

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ**  
**ANKARA ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**DOĞU DİLLERİ VE EDEBİYATLARI ANABİLİM DALI**  
**JAPON DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI**

**HARUKİ MURAKAMI'NİN ROMANLARINDA ÖTEKİ VE GÖLGE**

Doktora Tezi

Aytemis Depci

Ankara- 2019

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ**  
**ANKARA ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**DOĞU DİLLERİ VE EDEBİYATLARI ANABİLİM DALI**  
**JAPON DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI**

**HARUKİ MURAKAMİ'NİN ROMANLARINDA ÖTEKİ VE GÖLGE**

Doktora Tezi

Aytemis Depci

Tez Danışmanı

Prof. Dr. H. Can Erkin

Ankara- 2019

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ**  
**ANKARA ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**DOĞU DİLLERİ VE EDEBİYATLARI ANABİLİM DALI**  
**JAPON DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI**

Aytemis Depci

**HARUKİ MURAKAMI'NİN ROMANLARINDA ÖTEKİ VE GÖLGE**

Doktora Tezi

Tez Danışmanı: Prof. Dr. H. Can Erkin

Tez Jürisi Üyeleri

<u>Adı ve Soyadı</u>	<u>İmzası</u>
.....	.....
.....	.....
.....	.....
.....	.....
.....	.....

Tez Sınavı Tarihi .....

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ**  
**ANKARA ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim.(...../...../2.....)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin

Adı ve Soyadı

Aytemis Depci

İmzası

.....

## ÖNSÖZ

Tezin oluşturulması sürecinde özverili bir şekilde katkı sunan ve benden yardımlarını esirgemeyen değerli hocam ve tez danışmanım Prof. Dr. H. Can ERKİN'e, tezim hakkında gerekli tavsiyelerde bulunarak yol gösteren Prof. Dr. Ayşe Nur TEKMEK ve Prof. Dr. Nazan TUTAŞ'a; çalışmam sırasında beni sürekli destekleyen değerli eşim Prof. Dr. Tolga DEPCI'ye, fedakârlıkları ve sevgileriyle beni bu yolda yalnız bırakmayan çocuklarım Arya ve Alp Yamaç Depci'ye ve son olarak çalışma arkadaşlarıma teşekkürlerimi ve minnetlerimi sunarım.



## İÇİNDEKİLER

<b>GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>1. BÖLÜM</b> .....	<b>10</b>
<b>PSİKANALİTİK KURAMLARA BAKIŞ: J. LACAN VE C. G. JUNG</b> .....	<b>10</b>
1.1. JACQUES LACAN'IN PSİKANALİZ KURAMI VE ÖTEKİ .....	10
1.1.1. Ayna Evresi ve İmgesel .....	11
1.1.2. Öteki .....	13
1.1.3. Simgesel .....	17
1.1.4. Arzu .....	18
1.1.5. Bakış .....	21
1.1.6. Jouissance .....	25
1.1.7. Gerçek.....	26
1.1.8. Özne.....	28
1.1.9. Fallus .....	30
1.2. CARL GUSTAV JUNG'UN PSİKANALİZ KURAMI VE GÖLGE.....	30
1.2.1. Bireysel Bilinçdışı .....	31
1.2.2. Kollektif Bilinçdışı .....	32
1.2.3. Arketipler.....	33
1.2.3.1. Gölge.....	35
1.2.3.2. Öz (Self):.....	37
1.2.3.3. Persona.....	38
1.2.3.4. Anima ve Animus .....	39
1.2.3.5. Yaşlı Bilge Adam.....	39

