



folklor/edebiyat - folklore&literature, 2025; 31(4)-124. Sayı/Issue - Güz/Fall
Prof. Dr. Emel Kefeli Armağanı
DOI: 10.22559/folklor.4917

Araştırma makalesi/Research article

Büyük Ötekinin Gölgesinde: Lacancı Psikanalize Göre *Kiracı'da ve Korkuyu Beklerken'de* Obsesyon Nevrozu

In the Shadow of the Big Other: Obsessional Neurosis in *The Tenant and Waiting for Fear* According to Lacanian Psychoanalysis

Selda Uygur*

Öz

20. yüzyılın en önemli psikanalistlerinden biri olarak kabul edilen Jacques Lacan (1901-1981), Sigmund Freud (1856-1939)'un düşüncelerine yeni bir bakış açısı getirerek ve kendisine özgü kavramlar geliştirerek kültür, sanat, edebiyat, sinema vs. alanında yapılan pek çok çalışmanın analizine katkı sunmuştur. Lacancı psikanaliz adı verilen bu teknik, pek çok edebî eserin yorumlanmasına da imkân sunmuştur. Bunu yaparken de Lacancı psikanalizde birçok kavrama başvurulmuştur. Bu kavramlardan birisi de obsesyon nevrozudur. Modern bireyde obsesyon nevrozunun ortaya çıkmasının sebebi, babanın simgesel yasasına uyum sağlanamamasıdır. Lacan'ın simgesel düzen olarak adlandırdığı toplum, kültür ve diğerlerinin simgesi olan “Büyük Öteki”yle uzlaşmazlık ve yarılma duygusu kaygı, suçluluk gibi duygularla ortaya çıkan obsesyon nevrozunu tetikler. 20. yüzyılın sürrealist ve modernist yazarlarından olan Polonya asıllı Fransız yazar Roland Topor, *Kıra-*

Geliş tarihi (Received): 20-05-2025 Kabul tarihi (Accepted): 02-10-2025

* Doç. Dr., Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. Tekirdağ-Türkiye/ Assoc. Prof. Dr., Tekirdağ Namık Kemal University Faculty of Science and Letters Department of Turkish Language and Literature. suygur@nku.edu.tr ORCID ID: 0000-0002-9922-9301

cı adlı romanında, modern Türk Edebiyatının önemli temsilcilerinden olan Oğuz Atay, *Korkuyu Beklerken* adlı öyküsünde “Büyük Öteki” ile kutuplaşmış, obsesif karakterler yaratmışlardır. Yaklaşık aynı zaman dilimlerinde, farklı coğrafyalarda yazılmış bu iki eserin ana karakterleri obsesif yönleriyle benzeşmektedirler. İncelemenin amacı tespit edilen verilerden yola çıkarak her iki eserin benzer noktalarını ele almaktır. Eserlerin analizinde Lacancı psikanaliz yöntemi kullanılmıştır.

Anahtar sözcükler: *Kıracı, Korkuyu Beklerken, obsesyon nevrozu, Lacan, büyük öteki*

Abstract

Jacques Lacan (1901–1981), considered one of the most influential psychoanalysts of the 20th century, brought a new perspective to Sigmund Freud’s (1856–1939) ideas by developing his own theoretical framework and concepts. Known as Lacanian psychoanalysis, this approach has significantly contributed to the interpretation of works in various fields such as culture, art, literature, and cinema. One of the central concepts in Lacanian psychoanalysis is obsessional neurosis, which arises in the modern individual due to a failure to adapt to the symbolic law of the father. A sense of rupture or irreconcilability with the “Big Other”—Lacan’s term for the symbolic order representing society, culture, and others—can trigger obsessional neurosis, characterized by anxiety, guilt, and internal conflict. Roland Topor, a French writer of Polish origin and a prominent surrealist and modernist figure of the 20th century, portrays obsessive characters in conflict with the “Big Other” in his novel *The Tenant*. Similarly, Oğuz Atay, a key figure in Modern Turkish Literature, presents obsessive characters in his story *Waiting for Fear*. Although written in different geographical and cultural contexts, these two works—produced in approximately the same time period—exhibit striking thematic parallels. This study employs the method of Lacanian psychoanalysis to analyze.

Keywords: *The Tenant, Waiting for Fear, obsessional neurosis, Lacan, the big other*

Extended summary

Jacques Lacan (1901-1981), considered one of the most important psychoanalysts of the 20th century, contributed to the analysis of many works in the fields of culture, art, literature, cinema, etc. by bringing a new perspective to Sigmund Freud’s (1856-1939) ideas and developing his own unique concepts. The research method known as Lacanian psychoanalysis contributes to the analysis of cinema and literary works. Slavoj Žižek became one of the pioneers of this method by applying it specifically to cinema works. Many researchers have followed in Žižek’s footsteps, using the Lacanian psychoanalysis method to examine examples from cinema and literature. It is noteworthy that the method is used less frequently in the analysis of literary works than in cinema. The aim of this study is to address this deficiency and to apply the Lacanian psychoanalysis method to the literary field with the two selected works.

Lacan reinterprets many concepts specific to Freud, one of which is obsessive neurosis. Defined based on Freud's case of the Rat Man, obsessive neurosis is characterized by repetitive behaviors. Obsessive neurosis involves a fear of alienation from one's society and culture, as well as a fear of death, stemming from the individual's anxiety about fulfilling the desires of the other. Even if the individual tries to complete their deficiency in the other, they find themselves caught in a cycle of desire for the other's deficiency. In other words, one of Lacan's most general assessments is that humans are inherently sick beings as a result of their deficiency. Lacan schematizes the construction of this deficient subject under three headings: "neurosis," "perversion," and "psychosis." In obsession, one of the subcategories of neurosis, a memory of a specific event from childhood is easily accessible to consciousness but does not evoke any emotion.

Roland Topor's novel *The Tenant* and Oğuz Atay's short story *Waiting for Fear*, which can be considered modernist examples, are suitable examples for evaluation in the context of obsessive neurosis. In both works, it is possible to see reflections of the lack that arises in the period based on the relationship with the mother's breast, which Lacan defines as the period before the mirror stage, that is, the reappearance of the repressed in adulthood with a triggering anxiety. Thus, at the end of the mirror stage, the individual who cannot reconcile with the symbolic law of the father tries to complete his own lack in the desire of the other. In obsessive neurosis, unlike hysteria, a split occurs between the individual and the "Big Other" coded as society-culture. In both works examined, the individual who is subject to the "Big Other" and who feels guilt and inferiority as he distances himself from it, feels an increasing obsession with being killed. The idea that the Other is trying to kill him and set traps for him results in displacement as a reaction. The main character in *The Tenant*, written by Polish-born French author Roland Topor, identifies with the woman who committed suicide before him and symbolizes the mother, while the main character in *Waiting for Fear*, one of the most important works of modern Turkish literature by Oğuz Atay, identifies with the secret sect that tries to lock him in the house and destroy him. The 20th century was a period influenced by the existentialist movement, in which individuals developed new defense mechanisms as a result of their alienation from themselves and society and their lack of love. In both works, resistance to death or transformation is one of these mechanisms. The individual who sees and suppresses himself as inferior ultimately passes from an obsessive state of mind to madness, remaining at the level of separation from the "Great Other." As discussed in the study, this transformation, which has been transferred to a universal level, is exemplified in world literature by similar literary characters.

The similarities between the two works are discussed under the headings of Madness Strategy, The Empty Tooth, Jesus and Unbelief, The Stranger in the Mirror, Hunger, The Oral Stage and Women, Fear of Toilets and The Anal Stage, The Pleasure of Humiliation, Anger, Aggression and Alienation, Escape from Home to Death, Death, and Suicide. According to the expansion of the titles, the inability to establish a loving relationship with the mother in the pre-mirror stage turns into a fundamental void in life, while the modern individual has lost his faith and peace of mind by breaking away from classical religion and moral judgments.

According to Lacan's important theory, the ego ideal in the mirror stage is fragmented, and the individual becomes alienated from themselves. Since bodily functions such as eating and sexual pleasure cannot be performed, regression occurs. All these situations lead to anger and aggression, primarily directed at oneself, due to the inability to control anger. Ultimately, death and suicide are symbolized not as annihilation but as a return to the primal.

In light of these similarities, the comparison of two examples from French and Turkish literature within the context of obsessive-compulsive neurosis according to Lacanian psychoanalysis serves as an example for further research in this field. Many literary works written today are suitable for analysis using Lacanian psychoanalytic methods, as they explore the various neurotic and psychotic disorders experienced by their characters.

Giriş

Kültür alanında 20. yüzyılın en önemli isimleri arasında yer alan Jacques Lacan'ı (1901-1981), Sigmund Freud sonrası psikanaliz kuramına yeni bir bakış açısı getiren, psikanaliz ile felsefeyi harmanlayan ve Freud'un düşüncelerini güncelleyerek yeniden Freud'a dönüş hareketini başlatan bir düşünür olarak değerlendirmek mümkündür.

Lacan, psikanalitik kuramında Freudyen kavramları yapısalcı ya da postyapısalcı bakış açısıyla yeniden ele almıştır. Bunu yaparken de öznenin oluşumuna önem vermiş; dil, arzu ve bilinçdışının öznenin kurulumuna dair öneminin altını çizmiş ve kavramları tanımlayarak yorumlamıştır. "Lacan'a göre dilin öznenin bağımsız işleyen yapıları vardır; özne de adeta oraya iştirilmiştir...üya, bilinçdışının söylemi, öznenin seçtiği değil, maruz kaldığı bir şeydir ve Lacan Freud'un bilinçdışının işleyişi hakkında ileri sürdüğü mekanizmaların aynen dilde de bulunduğunu gösterir" (Tura, 1994: 8-9).

