenstch, E. (2019b), *Tekinsizin Psikolojisi Üzerine*, (H. Şahin, Çev.), D. Hezer (Ed.), *Tekinsizin Psikolojisi Üzerine /Tekinsizlik Üzerine içinde* (pp. 11–29), İstanbul: Laputa Kitap.
- Kristeva, J. (1991), *Stranger To Ourselves*, New York: Columbia University Press.
- McMurdo, W. ve diğerleri, (2001), *The Work of Wendy McMurdo* (2. Baskı), Ediciones Universidad de Salamanca, <https://wendymcmurdo.com/text/wendy-mcmurdo-salamanca/>
- Özcan, G. (2018), Sartre'in Duygu Fenomenolojisinin Psikoterapiye Entegrasyonu, *Dinlenen Ben Rüya ve Terapi Dergisi*, 6, 56–61. <https://dinlenenben.com/>
- Rank, O. (1971), *The Double*. H. Tucker (Ed.), Raleigh: The North Carolina State University Press, (1925)
- Ribeiro, A. M. (2008), The grotesque, The Uncanny and The Femininity within The Work of Cindy Sherman, *Ide (São Paulo) [Online]*, 31(47), 88–93, [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0101-31062008000200016&script=sci\\_abstract&tlng=en](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0101-31062008000200016&script=sci_abstract&tlng=en)
- Royle, N. (2003), *The Uncanny*. Manchester: Manchester University Press.
- Schlipphacke, H. (2015), The Place and Time of the Uncanny, *Pacific Coast Philology*, 50(2), 163–172, <https://www.jstor.org/stable/10.5325/pacificphil.50.2.0163>
- Stahel, U. (1999), *Thin-skinned and Ambiguous*, <https://ursstahel.ch/thin-skinned-and-ambiguous>
- Timuçin, A. (2004), *Felsefe Sözlüğü* (5. Baskı), İstanbul: Bulut Yayınları.
- Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük*. (2023). <https://sozluk.gov.tr/?q=gercek&aranan=>
- Trigg, D. (2012), *The Memory of Place: A Phenomenology of the Uncanny*, Athens: Ohio University Press.
- Tunalı, İ. (2013), *Estetik* (15. Baskı), Ankara: Remzi Kitabevi. *Türk Dil Kurumu*, (2023), <https://sozluk.gov.tr/>

- Vardoulakis, D. (2006), The Return of Negation: The Doppelgänger in Freud's "The Uncanny" *JSTOR/The Johns Hopkins University Press*, 35(110), 100–116.  
<https://www.jstor.org/stable/4152886>
- Warner, M. (2006), *Phantasmagoria: Spirit Visions, Metaphors, and Media into the Twenty-first Century*, Oxford: Oxford University Press.
- Windsor, M. (2019), What is the Uncanny? *British Journal of Aesthetics*, 59(1), 51–56,  
<https://doi.org/10.1093>
- Withy, K. (2015), *Heidegger on Being Uncanny*, Cambridge: Harvard University Press.
- Žižek, S. (2013), *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*, (T. Birkan, Çev.), (6. Baskı), İstanbul: Metis Yayınları, (1989).

### Resim Kaynaklar

- Görsel 1.** [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/meret-oppenheim-object-paris-1936/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/meret-oppenheim-object-paris-1936/)
- Görsel 2.** <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dali-lobster-telephone-t03257>
- Görsel 3.** <https://www.artic.edu/artworks/210471/surrealist-object-functioning-symbolically>
- Görsel 4.** <https://www.tate.org.uk/art/artists/mona-hatoum-2365/who-is-mona-hatoum>
- Görsel 5.** <https://www.artimage.org.uk/31867/mona-hatoum/dormiente--2008>
- Görsel 6.** <http://stelarc.org/?catID=20265>
- Görsel 7.** <https://aboutstelarc.weebly.com/ping-body.html>
- Görsel 8.** <https://www.ngv.vic.gov.au/exhibition/ron-mueck/>
- Görsel 9.** <https://www.creativityfuse.com/2010/11/hyperrealist-sculptures-by-ron-mueck/>
- Görsel 10.** <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/57369>
- Görsel 11.** <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/aug/16/wendy-mcmurdo-best-photograph-girl-bears-museum>
- Görsel 12.**  
[https://www.moma.org/collection/works/163848?artist\\_id=8261&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/163848?artist_id=8261&page=1&sov_referrer=artist)
- Resim 13.** <https://www.artic.edu/artworks/72442/untitled-film-still-56>
- Resim 15.** <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/photographs-2/cindy-sherman-untitled-film-still-81>
- Resim 16.** <https://artsandculture.google.com/asset/untitled-263-cindy-sherman/1QHodVKBF3henw>
- Resim 17.** <http://www.cindysherman.com/images/photographs/Untitled255.jpg>