<b>2. BÖLÜM.....</b>	<b>41</b>
<b>SAHİLDE KAFKA, SPUTNİK SEVGİLİM VE KARANLIKTAN SONRA ADLI ESERLERE LACANCI BAKIŞ VE ÖTEKİ .....</b>	<b>41</b>
2.1. SAHİLDE KAFKA ROMANINDA ARZU VE ÖTEKİ .....	42
2.2. “SPUTNİK SEVGİLİM”DE JOUİSSANCE, PARÇALANMA, YİTİRMİŞLİK VE ÖTEKİNİN BAKIŞI .....	61
2.3. LACANCI BAKIŞ İLE “KARANLIKTAN SONRA” DİĞER TARAF.....	97
<b>3. BÖLÜM.....</b>	<b>119</b>
<b>JUNGCU BİREYSELLEŞME SÜRECİ VE GÖLGE.....</b>	<b>119</b>
3.1. HARUKİ MURAKAMİ’NİN YABAN KOYUNUNUN İZİNDE ROMANINDA GÖLGE.	123
3.2. DANS DANS DANS ROMANINDA ARKETİPLER VE GÖLGE’NİN ÖLÜMÜ .....	143
3.3. HAŞLANMIŞ HARİKALAR DİYARI VE DÜNYANIN SONU ROMANINDA GÖLGENİN YİTİRİLMESİ.....	174
<b>SONUÇ .....</b>	<b>199</b>
<b>EKLER .....</b>	<b>211</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>219</b>
<b>ÖZ .....</b>	<b>228</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>230</b>
<b>要旨 .....</b>	<b>232</b>

## ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1.1 Arzu grafiği .....	20
Şekil 1.2 Bakış.....	22
Şekil 1.3 Lacan'ın Üçlü Düzeni .....	26
Şekil 1.4 Borromean düğümü.....	27
Şekil 1.5 L Şeması.....	29



## GİRİŞ

Haruki Murakami, eserleri 50'den fazla dile çevrilmiş ve eserlerinin çoğu hem Japonya'da hem de uluslararası platformlarda ödül almış olan çağdaş bir Japon yazardır. Yazar ayrıca Tim O'Brian, Raymond Carver ve F. Scott Fitzgerald'ın İngilizce eserlerini Japonca'ya kazandıran bir çevirmendir. Yazmaya 1970'lerin sonunda başlayan yazarın 14 romanı, çok sayıda öyküsü ve 6 kurgusal olmayan düzyazı eseri bulunmaktadır. Yazar, Japonya'da doğup büyümüş ve elde ettiği şöhretin ardından da uzun yıllar ABD'de ve Avrupa'da yaşamıştır.

Murakami'nin eserlerinde sık sık Amerikan pop kültür ürünlerine ait katakana<sup>1</sup> sözcükleri ve batının kültürel imgelerini toplumda bu yabancı unsurlara dair farkındalık yaratmak ve yabancılaşma izlenimine katkıda bulunmak için anlatısında kullanmaktadır. Küreselleşme ve Amerikan pop kültürünün etkisi ile birlikte Japon toplumunun aşırı bir üretim ve tüketim toplumu haline gelmesi, vahşi kapitalizmin bireyler üzerindeki olumsuz etkileri ve sistemin aşırı baskılayıcı gücü Murakami'nin karakterlerinin kendi içlerindeki diğer benlikleri ile çatışmalarına sebep olmaktadır. Yazarın romanlarında yarattığı kahramanlar genellikle tamamlanmamışlık, yalnızlık, yabancılaşma, boşunluk ve yitirmişlik duyguları hissetmektedirler. Çoğu romanında başkahraman, monoton iş hayatından dolayı mutsuz, yalnız, boşanmış veya bekâr, neredeyse hiç aile bağları bulunmayan, hayatta bir hırsı ve beklentisi olmayan, pasif bir karakter olarak betimlenmiştir.

Murakami'nin romanlarının ortak özelliklerini aşağıdaki gibi sıralamak mümkündür:

---

<sup>1</sup> Yabancı sözcükler için kullanılan Japonca hece alfabesi.