Lacan'ın imgesel düzenle bağdaştırdığı benlik ve ego evrelerinin fark edildiği ayna evresi, öznenin kurulum aşamalarından biridir. Bu evrede babanın yasası olarak da adlandırılan dil, yasa, kültür gibi kavramların henüz işlemeye başlamadığı simgesel düzene geçilmemiştir. Şahika Karaca (2023: 96) bu dönemi acıyla henüz karşılaşmamış, mutlu bir evre olarak değerlendirir. Çocukluktan itibaren ortaya çıkan bölünme ötekinin ilk karşılığı olan annenin varlığıyla ortaya çıkar. Kendi görüntüsüyle karşılaşan çocuk, kendisindeki ve annesindeki eksikliği fark etmesiyle birlikte eksikliği tamamlama arayışına girer. Böylece tamamlayıcı unsur olarak gördüğü babaya yönelir. Bu her iki cinsiyet için de geçerlidir. Oidipus önceki dönemde eksikliklerin fark edilmesi benlik bilinci ile birlikte "öteki"nin de fark edilmesini sağlar (Lacan, 1994). Lacan, ayna evresini şöyle açıklar:

Uzun zaman önce Fransız psikologların tartışmasına sunduğum teori, benim iki yönlü bir değer atfettiğim bir olguyla ilgilidir. İlk olarak, çocuğun zihinsel gelişiminde belirleyici bir dönüm noktasına işaret ettiği için tarihsel bir değere sahiptir. İkinci olarak, beden-imesiyle olan temel bir libidinal ilişkiyi simgelemektedir. Bu iki nedenden ötürü bu olgu, bireyin egonun en erken oluşumunun gözlemlenebileceği bir aşamaya geçişini açıkça göstermektedir. (Lacan, 1953: 14)

Ayna evresinden babanın düzenine geçiş evresinde simgesel özdeşleşme gerçekleşir. Dylan Evans, *Lacancı Psikanalize Giriş Sözlüğü* adlı çalışmasında, Lacan'ın kuramından

yola çıkararak simgesel özdeşleşmeyi, Oidipus Kompleksi'nin son aşamasında, öznenin baba figürüyle kurduğu özdeşleşme biçimi olarak tanımlar. Bu ikinci düzeydeki özdeşleşme, ego idealinin oluşumuna temel teşkil eder. Evans'a göre, bu aşamada gerçekleşen simgesel özdeşleşme, öznenin ilk özdeşleşmeye özgü saldırganlığı aşmasını mümkün kılar ve böylece özne belli bir ölçüde "libidinal normalleşme" gösterir. Her ne kadar bu özdeşleşme "simgesel" olarak tanımlansa da gerçekte ilk özdeşleşmeyi model alan "ikincil bir özdeşleşme" niteliği taşır. Bu sebeple, diğer tüm özdeşleşmeler gibi imgesel boyuttan da pay alır. Bu özdeşleşmenin simgesel olarak tanımlanmasının temelinde, öznenin simgesel düzene geçiş sürecini tamamlamış olması yatar (Evans, 2019: 203). Lacan'ın çalışmalarının bütününe bakıldığında, simgesel özdeşleşmenin yapısına ilişkin düşüncelerinde zaman içerisinde önemli değişiklikler meydana geldiği görülmektedir. 1948 yılında simgesel özdeşleşmeyi, "aynı cinsiyetten ebeveynin imagosunun içe yansıtılması" biçiminde kavramsallaştıran Lacan 1958 yılına gelindiğinde, Oidipus kompleksinin üçüncü aşamasında gerçek babayla kurulan özdeşleşme olarak tanımlamaya başlamıştır (Evans, 2019: 203).

Lacan'ın ilk dönem çalışmalarından itibaren yorumladığı kavramlardan bir diğeri de "arzu"dur. Lacan'ın arzu kavramı psikolojik olmaktan çok "etik" ya da "metafizik" olarak da nitelendirilir (Clero, 2011: 30). Bu sebeple önceleri Spinoza'nın düşünceleri etkili olur. Lacan *II. Seminer* adlı çalışmasında Spinoza'nın arzuya dair yüklediği anlamı paylaşır ve arzu insanın özüdür düşüncesini önemser (Lacan, 1998: 275). Sonrasında ise Lacan'ın hocası olan Kojeve'den etkiler taşır. Arzu, öznenin eksiklik deneyiminin sonucu olarak kendi baskısı altında, doyurulamayan, sürekli ve bitimsizdir. Gerçekleşecek arzu "doyurulmasına" değil arzunun bu haliyle yeniden üretilmesine bağlıdır. Arzu, özü itibarıyla "Öteki'nin arzusudur", bu hem başkasının arzusunun nesnesi olmayı arzulamak hem de bir başkası tarafından tanınmayı arzulamak demektir" (Evans, 2019: 42). Kojeve'nin yorumuna göre, bir sürünün toplum hâline gelebilmesi için yalnızca bireysel arzuların çokluğu yeterli değildir; aynı zamanda bu bireylerin arzularının birbirine yönelmiş olması ya da yönelme potansiyeli taşıması gerekir. İnsan gerçekliği sosyal bir gerçeklik olarak ele alındığında, toplum, ancak bireylerin birbirini "arzu eden" öznel varlıklar olarak karşılıklı tanıdığı bir arzu ilişkileri ağı çerçevesinde mümkün olur... Bu arzu hem bireyleşmenin hem de toplumsallaşmanın temel dinamiklerinden biri hâline gelir (Kojeve, 1980: 6).

Birey, eksikliğini ötekinde tamamlamaya çalışsa da ötekinin eksikliğini fark ettiği anda kendisini arzulamanın arzusuna kaptırdığı bir döngünün içinde bulur. Yani Lacan'ın en genel değerlendirmelerinden biri olan insanın doğuştan hasta bir varlık olması eksikliğin sonucudur. Lacan, bu eksik öznenin kurulumunu üç temel kategoride şematize eder. Fink, "nevroz", "sapkınlık" ve "psikoz" olarak üç başlık altında ele alınan bu kategorilerin, "bastırma", "inkâr" ve "men etme" mekanizmalarıyla birleştirildiğini belirtir (Fink, 2016: 119-121). Bu yapısal yaklaşım üç temel yapıyı içermektedir ancak bu yaklaşımın alt kategorileri vardır. İncelemenin de konusu olan "nevroz"; "histeri", "obsesyon" ve fobi olmak üzere alt kategorilere ayrılmaktadır (Fink, 2016: 121). Obsesyonun, bastırılan içeriğin zihinsel düzlemde geri dönüşüyle; histerinin ise bastırılanın bedensel belirtiler aracılığıyla kendini göstermesiyle karakterize olduğu görüşü psikanalitik literatürde yaygın

biçimde kabul görmektedir. Obsesif yapıdaki bireyler genellikle zorlayıcı ve tedirgin edici düşüncelerle mücadele ederken histerik yapıdaki bireyler zaman içinde değişkenlik gösterebilen çeşitli fiziksel semptomlar yaşarlar. Fink, Lacan'ın bu iki yapı arasındaki farkı nasıl kuramsallaştırdığını açıklarken histeriğin ötekinden ayrıldığı her durumda nesnenin daima eksik kaldığını ve yok olduğunu vurgular. Buna karşılık obsesif hem nesneyle hem de ötekiyle arasında herhangi bir yakınlık kurulmasını sistematik biçimde reddeder (Fink, 2016: 179). Ayrıca obsesif nevrozda oldukça yaygın olan şey örneğin çocukluktaki belirli bir olaya dair anının, bilince kolaylıkla erişebildiği halde herhangi bir duygulanım uyan-dırmıyor olmasıdır. Fink, Lacan'ın bu düşüncesini obsesif, olayı hatırladığı ama o sırada olaya verdiği tepkiyi veya duyguyu hatırlamadığı şeklinde yorumlar. “Böyle vakalarda esas itibariyle bastırma, başlangıçta bir arada bulunan düşünce ve duygulanım arasındaki bağlantıyı kopararak faaliyet gösterir” (Fink, 2016: 172). Tura, bastırma düşüncesinin ta-kıntılı düşünce nevrozunda tepkisel oluşum ile de benzeşen başarısız ve dengesiz bir taslak olduğunu belirtir (Tura, 1994: 19).

Bu sürekli tekrarlanan edim ve düşünceler olarak tanımlanan paranoyak sanrılar Lacan'ın tanımladığı “Büyük Öteki”nin varlığını da beraberinde getirir. Simgesel düzen büyük öteki-nin emrindedir ve babanın yasasına uyum sağlayamayan birey, Büyük Öteki” ile bir yarıлма yaşar. Bu noktada bireyin özgürlüğü radikal biçimde ortadan kalkar. Ego, yalnızca “doğru” bilgiye sahip olduğu varsayımıyla varlığını sürdürebildiğinden, narsistik ve imgesel düzlem-de konumlanan “Büyük Öteki”nin belirlediği “doğru” kavramını içselleştirmekten başka bir alternatifi bulunmamaktadır. Dolayısıyla, ego ile “doğru bilgi” arasında bir özdeşlik ilişkisi kurmak mümkündür: ego = “doğru bilgi”. Bu bağlamda, egonun hem kuruluşu hem de sü-rekliliği, simgesel düzende işlev gören Büyük Öteki'nin mevcudiyetine ve ona atfedilen güce dayanmaktadır (İzmir, 2020: 38-40).

“Büyük Öteki”nin simgesel düzeydeki varlığı sanat ve edebiyat eserlerinin değerlendiril-mesinde de etkisini gösterir. Lacancı psikanalize göre eser çözümlemesinde özellikle obses-yon nevrozu taşıyan karakterlerin analizinde “ayna evresi”, “arzu”, “Büyük Öteki”, “ölüm”, “utanç”, “saldırganlık”, “intihar” gibi kavramlar önem teşkil eder. Modern yaşamın bireyi yalnızlaştırması öteki ile birey arasındaki yarıлmanın başat sebeplerinden biridir. İnceleme-nin konusu olan Fransız yazar Roland Topor (1938-1997)'un *Kıracı* (1964) romanı ve Oğuz Atay (1943-1977)'ın *Korkuyu Beklerken* (1975) hikâyesi belirtilen kavramlar bakımından Lacancı psikanalizin özne kurulum yaklaşımına uygundur. İncelemede her iki eser karşılaşt-ırmalara da yer verilerek, giriş bölümünde açıklanan kavramlar çerçevesinde irdelenecektir.

1. “Büyük Öteki”yle karşılaşma

Zizek, Alfred Hitchcock filmlerini Lacancı psikanalizle yorumladığı metninin moder-nizm-realizm-postmodernizm sınıflandırmasında Hitchcock'un bu üçlü sınıflandırmanın sınırları üzerinde durduğu şeklinde yorumlar, 1950 ve 60'lı yılları büyük auteurlarla öz-deşleştirecek modernizmle ilişkilendirir. Modernizm ve postmodernizm tanımlamalarında yorumun nesneye içkin olduğunu o olmadan sanat eserine erişilemeyeceğini belirtir. Her-kesin sanat eserinden keyif aldığı geleneksel cennet kayıplara karışmıştır (Zizek, 2012: xi)

Zizek'in işaret ettiği zaman dilimi, Türk ve dünya edebiyatında da modernizm-realizm-postmodernizm sınırlarının karışarak iç içi geçtiği yıllardır. Makalenin konusu olan Polonya asıllı Fransız yazar Roland Topor'un, *Kiracı* ve Oğuz Atay'ın, *Korkuyu Beklerken* adlı eserleri de bu sınırlarda gezinirler. Fakat büyük oranda modernizmin ilkeleriyle örtüşerek nesnenin tekinsiz etkisine göndermeler yaparlar. Gündelik hayatın huzurunun sarsıldığı, bireyin travmaların saldırısına uğradığı, toplumun genel ahlak bozukluğunun yabancılaşma, yalnızlık, korku vs. duygularına eşlik ettiği modern yaşama eleştirel bir yaklaşım sunarlar.