1. Şehirli, basit diyaloglar ile kolay anlaşılır üslup
  2. Farklı birkaç hikâyenin değiştirilerek ortaya çıktığı yapı
  3. Ölen kadın arkadaşı ile ayrıldığı eşini hatırlama
  4. Gizemli bir kadınla seks ve onunla işbirliği yapma
  5. Kim olduğunu bilmediği bir kişiden emir ve talimat alma
  6. Bir şeyleri aramak için araştırma yapmak ve seyahat etmek
  7. Yeni arkadaşın intiharı
  8. İnsan ilişkilerini kontrol eden ruhani bir varlıkla buluşma
  9. Gerçekliktekinden farklı bir dünya, ölümlerin dünyasına geçme
  10. İntihar, hüsrana uğrama ve başarısızlık
- (Tsuge, 2010: 79'dan alıntılanan Manabe 2010: 2)

Yukarıda belirtilen maddeler arasında 7. Madde *Dans Dans Dans*<sup>2</sup> romanında gözlemlenirken *Yaban Koyununun İzinde* romanında bu durum eski bir dostun intiharı şeklinde ortaya çıkmaktadır.

Murakami'nin *Yaban Koyununun İzinde*, *Dans Dans Dans* ve *Sahilde Kafka* gibi romanlarına bakıldığında, başkahramanın yolculuğunda ona yardım eden diğer karakterler arasında (4., 5. ve 8. maddelerde belirtilen karakterler) iyiliği ve kötülüğü sembolize edenler bulunduğu görülür. Kötü olanlar karanlık taraftaki daha büyük ve acımasız bir varlığı temsil ederlerken, iyi karakterler arasından özellikle kadınlar, kahramanın anahtar ilişkilerini oluştururlar ve kahramanın fiziksel ve ruhani hedeflerine ulaşmasına yardımcı olurlar.

Murakami'nin karakterlerinin birçoğunun bilinçdışı boşluk ve hiçliğin yarattığı ölüm takıntısı (10. madde) bulunmaktadır. Murakami'nin kurgusunun merkezi temalarından biri olan ölüm, karakterleri gerçekdışı bir dünyaya (9. madde) taşır. İntihar eden ya da ölümü bekleyen karakterler arasında Bayan Saeki, Nakata ve Johnnie

---

<sup>2</sup> Metnin Japonca ismi olan "Dansu Dansu Dansu" tezde *Dans Dans Dans* olarak Türkçe'ye çevrilmiştir.

Walker (*Sahilde Kafka*), Gotanda (*Dans Dans Dans*) ve Fare (*Yaban Koyununun İzinde*) sayılabilir.

Murakami'nin bazı romanlarında (*Yaban Koyununun İzinde*, *Haşlanmış Harikalar Diyarı ve Dünyanın Sonu*, *Dans, Dans, Dans*, *Sahilde Kafka*, *Sputnik Sevgilim*, *Zemberek Kuşunun Güncesi*, *Renksiz Tsukuru Tazaki ve Haç Yılları*) kahramanın son derece sıradan geçen hayatında ansızın onu gizemli bir amaca yönlendirecek bir güç ortaya çıkar. Kendisini harekete geçirecek, fiziksel ve ruhsal bir yolculuğa atılmasını sağlayacak yol gösterici bir kadın karakterin yardımıyla kahraman bir maceraya sürüklenir. Kahraman genellikle hayatında tanımlayamadığı bir şeylerin eksikliğini hisseder ve aykırı karakterlerin verdiği ipuçlarını da takip ederek sıra dışı olaylar silsilesi yaşar. Bazı romanlarında ise (*Yaban Koyununun İzinde*, *Haşlanmış Harikalar Diyarı ve Dünyanın Sonu*, *Dans, Dans, Dans*) kahramanın karanlık kurumlar ve kişilerin güç ve iktidar savaşı arasında kaldığı da görülür. Olayları akışına bırakan kahraman kendi iç dünyası ile bağlantılı "öteki" (kendisinin diğer parçası veya kendisi olmayan öteki özne) ile iletişime geçeceği diğer tarafa (bazen bilinçdışı dünya veya bazen ruhlar âlemi) tehlikeli bir yolculuk yapar. Yaşadığı bu sıra dışı ve gizemli yolculuk sonucunda fantastik bir dünyada bütünlüğe ulaşmak arzusundadır. Ancak bu tamamlanmışlık duygusu bir yanılsamadan ibarettir. Kahraman, bu yolculukta karanlık diğer benliği, başka bir deyişle 'Gölge'si ile karşılaşır sonunda dış dünyaya geri döner. Kendini keşfettiği bu iç yolculukta aradığı her şeyi bulamasa da dış dünya ile yeniden bağ kurup hayatını devam ettirmeye karar verir. Yazar, kahramanın gelecekte öteki ile bütünleşeceği tamamlanmış bir benliğe erişilebileceğinin umudunu verir, parçalanmış bir benlikle nasıl yaşanacağını gösterir ve bu durumla başa çıkma ümidi vaat eder. Yazar, eserlerinde genellikle tamamlanmamışlık ve öteki motifini sıkça kullanarak bu durumun hissedilmesine sebep olan eksikliğin kişinin bir parçası olduğuna vurgu yapar.