Kiracı'nın yazarı Roland Topor, 1938'de Polonyalı Yahudi mülteci bir ailenin oğlu olarak Paris'te doğar (Calder, 1997). Topor'un kara komedisi, II. Dünya Savaşı sırasında zulüm gören bir Yahudi olarak çocukluğuyla şekillenir; tam da bu sebepten Topor, hayatı ciddiye almayı reddeder. 1964'te ilk romanı *Kiracı* yayınlanır. 1976'da Polonya asıllı yönetmen Roman Polanski tarafından sinemaya uyarlanan bu psikolojik korku hikâyesi günümüzde roman ve film olarak kült bir klasik olduğu söylenebilir (Calder, 1997).

Oğuz Atay ise 1934'te doğar, 1975'te yayınlanan tek öykü kitabı *Korkuyu Beklerken*'de yer alan öykülerinde varoluş krizleri yaşayan bireyin çaresizliğini ironiye yaslanarak anlatır. Her iki yazarın da ortak noktası; mutlu sonla bitmeyen hikâyeler, rüyalar ve çaresizlik, kendi kendisiyle alay etme gibi toplumun değerlerinden koparak iç dünyasına çekilen bireyin kabusu dönüşen günlük yaşamıdır.

Kiracı'nın ana karakteri Trelkovsky, tıpkı yazarı gibi Fransa'da doğup büyümüş Fransız vatandaşı olmasına rağmen özellikle karakolda sorgulanma bölümlerinde altı çizildiği gibi aslen Polonyalı bir Yahudi'dir. Trelkovsky'nin ilk dramı ve yabancılaşması; öteki ile arasındaki bölünme etnik kökeni ve inanç sistemindeki farklılıklarla köklenir. Roman; ana karakter Trelkovsky'nin geçmişi, ailesi, nasıl koşullar altında bilinçdışının şekillendiği ya da romantik ilişkileri ile ilgili bilgi verilmeden başlar. Trelkovsky, eski dairesinden taşınmak zorundadır. İş arkadaşlarından birinin tavsiyesi üzerine Mösyö Zy adındaki ev sahibinin dairesine bakacaktır. Kapıcı kadın, Trelkovsky'ye iki odalı, ortak tuvalet kullanımlı, içinde bir lavabosu olan daireyi gösterir ve sonrasında önceki kiracı Simone Chole'un pencereden atlayarak buzlu camın üzerine düştüğünü, intihar teşebbüsünde bulunduğunu Trelkovsky'yi tedirgin edecek biçimde adeta gülerek anlatır. Paranoyanın başlangıcı kapıcı kadının daireyi gösterirken takındığı tavra kadar dayanır. Eski kiracı Simone ölmemiştir ancak hastanede ölüm döşegindedir. Mösyö Zy ile dairenin depozito pazarlığına girdiği bölümde yazar, ev sahibinin et yediği sırada dişlerini karıştırırken aynı et parçasını tekrar yemesine kadar ayrıntılara dikkat çekerek ötekinin uyandırdığı iğrenti hissini karakteriyle okuruna aktarır. Ev sahibini ikna etmenin tek yolu önceki kiracının henüz ölmediği ve dava edilebilmesinin olası olduğudur. Trelkovsky gerçeği öğrenmek için hastaneye Simone'yi ziyarete gider. Simone'nin bir bacağı havada asılıdır ve tüm bedeni sargı bezleriyle kaplıdır. Başında genç bir kadın beklemektedir. Trelkovsky, Simone'nin arkadaşı Stella'dan genç kadınla ilgili birtakım bilgiler öğrenir. Simone'nin yüzüne doğru eğildiğinde üst köpek dişlerinden birinin olmadığını fark eder. Stella'nın Simone'ye seslendiği ve Simone'nin Trelkovsky'i gördüğü anda attığı cıglık, bilinçdışı yarılmasının, kimlik bölünmesinin ve ötekiyle yer değiştirmenin tedirginlik uyarıcısı işareti olur. Romanın sonu ile başlangıcı arasındaki bütünleşme bu bölümle sağlanır.

Ertesi gün ölüm haberini aldığı kadının dairesine yerleşecek olması, onun çılgınlığını işitmesi, ölümün nedenlerini bilinçsizce sorgulamasına sebep olur. Genç kadını intihara sürükleyen sebepler nelerdir? Roman boyunca bu soru açıkça sorulmaz ancak Trelkovsky'nin gizli takibi, ötekilerin her davranışında gizli anlamlar aramaya çalışması cevap arayışının sonucudur. Aynı vicdan azabı ve merak duygusu Trelkovsky'yi, paranoyasının başlangıç aşaması olan genç kadının kilisede yapılan cenaze törenine sürükler. Başkalarının inançlarına saygı duyan Trelkovsky, hiçbir zaman inançlı bir Katolik olamamıştır; ancak matem duygusu ve kayıtsız kalamadığı ölüm korkusu onu etkiler. Ön sıralarda hastanede tanıştığı Stella'yı görmesine rağmen ölüm duygusundan kaçmaya çalışır. Tedirginlik ve buhran edimlerine de yansır ve yanlış kapıya yönelir. Bu noktada Lacan'ın ölüm üzerine düşünceleri ve Trelkovsky'nin yaşadığı krizin altındaki nedenler örtüşmektedir. Lacan ölüm dürtüsünü ayrılmaz bir şekilde simgesel düzene konumlandırır ve onu doğa yerine kültürle ilişkilendirir. Ölüm dürtüsünün “biyolojik bir mesele olmadığı”nın ve onu biyolojik temelli cansızlığa dönme içgüdüsünden ayırmak gerektiğinin (Evans, 2019: 201) altını çizer. Böylece Trelkovsky'nin yaşamış olduğu ölüm korkusu yalnızca biyolojik bir çürüme ve yok oluş değil, benlik olma bilincinin simgesel düzenle ötekiyle kurmaktan yoksun olduğu sağlıklı ilişkinin yarattığı yoksunluktur.

“Büyük Öteki”nin tehdit olarak algılanmaya başlaması, Trelkovsky'nin Simon ve Scope başta olmak üzere iş yerinden ve tanıdık birkaç arkadaşını, taşınma kutlaması olarak dairesine davet etmesiyle gerçekleşir. Konuklar arasında kadınlar da vardır. Normal sınırlarda başlayan davet konukların yaptıkları gürültüye karşılık olarak üst katta yaşayan orta yaşlardaki erkek komşunun tehditkâr bir şekilde kapıyı çalarak gürültüden rahatsız olduklarını yüksek sesle söylemesiyle başlar. Arkadaşlarının gülüp eğlenmelerine rağmen Trelkovsky, cenazede yaşadığına benzer bir tedirginlikle ötekiyle kopardığı bağına ona itaat ederek ve söyleneni yerine getirerek telafi etmeye çalışır. Divanda dizine uzanan ve kendisine cinsel anlamda yakınlık gösteren kadın misafirin, kocasından yeni boşandığı için dairesini elinden almak istediği paranoyasına kapılır ve kadından uzaklaşır. Konuklarına gitmeleri gerektiğini söyleyerek onları evinden gönderir.

Trelkovsky utandı. Öylesine utandı ki tepeden tırnağa kıpkırmızı kesildi. Yaptığı her şeyden utanç duyuyordu. İğrenç bir insandı. Saçma sapan faaliyetlerinin tahammül edilmez gürültüsü bütün binayı ayağa kaldırmıştı. Başkalarına hiç mi saygısı yoktu yani? Toplum içinde yaşamaktan aciz miydi? İçinden ağlamak geliyordu. Kendisini savunmak için ne söyleyecekti? Asıl, tavana indirilen darbelere nasıl karşılık verebilecekti ki? Nasıl “suçluyum ama hafifletici sebeplerim var” diyebilecekti... Evde geçirdiği tek bir an boyunca bile, üst katında, alt katında ve bitişğinde kesinlikle birilerinin olduğunu unutamıyordu. (Topor, 2022: 41-45)

Trelkovsky'nin gürültü yaptığı için kendini suçlu hissetmesi, komşuları karşısında utanç duymaya başlaması aşağılanma duygusunu da tetikler. Her adımının izlendiği sanrısına kapılır. Böylece duygu durumu, utançtan suçluluk duygusuna doğru evrilir. Artan kaygısını gidermek için her fırsatta aşağılık bir adam olduğuna inanmaya başlayan Trelkovsky, farkında olmadan ayırdığı öteki ile mücadele içine girer. “Büyük Öteki” olarak konumlandırabileceğimiz ve simgesel düzenin temsilcisi olarak adlandırabileceğimiz “komşular”, üst otoritenin simgesine

dönüşürler. Ötekinin davranışları kusursuz hale gelir. Onların gürültüsü kendisinininkine benze-memektedir. Onlar; homurtular, gıcırtilar, algılanması güç çıtırtılar, boğuk öksürükler şeklinde kendilerini gösterirler. Kaygı, günlük normal davranışların sıradan seyri dışına çıkılarak sür-dürülememesine neden olur. Trelkovsky, ötekine karşı marifet gösterisinde bulunmak isterken obsesyonunu tetikler. Çöp kovasını gürültüsüze taşımak isterken meyve kabuklarını, çöp par-çalarını merdivenlere düşürmesi buna örnektir. Düşen çöpler, ardından sessizce toplanmaktadır. Onun çöpünün diğer kiracıların düzgün çöpleriyle ilgisi yoktur. Aşağılanma ve utanç duyula-rına kapılır. Dolayısıyla Trelkovsky'nin obsesyonu aşama aşama artar.

İş yerinden arkadaşları Scope ve Simon, “Büyük Öteki”nin diğer temsilileridir. Onları ben-zer kılan davranış kalıpları vardır. Trelkovsy'nin obsesyonunu fark ettikleri zaman ona destek olmak yerine alay konusu yaparlar; takıntısını farkında olmadan tetiklerler. Komşularına karşı misilleme yaparak davul çaldıklarını söyleyerek ötekine karşı gizli bir savaş vermesi gerekti-ğini salık verirler. Ancak bir süre sonra kendileri komşulardan daha acımasız olurlar. Arkadaş-ları onunla dalga geçerken boğazına bir yumru oturur. Ağlamamak için kendisini zor tuttuğu anlarda gözyaşlarına bastırır ve devamlı olarak sümürür. Genel anlamda içinden çıkmadığı zamanlarda tekrarladığı bir davranış örneğidir. Bu şekilde geçmişi bilinmeyen, nasıl bir aile ortamında yetiştiğinin anlatılmadığı Trelkovsky'nin davranış kalıpları hakkında bilgi verilir.

Gülmek, “Büyük Öteki” ile arasında oluşan yarılmaya karşı geliştirilmiş bir savunma eylemi olarak belirir. Akşamları komşularına karşı da yatağında gülme nöbetleri geçirerek kahkahalarının sesini yorganiyle boğmaya çalışarak tepki vermesi de bu durumun örneği-dir. Ancak geliştirdiği çeşitli savunmalar yeterli değildir. Obsesyon, yeni olasılıklar üreterek komşuların ve ötekilerin kurduğu, dairesinin tam karşısında yer alan ve tuvalet ihtiyacını karşılamak için giren çıkanların oluşturduğu örgüt ya da gizli mezhep şüphesine evrilir.

Uzunca bir süre ayakta hareketsiz dikildikten sonra, adeta görünmeyen bir işarete itaat edercesine sifonu çekip dışarı çıkıyorlardı. Aralarında erkekler de vardı kadınlar da ama Trelkovsky yüz hatlarını ayırt etmeyi başaramıyordu. İnsanları böyle tuhaf davranmaya iten ne olabilirdi? Yalnız kalma arzusu? Düşkünlük? Eğer aynı tarikata mensuplarsa, bazı törensel kurallara uyma zorunluluğu? Nerden bilecekti ki? (Topor, 2022: 55)

Trelkovsky'nin artan korkularına karşı tek çaresi “Büyük Öteki”ne itaat etmektir. On-ların istediği kişi olarak gizli mezhebin öldürücülüğünden kurtulacağına inanmaktadır. Bu noktada “kapı çalındı, gelmişlerdi” ifadesi manidardır. Her an onların geleceğini düşünmek obsesyon nevrozunun tekrarlayan düşüncesinin kalıbı şekline dönüşmüştür. Simone'den hoş-lanan genç adamın onu merak etmesiyle kapısını çaldığı anda kapıcı kadının tavrını takınarak genç adama, camlı kata düştüğünün bilgisini verir. Kapıcı kadının yüz ifadesini takınması, ötekine karşı belirgin marifet gösterilerinden biridir.

Komşular, Simone'nin her gün gittiği kafedeki garsonlar, tesadüfen sinema çıkışı kar-şılaştığı Stella'nın arkadaşları, sürekli kendisi ve ölen kiracı Simone arasında koşutluklar kurarak ve ondan bahsederek onu dönüştürmeye çalıştırır. Bu durumda ya ölecek ya da “Büyük Öteki”nin arzusuna uyarak bir ölüyle ikame edilecektir. Ev sahibi Mösyö Zy'nin tehditkâr bir şekilde eski kiracının gürültü yapmamak için terlik giydiğini söylemesi, klasik kahvaltı alışkanlıklarından vazgeçerek ötekini temsil eden garsonun dayatmasıyla Simone

gibi iki açık sandviç yemesi, kakao ve Marlboro yerine Gauloise içmeye başlaması, müzik, kitap, giyim, gündelik hayat, yemek gibier türlü alışkanlıklarıyla Simone ile kıyaslanması zorunlu yerine geçme dürtüsünü de beraberinde getirir.

“Büyük Öteki”, aynı zorbalığı sakat bir kızı olan kadın kiracıya yapar. Esrarengiz Madam Dioz adlı yaşlı kadın, bu kadını apartmandan attırmak için imza toplar ve Trelkovsky imza vermeyen tek kişidir. Bu durumda kendisinin de başına aynı şey gelecek, o da tıpkı kadın gibi kovulacaktır. Kapalı mekân olan “ev”, bu noktada öteki ile arasındaki hâlâ korunmakta olan sınıra işaret eder ve ayna evresinden önce anne ile kurulan güvenli bağın imgesi olarak düşünülebilir. “Ev”den çıkışla, sahip olunan tek bölge de yitirilecek, benlik tümüyle ötekine tabi olacaktır. Kovulan kiracı kadının tüm binaya ve kapı önlerine hastalıklı dışkı-sını yapması yalnızca Trelkovsky’nin kapısının önünü temiz bırakması yine bir obsesyon tetikleyicisidir. Ötekine karşı marifet gösterme düşüncesiyle Trelkovsky, kendi kapısına da dışkıyı taşır. Trelkovsky’nin dışkı ve tuvalet obsesyonu, çocukluk yıllarından bir anısı ile ilişkilendirilir. Lacancı psikanalize göre “dışkı”, kısmi nesne olarak tanımlanır. Lacan’ın kısmi nesne (objet petit a) kavramına gösterdiği kuramsal ilgi, Melanie Klein’den belirgin biçimde etkilendiğini ortaya koyar. Ancak Lacan, Klein’ın kısmi nesneye yüklediği anlamdan önemli bir sapma göstererek bu kavramı özgün biçimde yeniden yapılandırır. İnsan sesi, bakış, dışkı ve memeyi kısmi nesne olarak tanımlayan Lacan, bu nesnelerin öznenin narsistik tamlık illüzyonu içerisinde asimile edilemeyeceğini belirtir (Evans, 2019: 166).

Dolayısıyla Trelkovsky’nin “öteki” karşısındaki eksikliğin simgelerinden biri de kısmi nesne olan dışkı ve dışkı ile kurulamayan sağlıklı ilişkinin yarattığı sanrılardır. Kendisini tuvalet deliğinde Simone olarak görmesi, bölünmüş benliğine işaret eder.

Bir seferinde, okuldayken, tuvalete gitmek için izin istemiş ve orada biraz uzunca kalınca başına ne geldiğine bakması için küçük bir kızı peşinden göndermişlerdi. Sınıfa yeniden girerken, öğretmen kabaca sormuştu: Evet Trelkovsky, deliğe düşmediniz demek ha? Bütün sınıf onu yuhalamış, o ise utançtan kıpkırmızı kesilmişti. Bu onu tanımlamak için yeterli miydi ki? İzdırabını ve utancını hatırlıyordu. Ama bunun nedenlerini artık pek o kadar iyi anlayamıyordu. (Topor, 2022: 128)

Trelkovsky’nin geçmişi ve çocukluğu hakkında yazar tarafından çok fazla bilgi verilmez. Burada bahsedilen bilgi ise psikanalitik anlamda değerlendirme yapabilmek için oldukça önemlidir.

Trelkovsky’nin sanrılarının artması, gerçeklikle kurduğu bağın tümüyle kopması, paranoyasının deliliğe dönüşmesi yaşadığı ateşli hastalıktan sonra gerçekleşir. Tıpkı Simone gibi üst dişini kaybeder. Uyuduğu sırada üst köpek dişinin çekilmesi komşulardan korkusunu en üst seviyeye taşır. Kırılgan varlığını gizlemek için günlerce yemek yemeden örtüsünün altında gizlenmek zorunda kalır. Neden sonra kendisine geldikten sonra artık “Büyük Öteki”nin istediği simgeye dönüşmüş, bilinçdışında yeni bir gerçeklik kodlamıştır. Komşularının onu öldürmelerini engellemek için kılık değiştirerek Simone’ye dönüşür. Bu noktada sürrealizm akımının temsilcilerinden biri olan resim ve karikatür çalışmalarında rüya ve bilinçdışının yansımalarına yer veren Topor, karakterinin bastırıldığı sanrıları yoluyla okuruna aktarır. Evden ayrılmaktan başla çaresi yoktur. Psikoz döneminde önce otelde kalır, sonra güveneceği tek kişi olan

Stella'nın evine gider. Stella, "Büyük Öteki"nin temsili olan diğer karakterlerden farklı olarak genç adamı olduğu gibi kabullenen tek kişidir. Sabah Stella'nın işe gitmesiyle onun albümle-rine bakar, fotoğrafları aracılığıyla genç kadının geçmişiyle bağ kurar ve sevgiye benzer bir yakınlık hisseder. Kapı ziline çalınması bu ilk yakınlığa gölge düşürür. Kapıda görünen kişinin ev sahibi olduğu korkusuna kapılarak Stella'yı da "onlardan biri" olarak yaftalar. Hayalinde tek bağ kurduğu kişinin, bir sahilde başka erkekler tarafından silahla öldürüldüğünü canlandırır. Herkes tehlikelidir. Silah edinmeye karar verir. Stella'dan çaldığı paraları yanına alarak bir bara gider ve garsona nereden silah alabileceğini sorar. Sanrıların zirveye ulaştığı bu noktada bile barmen tarafından aşağılanır ve kovulur. Bir arabanın kendisine çarpmasıyla delilik nöbeti son noktasına ulaşır. Tesadüfen kazayı yapan apartman komşusu onu dairesine taşıırken Trelkovsky, çılgılık ve saldırganlık nöbetleri geçirir. Gündüz parkta gördüğü sakat oğlan çocuğunun imgesi, şiddetin çeşitli biçimleriyle zihnine hücum eder. Oğlan çocuğunun ağladığı sırada genç bir ka-dından sevgi görmesi, yalnızlık ve yabancılık ve sevgisizlik duygularını tetiklemiştir.

Oğlan çocuğu kemerin altında beliren taç takmış bir aslan ilerledi. Bunun, içinde iki komşunun bulunduğu dikilmiş bir post olduğu apaçıktı. Aslanın üzerinde Trelkovsky'nin dikkatini daha önce çekmiş olan oğlan çocuğu oturuyordu. Beyazlara bürünmüş iki kadın aslanı karşılamaya yöneldiler. Posttaki bir açıklıktan içeri girdiler ve hayvanın sıçramalarına bakarak, Trelkovsky içeride bir orji yapılmakta olduğunu anladı. Borulu adam aslanı kuyruğundan çekerek görüş alanından çıkardı. (Topor, 2022: 163)

Makyajı, peruğu, topuklu ayakkabıları ve elbiseleriyle artık tümüyle Simone'ye dönüşen genç adamın, ötekinin gölgesinden kurtulmak için Simone'nin seçtiği yolu tekrarlamaktan başka çaresi yoktur. Tıpkı onun yaptığı gibi dairesinin penceresinden buzlu camı kırarak sert zemine düşer. Ev sahibi başta olmak üzere kapıcı kadın ve komşular başına toplanır. Bacağı ters dönerek kırılmıştır, kanlar içindedir ancak "Büyük Öteki"nin bakışlarını, kendisi hak-kindaki yorumlarını hissetmeye devam etmektedir. Kapıcı kadın camın yeni tamir olduğunu söyler. Bu yoruma sahte ağlamalar eşlik eder. Trelkovsky, intihar etmediğini cinayete kurban gitmek üzere olduğunu söyler. Böylece benliği gibi bedeni de parçalanır. Modern yaşamın, kendisinden farklı olana tahammül edemeyen şehirli insanın bir anlık bile olsa düzenini boz-mak kurban için son seçenektir. Romanın son bölümü yazarın gerçeküstücü tutumuna uygun olarak okura bırakılır. Belki de Simone, Trelkovsky'nin öteki kimliği ya da sanrısıdır. "Büyük Öteki"nin baskısından kaçınmak için ortaya çıkan alt benliğidir. Lacan'ın yerine geçme yani ikame metaforunu romanın son bölümünün anlaşılmasını da kolaylaştıracak şekilde açıkla-mak mümkündür.

Lacancı terimlerle ifade edilirse paranoyakta BABANIN-ADI eksiktir ve sanrı parano-yağın bu ilksel gösterenin yokluğu dolayısıyla simgesel evrende açılan deliği doldurma çabasıdır. Bu yüzden sanrı kendi başına paranoya "hastalığı" değildir; aksine parano-yağın kendisini iyileştirme, kendisini simgesel evrendeki çöküşten ikame bir oluşum aracılığıyla çekip çıkarma girişimidir (Evans, 2019, s. 220)

Korkuyu Beklerken'in ilk cümlelerinden itibaren *Kıracı*'da olduğu gibi şüpheli, çevre-sine, seslere ve eşyaya duyarlı karakterin portresi, tedirginliğini yansıtan dış atmosfer çerçe-vesiyle çizilir.

Arkamdan yürümeye başladıkları zaman, havlayan köpek ısırmaz gibi, bana zayıf ve düşünülmesi utandırıcı gelen atasözlerinden birini hatırlamak zorunda kaldım. Köpekler yüzünden kendime karşı küçüldüm. Belki de bir rastlantıydı ama, tam bu sırada, birisi hakkında kötü şeyler düşünüyordum, onu içinden çıkamayacağı zor durumlara düşürerek dişlerimi gıcırdatıyordum. Hayır, köpekler bu gıcırtıyı duymuş olamazlardı. (Atay, 2010: 35)

Atay, birinci şahıs anlatımı tercih ederek kendisiyle sürekli kavga eden karakterinin duygu durumunu ortaya koyar. İsmi belirtilmeyen hikâyenin başından itibaren ironik bir üslupla kendisini ve çevresini yargılayan karakter, yalnızlığından dem vurur. Karakterin eşya ile ilişkisi mesafeli, bir o kadar da tedirgin edicidir. En küçük bir yer değiştirme, alışkanlığın bozulması, herkesten uzakta müstakil bir evde “yalnız” yaşamaya alışkın olan anlatıcının düzenini bozar. Alışılmış düzenin bozulması paranoya nevrozunun tetikleyici unsurlarından biridir.

(Bu ‘demek ki’ler beni her zaman rahatlatırdı.) Fakat ben oraya zarf koymazdım. Çünkü kü zarfım yoktu evde. Çünkü kimseye mektup yazmadım. Çünkü kimse bana mektup yazmazdı. Korktum. Çünkü, ‘demek ki’ diyemeyeceğim bir yerlere gelmişim. İçime bir ağrı saplandı. Ne olurdu bir ‘demek ki’ daha diyebilseydim. Zarfı, olduğu yere bıraktım. Çevremde bir ‘demek ki’ aramaya başladım ümitsizce. Yavaşça salona doğru çekildim. Fakat salonun kapısı kilitliydi. İçime aynı ağrı gene saplandı. Ben kilitlerim ya. Her gün kilitlerim canım, işe giderken. Öyle ya. Geri döndüm. Ümitlendim. Belki zarfın da böyle basit bir izahı vardır. (Atay, 2010: 37)

Hikâyenin adından da anlaşıldığı gibi nevroz, “korku” duygusu etrafında şekillenmektedir. Anlatıcının korkusunun belirli bir nesnesi yoktur. Anlatıcı kendi zihninde olağandışı sebepler arayarak ve sıkça belirttiği gibi düşünme hastalığına yakalanarak kaygısını korkuya dönüştürür. Korkunun kaygıdan farkı, her zaman belirli ve somut bir nesnesinin olmasıdır. Birey, gerçekleşme olasılığı bulunan somut bir tehditten (ölüm, yalnızlık, işkence, sakat kalma... gibi) korkar. Buna karşın, dehşete kapılma deneyimi belirli bir nesneye yönelmez; tanımlanamaz ya da temsil edilemez bir tehdit karşısında ortaya çıkar. Ne korkuya ne de kaygıya indirgenebilen bu deneyim, nesnesiz bir tehlikenin ani ve beklenmedik bir biçimde öznenin psikik yapısını sarsmasıyla meydana gelir. Bu durum kimi zaman travmatik nevrozların gelişmesine zemin hazırlayabilir (Roudinesco, 2012: 64). Anlatıcının evindeki çamaşırlar arasında kaybolmaktan korkması, hırsız kilidini iki kez çevirmesi, bu kilidi çevirmeyi temizlikçi kadına da göstermesi, evinde bulduğu mektubun hiç bilmediği yabancı bir dille yazılmış olması, yabancıları ve yabancı ülke temsilciliklerini sevmediğini belirtmesi, travmatik nevrozunun başladığının göstergeleridir.

Anlatıcının tanımadığı kişi/kişilerden aldığı mektup, “ölü” bir dille yazılmıştır; dolayısıyla üniversitede öğretim üyesi olan arkadaşına danışmaktan başka çaresi yoktur. “Kendini küçümseme esaslı bir adam değilim, bir yabancı ne olduğunu bilmediğim bir mektubun sağladığı üstünlük” (Atay, 2010: 46). *Kiracı*’da komşudan gelen ilk uyarı örneğinde olduğu gibi *Korkuyu Beklerken*’de ilk paranoya anı, ölü diller uzmanı öğretim üyesinin mektubun çevirisini göndermesiyle başlar. “Ubor Metenga” adındaki yabancı gizli bir örgütten gelen bu mektubun son kelimesi olan “norgunk”, dikkat anlamı taşımaktadır ve anlatıcı zaman içinde kendisinin peşinde olduklarına inandığı bu mezhebin talimatına uygun olarak evden (tam

olarak sınırlandıramadığı yaşam alanından) dışarı çıkmaması gerektiğine kendini inandırır. Paranoya nevrozunu tetikleyen “Büyük Öteki”, “Ubor Metenga” ile simgesel alana dahil olan yabancılardır. Bu durum babanın yasasına uyumsuzluk, dış dünyayla kopan bireyin bilinçdışı kaygısı olarak da yorumlanabilir.

Ölü diller uzmanını ve bu konuda görüştüğüm herkesi öldürmeli. Hayalimde daha önce çok insan öldürmüş olduğum için bu son ölümler beni fazla sarsmadı. Nedense, bu arada gizli mezhebin üyelerini de öldürmeyi düşünmüyordum... Bütünüyle bozguna uğramış durumdaydım. Sonra yerleri sildim bir süre, sabunlu bezlerle. Gene de bir leke, çok hafif de olsa bir dalga, bir gölge kaldı taşların üstünde. O kadar uğraştım çıkaramadım. Tam adamını buldunuz diye söyleniyordum... (Atay, 2010: 52)

Kiracı'da olduğu gibi obsesyonun ilk belirtileri arasında öldürmek, bilinçdışında tasarlanan şiddet ya da öldürülme korkusu vardır. Lacan, ölüm içgüdüsünün bu anlamda bir ironi taşıdığını belirtir. Lacan'a göre ölüm her şeyden önce yaşamın yok edilmesi olarak ortaya çıkar. Ancak en modern yaşam anlayışı, yaşam ve ölümün yaşamla ilgili olguların tam kalbinde kutupsal bir ilişki içinde birleştiğidir (Lacan, 1968: 81).

Anlatıcı mezhebin, yani “Büyük Öteki”nin söylemine itaat ederek kendisini tüm insanlardan ve yaşamdan soyutlar ve evde yapılacak işler edinir. Mektupla yabancı dil öğrenmek, Latince çalışmak, mektupla üniversite bitirmek bu eylemler arasındadır. Ancak modern yaşamın dayattığı hiçbir oyalanma biçimi kalıcı tatmin sağlamaz; birey en nihayetinde sosyalleşmek adına öteki ile iletişim ihtiyacı duyar. Bir süre sonra evde yiyecek kalmaması şehrin uzağındaki evinde açlık duygusuyla yüzleşmesine neden olur. Evde kalan yiyeceklerle aşure pişirmesi, bu şekilde Nuh'un gemisi anıştırmasını yapması yalnızlığına anlam yükleyerek oyalanma biçimleridir. Günlük tutmak, albümleri düzenlemek de bir çözüm sunmaz. Geçmiş, anlatıcı için hatırlanması zor, öfke uyandıran bir alandır. Trelkovsy'nin çocukluk anılarının aksine anlatıcının babasıyla ilgili düşüncelerine yer verilir.

Hayır belki de kendimi yaşanacak güzel günler için saklamamıştım: belki de sadece duygularımda her zaman biraz geç kalıyordum. Babam öldükten iki yıl sonra bir akşam üzeri, biraz üzülür gibi olmuştum. Bazı kitapların da yıllar geçtikten sonra anlamlarını sezmeye başladım. Babam ölmüştü. Eski kitapları da okuyamazdım artık. Bu konularda kendime fazla etki edemedim. (Atay, 2010: 65)

Lacan'a göre saplantılı özne, Hegel'in “efendi ve köle” diyalektiğinde geliştirmediği tutumlardan birini ortaya koymaktadır. Köle, saf bir prestij mücadelesinde efendiliğin kendisine sunulduğu ölüm riski karşısında boyun eğer. Ölümlü olduğunu bildiği için efendinin de ölebileceğini bilir. Bu andan itibaren efendisi için çalışmayı ve bu arada zevkten feragat etmeyi kabul edebilir. Efendisinin öleceği anın belirsizliği içinde bekler (Lacan, 2005: 73-74). Bu yoruma göre simgesel düzenin temsilcisi olan babanın ölümü uzlaşmayı sağlayamayan saplantılı birey için beklenen bir olgudur. Karakterin kadınlarla ilişkisi de aynı şekilde köksüzdür, kendisini sevdiği kadınla birlikte olurken bile sevildiği hissini üretmek zorunluluğu duyar. “Ubor Metenga” tarafından öldürüleceği için evden çıkamayan anlatıcının telefonu da borcunu ödeyemediği için kesiktir. Alışverişini ise tesadüfen kapısının önünden geçen genç market satıcısının yardımıyla yeni açılan marketten sağlamaktadır. Yan tarafa inşaat yapılmak üzere

kazı yapılmasıyla anlatıcının rutin yaşamı değişir. Amelelerle sohbet eder, hatta onlardan birinin kendisine verdiği saksı çiçeğini inşaat kazısı sırasında bulunan alaturka tuvaletin deliğine gömer. *Kiracı*'da olduğu gibi tuvaletin boş deliği anlatıcının kendisiyle özdeşleştirilebilir.

Yandaki evin kendi evinin üzerine yıkılacak olduğunu, kazılan temelin bir boşluğunu bilen anlatıcı, “Büyük Öteki”nden kendisini soyutlayarak kendisine bakmayı bilmediğini, kalabalıklar önünde konuşmadığını, yalnızlığa mahkûm edildiğini, vs. dile getirerek aşağılanmanın hazzını yaşar. Lacan, psikanalizin dikkat çektiği şeylerden birinin de suçluluk duygusu olduğunu, yükümlülük duygusunun ötesinde suçluluk duygusunun önemini, hatta her yerde var olduğunu belirtir. Eğer ben kesinlikle suçluluk duygusunu yumuşatmaya, köreltmeye ya da hafifletmeye çalışanlardan biri değilse bunun nedeni günlük deneyimlerinde çok ısrarlı bir şekilde ona geri dönmesi ve onu hatırlatmasıdır (Lacan, 1997).

Anlatıcının evinde kaldığı ve yazarın üslubuna uygun olarak ironik bir değerlendirmeye aktarılan en ilginç bölümlerden birisi de tam parasının bittiği anda hesabının olduğu bankadan kendisine ikramiye çıkmasıdır. Yazar burada, modern toplum eleştirisiyle birlikte paranın da bir değer olarak anlamsız oluşunu vurgular. Hiçbir piyango, “Ubor Metenga” paranoyasının ve “beni öldürmek istiyorlar” düşüncesinin önünü kesemez.

Kiracı'da Trelkovsky'nin ötekine karşı direnişinde olduğu gibi *Korkuyu Beklerken*'de de bir gazete haberi, anlatıcının yeni bir evreye geçmesine sebep olur. Kendisini özellikle seçtiği belki de özel olduğu için seçildiğine inandığı mezhebin üyeleri yakalanmıştır. “Büyük Öteki” ile kurulan sanrısız bağ da bu şekilde kopmuş olur. Evden çıkmaktan başka çözüm yoktur, bir otele sığınır, ardından aslında bir anlam biçmediği akrabalarının evinde kalmaya başlar. Öngörüsünde olduğu gibi evi toprak kayması sonucunda yıkılmıştır ve boşlukta kurtaracak değer atfettiği eşyası dahi yoktur. Diğerleri tarafından geçmişini sembolik düzlemde de olsa kapsayan fotoğraf albümü dahi gasp edilmiştir.

Onları bir yana ittim; kalaslar, tuğlalar ve tozun arasından, elimde lüks lambası, ilerledim. Üst üste devrilmiş kitaplıklarımı, tuğlaların parçaladığı abajurlarımı, tavanın çökerttiği koltuklarımı gördüm; düzeltmiş olduğum masa ve dolap gözlerini, albümü, dosyaları göremedim bile. Kurduğum bütün düzen, gizli mezheple birlikte yıkılmıştı. Ağlayacaktım neredeyse; fakat ağlamadım, yanımda beni daha fazla duygulandırabilecek kimse yoktu çünkü. (Atay, 2010: 94)

Son bir tutunma çabasıyla akrabalarının bulduğu bir kızla nişanlanması da anlatıcının diğerleriyle arasındaki yarılmanın engelleyicisi olamaz. Nihayetinde anlatıcının obsesyonu saplantıya dönüşür. Lacan, bir obsesyonlunun biyografik davranışında, daha önce arzu yerine geçme girişimleri olarak adlandırdığı şeyde gözlenmesi gerektiğini belirtir. Hedeflerine ulaşmaya yönelik bu girişimler, tüm cüretkarlıklar, karmaşıklıklar, incelikler, bolluklar ve sapkınlıklar her zaman kökensel bir kınama ile damgalanır. Bu girişimler her zaman birinden yetki almak zorunluluğu içindedir. Öteki ona sormalıdır (Lacan, 2014: 292-293).

Anlatıcı saplantısının en son aşaması olarak Trelkovsky'nin Simone'ye dönüşmesi gibi o da Ubor Metenga'nın kendisi olmaya karar verir. Bir kadın tarafından sevilen çocuk örneğinde olduğu gibi “mutlu” çiftlerden intikam almaya, onlara “Ubor Metenga”nın mektubunu göndererek tedirgin etmeye çalışır. O çiftleri izler ancak onlara zarara veremediği için öfkesi

daha da artar. Son bir çabayla ötekinin arzusu olmayı maçlar. En sonunda önemli addedilmek için kendisini ihbar eder. Ancak o, komiserler de dahil toplumun düzenini, genel işleyişi simgeleyen kimsenin umurunda değildir.

2. *Kıracı ve Korkuyu Beklerken*'de Lacancı psikanalize göre benzerlikler

Temel olarak Lacan'ın obsesyon nevrozu tanımlaması, Freud'un "fare adam" olarak adlandırdığı hastasıyla olan çalışmasına dayanmaktadır. Fare adam, babasına olan nefretini, çocukluk anılarının çağrışımlarını tekrar gündeme getiremediği için "niteliksiz adam" olarak da adlandırılır. Ancak bastırılan Freud'la yapılan analiz çalışmalarında nihayetinde geri döner (Fink, 2016: 172-173). Fare adam yerine koyma dürtüsünü harekete geçirerek yani analizi olan Freud'u babasının yerine koyarak yer yer öfke davranışları sergiler. Bu anlamda obsesyon nevrozu taşıyanların çocuklukta yaşadıkları olumsuz durumlar hatıralarından adeta silindiği için tepkimeleri tekrarlayan davranışlar olarak geri döner. Bu başlık altında her iki eserin fare adam örneğinden yola çıkarak "niteliksiz adam" olarak sıfatlandırabileceğimiz ana karakterlerinin benzer davranışları irdelenmiştir.

2.1. "Diş" in boşluğu

Kıracı'nın psikanalitik değerlendirmesini yapan Alvarez, Trelkovsky'nin yemekle ilgili eksikliğine, geçmişinden tuvalet korkusu haricinde bahsedilmemesine göndermeler yaparak eksikliğin anne memesiyle kurulan bağ olan oral dönemden kaynaklandığı tespitinde bulunur (Alvarez, 1987: 141-159). Bu yoruma göre Trelkovsy, anne eksikliğini Simone ile özdeşim kurarak giderme yolunu seçer. Simone'un köpek dişinin olmaması, Trelkovsy'nin dairesindeki dolabın arkasında yer alan duvara gömülmüş boşlukta başlangıçta birken sonra iki kanlı köpek dişinin saklı olması anneye kurulamayan oral dönemdeki bağın yarattığı boşluğa işaret eder. Trelkovsky'nin kendisi bir kesici dişini kaybettiğinde, ağzındaki delikten ölümün içeri gireceğini düşünür. Simone'un ağzındaki delik kendini içine atacağı binanın iç avlusunun oluşturduğu deliktir. Üçüncü kattan atladığı unutulmamalıdır (Alvarez, 1987: 156). "Dişlerin oluşturduğu sipere açılmış kocaman bir gedik gibiydi, ölümün oradan içeri sızdığı" (Topor, 2022: 58). Dişin oluşturduğu boşlukla ölüm korkusu birleşir. Trelkovsky'nin diştten yola çıkarak ölüm üzerine ürettiği düşünceler genel anlamda korkularını anlamak açısından önemlidir. Bireyin uzuvları; kolu, dişi vs. kendisinden koparıldığında bireyin parçası olmaktan çıkarlar mı? Bedenin parçalanması benliğin parçalanmasının da imgesidir. Ayrıca dişi atmak yerine tekrar temiz bir pamuğa sararak yerine koyması öteki karşısında marifet sergilemeye devam etme göstergelerinden biridir. Aynı şekilde Oğuz Atay'ın karakteri de evinin yanında kazılan çukuru azı dişinin boşluğuna benzetir.

Bir benzetme daha yaptım: Bu çukur, çekilmiş bir azıdişinin geride bıraktığı oyuğa benziyordu. (Bir zamanlar ben de azıdişimi çekirmiş olduğum için bu benzetmenin gerçekliğine güveniyordum; fakat, kazıcılar alınmasın diye ve ilişkilerimiz bozulmasın diye onlara sözünü etmedim bunun.) Temel işleri hemen başlayacaktı; bu nedenle, toprağı bir süre izin verilmişti; kurban edilmelerine yetecek kuvveti kazanmaları sağlanmıştı. (Atay, 2010: 70)

Anlatıcı karakterin babasına benzememek istediği ve onun ölümüne karşı kayıtsız olduğu vurgulanır ancak tüm çabasına rağmen babasına benzemeye başlamıştır. Bu bilgiler ışığında ağız, oral dönem ve beslenme ilişkisi kurulduğunda anne sevgisi eksikliğinin göstergeleridir. Oral dönemde anne ve çocuğun bedenlerinin bütün olarak algılandığı düşünülürse dışın yokluğu bu boşluğu simgeler.

2.2. İsa ve inançsızlık

Oğuz Atay'ın modern zamanların karakterleriyle özdeşleştirdiği önemli figürlerden biri de İsa'dır. Başta "Beyaz Mantolu Adam" olmak üzere diğer öykülerde ve özellikle de "Tutunamayanlar" romanında bu figürü görmek mümkündür. İsa, kendi kendini yok eden, ölüme bile isteye giden insanın çilesini temsil eder. Modern bireyin inanç yoksunluğu, ötekinin dinsel kabullenişini de inkâr etmesi toplumla arasındaki çözülmeye yol açar.

Birden, uzak yüzyıllarda, kara ya da beyaz derili bir sürü çarpık insanın, ölüme götürülürken duyduğu acıyı içimde hissettim. Onlara da aslında çok iyi davranılmıştı; fakat hiç olmazsa (bana yapıldığı gibi) yaşamalarına bir süre izin verilmişti; kurban edilmelerine yetecek kuvveti kazanmaları sağlanmıştı. Yalnız İsa adlı biri, durumunun biraz farkındaydı; İsa da işi edebiyata dökmüştü. Onun, kısa bir süre için hikayeler ve mucize adı verilen masallar yazmasına izin verilmişti; ölüme cesaretle gidebilsin, şöyle de şöyle oldu, diye kendini oyalayabilsin diye. (Benim durumum, İsteğime bağlı değildi). (Atay, 2010: 85-86)

Atay'ın görüşünün daha katı biçimi, Fransa'da doğduğu halde Polonyalı olma yabancılığını üzerinden atamayan Trelkovsy'de de kendini gösterir. Simone'ye dönüşmesinin sebebi eşcinsellik değil yabancılıktır. Ötekinin inanç sistemini yine bir tepkime olarak kahkaha ile yıkmaya çalışır.

2.3. Aynadaki yabancı

Lacan ayna evresini, "Ayna evresi çocuğun gelişimi esnasında ortaya çıkan bir fenomen-den çok daha fazlasıdır. İkili ilişkinin çatışmalı doğasını gözler önüne serer" (Evans, 2019: 48). Bu evrede oluşmayan ego tamlığı erişkinlik dönemini de etkiler. Her iki karakterinde obsesif nevrozlunun hatırlayamadığı çocukluk evresine dönüşü, obsesyonun ilerlediği safhalarda gerçekleşir.

Yalnız kaldıkça, yalnız kalmaktan korktukça... Aynadan uzaklaştım; fakat, biliyordum, böyle bir düşünceydi. Köpekler sinirimi bozdu, şimdi kendime gelirim. Buldum: Yalnız kalmaktan korktukça yalnızlığım artıyor. Bu sefer gerçekten gülümsedim. İster görün, ister görmeyin; gülümsedim işte. Her şeyimi kaybetmedim daha; çıkmayan candan ümit kesilmez, havlayan köpek ısırılmaz. Hay Allah kahretsin. (Atay, 2010: 37)

Atay'ın karakterinin aynadan uzaklaşması yani yabancılaşması, kendisine baktıkça ötekine olan öfkesinin artması aynı şekilde Trelkovsky'nin aynada gördüğü kadın haline olan tepkisine de yansır. Takıntılı her iki karakter de benliklerinden ötekinin emriyle uzaklaştıkları aynadaki kendiliklerinin oluşum sürecine anlam veremezler.

Öylece kalakalmıştı, şaşkınlık ve isyanla taş kesilmiş halde olanlara boş yere bir gerekçe arıyordu. Benim nerem gülünç ki? Aynaya doğru gidip uzun uzun kendisini süzdü. Artık kendisine benzemiyordu!... Aynaya dikkatle baktı. Gırtlğından bir çılgılık koptu. Kendinden geçti. Ne kadar sonra bilinmez kendisine geldi. Düşerken canı çok yanmıştı. Güçlkle ayağı kalktıktan sonra, aynada ilk gördüğü makyajlı yüzü oldu. Dudaklarındaki ruju, yüzündeki fondöteni, yanağındaki allığı, kirpiklerindeki rimeli fark edebiliyordu. Korkusu öyle bir gerçeklik kazandı ki, bir anda sertleşip boğazında bir yumruya dönüştüğünü hissetti. Bir testerenin dişleri kadar keskin kılıçlıkları olmalıydı zira gırtlğını parçalıyordu. Neden kılık değiştirmişti (Topor, 2022: 110-111)

Lacan’a göre histeriğin sorusu öznenin cinsel konumuyla ilgiliyken (“Erkek miyim yoksa kadın mı?”), obsesif nevrozlu bu soruyu yok sayar her iki cinsiyeti de reddederek kendini ne kadın ne de erkek olarak görür: “Obsesif tam olarak ne o cinstir ne de bu cins-hatta aynı anda hem erkek hem kadın olduğu bile söylenebilir” (Evans, 2019: 192). Trelkovsky’nin kadına dönüşmesi gibi Atay’ın karakteri de kendisini cezalandıran “Büyük Öteki”nin yani “Ubor Metenga”nın kendisine dönüşür.

2.4. Açlık- oral dönem ve kadınlar

Her iki karakter de açlıklarını kimi zaman bilinçli bir biçimde bastırmaya çalışarak kendilerini cezalandırırlar. Oral dönemde yaşanan ve bastırılan doyum eksikliği obsesyonla birlikte döner. Her iki karakter benzer şekilde günlerce aç kaldıktan sonra hayat veren bir sıvı olarak düşünülebilecek çayla gerçeklik düzlemine dönerler.

“Yüksek ateş nedeniyle öylesine sersemlemişti ki korkacak hali bile kalmamıştı... küçük bir elektrikli ısıtıcıda su ısıtmak için kalktı. Su kaynadığında, içi bayat çayla dolu bir süzgece boca ettiği suyla basit bir içecek hazırladı. İki aspirin tabletini de içinde erittiği bu içecek ona iyi geldi” (Topor, 2022: 102). “Çay, zaten bir çay saati sırasında içilmişti. Bütün günü hiçbir şey yemeden geçirdim. (Biraz su içtim, başım döndü) Gündüz uyku da tutmadı” (Atay, 2010: 58).

Açlık anne figürünün, seven-sevilen kadın eksikliğinin yansımasıdır. Her iki karakter de kadınlarla tatmin edici bir ilişki kuramazlar. Atay’ın karakteri sevgiyi yakalayamadığı ilişki girişimlerinden sonra parayla elde edilen cinselliğe yönelir. Hikâyenin son bölümünde tanımlayamadığı akrabalarının baskısıyla ötekine uyum sağlama girişiminin sonucu olarak sevmediği kadınla nişanlanır ve başka bir sahte düzleme geçer. Stella ve nişanlı dahil kadınlar- dan şüphe edilmesinin temeli anneye kurulamayan oral dönem bağı olarak yorumlanabilir.

2.5. Tuvalet korkusu ve anal dönem

Evans, Lacan’ın ayrıca obsesif nevrozlunun varoluş ve ölüm hakkındaki soru sorma biçiminin zamana karşı tutumlarını da etkilediğine dikkat çektiğini aktarır. “Lacan’a göre obsesif nevrozun öteki özellikleri arasında suçluluk duygusu ve anal erotizmle yakından bağlantılı olması vardır. Anal erotizm konusunda Lacan, obsesif nevrozlunun bokunu armağana ve armağanı da boka dönüştürmekle kalmadığını aynı zamanda kendisini de boka dönüştürdüğünü belirtir” (Evans, 2019: 192). Her iki eserde de tuvalet vurgusunun yapılması, karakterlerin yine anal dönemdeki eksik hallerinin göndermeleridir. Her iki karakterin de anal dönemde

alınması gereken hazzı bastırarak sessizleştikleri, hazzın yerini ölüm itkisine bıraktıkları özellikle Trelkovsky'nin annesinin ölümü ile kendini yok ettiği gözlemlenebilir. Apartmandan kovulan anne-kız örneği, annenin ötekilerin kapısına dışkısını bırakması, Trelkovsky'nin bahsedilen tek anısının tuvalet korkusuyla ilgili olması bu durumun göstergeleridir. *Korkuyu Beklerken*'in anlatıcısının evinin yanında açılan boşlukta alaturka bir tuvalet bulması, boşluğuna çiçek dikmesi anal dönemdeki tatminsizliğin yani bastırılanın dönüşü olarak okunabilir.

2.6. Aşağılanmanın zevki

Lacan, imgesel ilişki ile simgesel ilişki arasında, suçluluğa atfedilen mesafenin tamamının var olduğunu bu yüzden suçluluğun her zaman kaygıya tercih edildiğini belirtir Lacan, 2014: 37). İki aşamalı bir fenomen olan takıntıda, ilk aşama kaygıdır ve ikincisi de suçluluk düzleminde kaygıyı yatıştıran, suçluluktur (Lacan, 2014: 47).

Takıntılı her iki karakter de kaygı ve suçluluk duygusu arasında gidip gelirler, bu duygulanımların sonucu olarak da suçu kendilerinde ararlar, bu sebeple de öteki tarafından sürekli olarak cezalandırıldıkları sanısına kapılırlar. “Bana hiddetlendiğinize degecek biri değilim, baksanıza kokuşmuşluğunu yani hayatını, ses gösterileriyle dışa vurmaktan kendisini alamayan sorumsuz hayvanın tekiyim, vaktinizi benimle harcamayın, yumruklarınızı beni döverek kirlletmeyin (Topor, 2022: 60-61)” ve “hayır, ben adam olmazdım. Gerçek bir acı duyduğumdan bile kuşum vardı” (Atay, 2010: 65) bu düşünce sisteminin açık örnekleridir.

Kordela, bu utanç duygusunu Lacan'ın Sartre'ın arzusunun öznelararası kuruluş modeline yaptığı, utanç verici bir şekilde davranıyor olarak görölmeye dair bilinçdışı bir arzu olmadığını müddetçe başkasının bakışının kişide utanç oluşturmayaacağına dair itirazı ile anlatmak istediği şey olduğunu belirtir. Lacan'ın öznenin arzusunun başkasının arzusu olduğuna değinen Kordela, modern öznelararasılığa ve öznelliğe bulaşan travmanın ta kendisidir bu arzu olduğunu belirtir (Kordela, 2009: 105).

2.7. Öfke, saldırganlık ve yabancılık

Lacan saldırganlığı tanımlarken ego ile imgesel eşlenik arasındaki iki yönlü ilişkiye yerleştirir. Lacan'a göre ayna evresinde çocuk gerçek bedenine hâkim olamamasına karşın aynadaki yansımasında bir bütünlük görmektedir. Aynadaki yansıyan imgenin bütünlüğü gerçek bedeni parçalanmakla tehdit eder (Evans, 2019: 217). Ayna imgesiyle kurulan özdeşleşme, tam da bu nedenle imgesel eşle kurulan ilişkinin hem erotik hem de saldırgan unsurlar taşıyan çiftdeğerli (ambivalans) bir yapı arz etmesine yol açar. Lacan'a göre bu “erotik saldırganlık”, öznenin ilerleyen gelişim aşamalarında kuracağı tüm özdeşleşme biçimlerinin altında işleyen yapısal bir ambivalans olarak varlığını sürdürür ve narsisizmin belirleyici özelliklerinden birini oluşturur. Bu bağlamda narsisizm, öznenin benliğine yönelttiği yoğun sevginin, belli koşullar altında kolaylıkla zıddına evrilebilme potansiyelini de içinde barındırır (Evans, 2019: 217).

Her iki karakterin de obsesyonun son evrelerinde ayna ve ayna öncesi döneme, sevgi ilişkisine saldırganlık geliştirmelerinin sebebi parçalanmış benlik ve beden imgeleridir. Trelkovsky, kendi çocukluğunu hatırlatan sakat oğlan çocuğunun ağlamasını büyük bir keyifle izlerken onun bir kadın tarafından teselli edilmesine dayanamaz ve ona tokat atar.

Aynı şekilde Atay'ın karakteri nişanlısıyla çıktığı yemeklerde gördüğü mutlu çiftlerin koşulsuz sevgisine dayanamaz; onlara “Ubor Metenga”nın tehdit mektuplarını gönderir. Fakat aynı hüsrarla karşılaşır, çiftler mutlu olmaya devam ederler. Trelkovsy'nin suçsuz olduğu ve hiç gürültü yapmadığı halde karakolda sorgulanması, sürekli Fransa'da doğduğu açıklamasını yapması, Atay'ın karakterinin karakola kendini ihbar ettiği halde ciddiye alınmamları “Büyük Öteki” karşısında yok sayılmamalarının göstergeleridir.

2.8. Evden ölüme kaçış

Her iki karakter de paranoyalarının deliliğe doğru evrilmesi sonucunda başlangıçta güvenli alan olarak gördükleri evden ayrılarak sokağa yani ötekinin alanına çıkarlar. İlk olarak her ikisi de kamuya açık bir kapalı mekân olarak otelde kalırlar. Trelkovsky'nin evine hırsız girmesi, eşyalarının gasp edilmesi böylece geçmişe ait son anılarının da koparılması, ardından güvenli alan olarak düşündüğü Stella'nın kapısının önünde, ev sahibini gördüğü sanısına kapılması, anneyle asimile olacağı ölümden başka bir çaresinin olmadığı sonucuna ulaştırır. Atay'ın karakterinin evi ise boşluk tarafından yutulur. Böylece onun da albümleri ve özel eşyaları dahil geçmişiyle tüm bağları kopar. Kim olduklarını bile tam olarak tanımlayamadığı, ikramiye sayesinde evlerinde kalma hakkı kazandığı akrabalarının evi de onu mezhebin kendisine dönüştüren yabancılaşma alanlarıdır.

2.9. Ölüm ve intihar

Lacan, “Psikanalizin Dört Temel İlkesi”nde özgürlük ya da ölüm denen koşullarda, önüne serilen şartlarda gösterebilecek tek özgürlük emaresinin ölümü seçmek olduğunu belirtir. Seçme özgürlüğüne sahip olunduğunun kanıtı budur (Lacan, 2013: 225). Sembol olarak bu durum kendini, her şeyden önce nesnenin öldürülmesi olarak gösterir. Trelkovsky'nin durumundan kurtulabilmesinin tek seçeneği ölümü seçmesidir. Atay'ın karakteri de hem gizli mezhebin hem de “Büyük Öteki”nin arkadaşı ve seveni olmayan kendisini seçtiğini ve öldürmeye çalıştıklarını belirtir. Topor'un karakteri de aslında intihar etmek istemediğini ancak komşuların zaten kendisini öldüreceklerini, yani cinayete kurban gideceğini, yüksek sesle dile getirerek özdeşleştiği Simone gibi ölmekten başka bir çaresi olmadığını ifade eder. Lacan'ın belirttiği gibi biyolojik ölüm dışında özgürlüğü simgeleyen ölüm devreye girer. Böylece bütün nesne ilişkileri kopar, “nesnelere göndermiş olduğu yaşam enerjisi ve dürtülerinin, libidoyu geri çekip ben dürtülerine dönüştürme” (Şen, 2015: 263) durumu ortaya çıkar.

Sonuç

Geçtiğimiz yüzyılın en önemli psikanalist ve düşünürlerinden biri olarak kabul edilen Jacques Lacan, Freud'dan hareket ederek kendine özgü bir psikanaliz tekniği ve adına sözlükler yazılmasını sağlayan kavramlar geliştirir. Lacancı analiz Freud'un yeni bağlamlarda ele alınmasına ek olarak pek çok ekole de kaynaklık eder. Sinema ve edebiyat gibi kültürel alandaki disiplinler de Lacan'ın düşüncelerinden faydalanarak kendine özgü bir ekol oluştururlar. Lacan, Freud'a özgü pek çok kavramı yeniden yorumlar; bunlardan biri de obsesyon nevrozudur. Freud'un fare adam vakasından yola çıkılarak tanımlanan obsesyon nevrozu tek-

rar eden davranışlar olarak tanımlanır. Obsesyon nevrozu, ötekinin arzusunu yerine getirme kaygısına düşen bireyin içinde bulunduğu toplum ve kültürle yabancılaştığı korku duygusu başat olmak üzere ölüm duygusunu da içerir.

Modernist örnekler olarak kabul edilebilecek Roland Topor'un *Kiracı* romanı ve Oğuz Atay'ın *Korkuyu Beklerken* öyküsü Lacan'ın ayna evresinden önceki dönem olarak tanımlandığı anne memesiyle kurulan ilişkiye dayanan dönemdeki eksik olma durumu yani bastırılan erişkinlik döneminde tetikleyici bir kaygıyla yeniden ortaya çıkar. Böylece Ayna evresinin sonunda babanın simgesel yasasıyla uzlaşamayan birey kendi eksikliğini ötekinin arzusunda tamamlamaya çalışır. Obsesyon nevrozunda histeriden farklı olarak birey ile toplum-kültür olarak kodlanan "Büyük Öteki" arasında yarılma gerçekleşir. İncelenen her iki eserde "Büyük Öteki"ne tabi olan, ondan uzaklaştıkça suçluluk ve aşağılık duygularına kapılan birey, giderek artan öldürülme saplantısını duyumsar. Öteki'nin kendisini öldürmeye, tuzaklar kurmaya çalışması düşüncesi bir tepkime olarak yer değiştirmeye sonuculanır. Polonya asıllı Fransız yazar Roland Topor'un kaleme aldığı *Kiracı*'nın ana karakteri kendisinden önce intihar ederek ölen ve anneyi imleyen kadınla, Modern Türk Edebiyatının en önemli yazarlarından Oğuz Atay'ın *Korkuyu Beklerken* hikâyesinin ana karakteri ise kendisini eve kapatıp yok etmeye çalışan gizli mezheple özdeşleşir. 20. yüzyıl Varoluşçuluk akımının etkisini gösterdiği, bireyin kendisine ve topluma yabancılaşmasının, sevgi eksikliğinin sonucunda yeni savunma mekanizmaları geliştirdiği bir dönemdir. Her iki eserde de ölüm ya da dönüşümle karşı ko-yuş bu mekanizmalardan biridir. Kendini aşağılık olarak gören ve bastıran birey nihâyetinde takıntılı ruh halinden delilik düzeyine geçerek "Büyük Öteki" ile ayrışma düzeyinde kalır. Evrensel zemine taşınan bu dönüşümle incelemede ele alındığı gibi dünya edebiyatında bu duruma örnek olarak benzer edebiyat karakterleri üretilir.

Her iki eserdeki benzerlikler; Delilik Stratejisi, Dışın Boşluğu, İsa ve İnançsızlık, Aynadaki Yabancı, Açlık, Oral Dönem ve Kadınlar, Tuvalet Korkusu ve Anal Dönem, Aşağılanmanın Zevki, Öfke, Saldırganlık ve Yabancılık, Evden Ölüme Kaçış, Ölüm ve İntihar başlıkları altında ele alınmıştır. Başlıkların açılımına göre; ayna öncesi dönemde anne ile kurulamayan sevgi ilişkisi yaşamın temel boşluğuna dönüşür, aynı zamanda modern birey klasik din ve vicdan yargılarından koparak inancını yitirmiş ve huzurunu kaybetmiştir. Lacan'ın önemli teorisi ayna evresindeki ego ideali parçalanmış birey kendisine yabancılaşmıştır, yeme, cinsel hazlar gibi bedensel işlevler yerine getirilemez olduğundan gerileme yaşanmıştır, bütün bu durumlar öfke kontrolünün sağlanamaması başta kendine yönelik olmak üzere öfke ve saldırganlık davranışlarına sebep olmuştur. Nihayetinde ölüm ve intihar bir yok oluş değil ilksel olana dönüş olarak simgeleştirilmiştir.

Bu benzerlikler doğrultusunda, Fransız ve Türk edebiyatından iki örneğin Lacancı psikanalize göre obsesyon nevrozu bağlamında karşılaştırılması alanda yapılabilecek çalışmalara örnek teşkil etmektedir. Günümüzde yazılan pek çok edebi metin karakterlerin yaşadıkları çeşitli nevrotik ve psikotik rahatsızlık Lacancı psikanaliz yöntemiyle analiz edilmeye uygundur.

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale, orijinal veriler temelinde hazırlanmış özgün bir araştırma makalesidir. Daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olup başka bir yere yayımlanmak üzere gönderilmemiştir. Yazar, araştırma sürecinde etik ilkelere ve kurallara uymuştur.

Yazarların katkı düzeyleri: Birinci yazar %100.

Etik komite onayı: Bu çalışma için etik kurul onayı gerekmemektedir.

Finansal destek: Bu araştırma için herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

Çıkar çatışması: Bu çalışma ile ilgili herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Research and publication ethics statement: Research it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The author followed ethical principles and rules during the research process.

Contribution rates of authors to the article: First author %100.

Ethics committee approval: Ethics committee approval is not required for the study.

Support statement (optional): No financial support was received for the study.

Conflict of interest: There is no conflict of interest between the authors of this article.

Kaynakça

- Alvarez, C. H. (1987). Pour un approfondissement textuel: Une interprétation psychanalytique. *Anuario de Estudios Filológicos*, (10), 141-159.
- Atay, O. (2010). *Korkuyu beklerken*. İletişim.
- Calder, J. (1997, 04 18). *Obituary: Roland Topor*. *Independent*, <https://www.independent.co.uk/news/people/obituary-roland-topor-1268000.html>. (Erişim tarihi: 10.05.2025).
- Clero, J.-P. (2011). *Lacan sözlüğü* (Ö. Soysal, Çev.) Say.
- Evans, D. (2019). *Lacancı psikanalize giriş sözlüğü* (T. Sivrikaya, Çev.) Işık.
- Fink, B. (2016). *Lacancı psikanalize bir giriş: Klinik ve kuram* (Ö. Öğütçen, Çev.) Encore.
- İzmir, M. (2020). Giriş. *Psikanalizin Temel ilkeleri Ecris'den iki Makale* içinde (s. 7-72) Çolpan.
- Karaca, Ş. (2023). Emine Semiye külliyyatına katkı: "Emin" Hikâyesinin psikanalitik çözümlemesi. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 15(30), 85-102, Doi: 10.26517/ytea.549
- Kojeve, A. (1980). *Introduction to the reading of Hegel*. Cornell University Press.
- Kordela, K. (2009). Arzu ve ötelenmiş travma (Lacan, Antigone ve demokrasi) *MonoKL Lacan Seçkisi* (6-7), 101-112.
- Kütahneçi, M. (2009). *Lacan ve ölüm*. *MonoKL Lacan seçkisi* (6-7), 465-478.
- Lacan, J. (1953). Some reflections on the ego. *International Journal of Psychoanalysis* (34), 11-17.
- Lacan, J. (1968). *The Language of the self: The function of language in psychoanalysis*. Dell Publishing Co., Inc.
- Lacan, J. (1994). *Fallusun anlamı*. Afa.
- Lacan, J. (1997). *The seminar of Jacques Lacan, book VII: The ethics of psychoanalysis 1959-1960*. W. W. Norton & Company.
- Lacan, J. (1998). *The seminar of Jacques Lacan, Book XI: The four fundamental concepts of psychoanalysis*. W. W. Norton & Company.

- Lacan, J. (2005). *Écrits a selection*. Routledge.
- Lacan, J. (2013). *Psikanalizin dört temel kavramı, seminer 11. kitap* (N. Erdem, Çev.) Metis.
- Lacan, J. (2014). *Anxiety the seminar of Jacques Lacan book X*. Polity Press.
- Lacan, J. (2014). *Baba-nın-adları* (M. Erşen, Çev.) MonoKL.
- Lacan, J. (2017). *Formations of the unconscious the seminar of Jacques Lacan book V*. Polity Press.
- Roudinesco, E. (2012). *Her şeye ve herkese karşı Lacan* (N. Başer, Çev.) Metis.
- Şen, C. (2015). Cumhuriyet dönemi Türk şiirine yansıyan suçluluk duygumuna psikanalitik bir yaklaşım. *Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi*, (38), 253-77. doi:10.17133/tubar.09586.
- Topor, R. (2022). *Kiracı* (D. Yetkin, Çev.) Norgunk.
- Tura, S. M. (1994). Önsöz 'olmak ta eksik' Lacan'da kastrasyon ve narsizm. *Fallus'un anlamı* içinde (s. 7-38) Afa.
- Zizek, S. (2012). Giriş: Alfred Hitchcock, ya da form ve formun tarihsel dolayımı. S. Zizek (Ed.) *Lacan hakkında bilmeyi hep istediğiniz ama Hitchcock'a sormaya korktuğunuz her şey* içinde (s. ix-xxi) Agora.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).