Murakami'nin kahramanlarında sıklıkla karşılaşılan tamamlanmamışlık, parçalanma, yabancılaşma, yitirmişlik duyguları ve bu duygular ile birlikte karakterlerin psişik yaşamındaki bilinçdışı zihinsel işleyişlerin romanlarındaki yansımaları yazarın eserlerini psikanaliz kuramı ile incelemeyi mümkün kılmaktadır. Bunun yanı sıra, psikanalitik teori kapsamında Jung ve Lacan'ın öğretilerinin ortaya attığı “gölge” ve “öteki” kavramlarının izlerini Murakami'nin romanlarında gözlemlemek mümkündür.

Murakami'nin eserleri üzerine yapılmış önceki çalışmalarda Savaş sonrası dönemde bireyselliğin baskılanması üzerinde durulmuş (Takagi, 2009) ve Murakami'nin eserlerinde dikkat çektiği noktalar arasında bulunan Japon Tarihi ve onun kolektif bilinçdışındaki yeri ile bireyin kendini arayışının tasvirinde yazarın anlatı estetiği üzerine odaklanılmıştır (Hong, 2013). Murakami'nin *Yaban Koyunun İzinde*, *Haşlanmış Harikalar ve Dünyanın Sonu* ve *Zemberek Kuşunun Güncesi* adlı eserlerindeki kahramanların psikolojik yolculukları kahramanın Jungcu yabancı ile yüzleştiği dört psikolojik aşama (farkındalık, cesaretlendirme, tanımlama ve yerine getirme) vurgulanarak incelenmiştir (Barone, 2008). Murakaminin eserlerinde ortaya koyduğu varoluşsal kaygılara yönelik sorunlar ile yazarın anlatısı kendi kendine terapi yaptığı bir düzlem olarak psikanalitik eleştiri çatısı altında ele alınmıştır (Dil, 2007). Ancak yapılan bu incelemelerde Murakami çalışmalarının çoğunda detaylı bir psikanalitik tartışmanın yapılmadığı görülmüş, dahası Murakami'nin romanlarında karşılaşılan “öteki” ve “gölge” kavramları, kapsamlı bir şekilde Jung'un ve Lacan'ın psikanalitik teorilerinin birlikte uygulanarak incelenmediği gözlemlenmiştir. Bunun yanı sıra yazarın kahramanlarının benliklerinin çözümlenmesinde kahramanların “ben” ve “öteki” olarak parçalanmış benlikleri ve “öteki”ne duydukları arzunun tam olarak irdelenmediği gibi kahramanların “gölge”leri ile mücadelelerine de tam olarak açıklama getirilmediği belirlenmiştir.

Tez konusunun ana çatısını “ben” ve “öteki” olarak yazar tarafından kahramanların parçalanmış benliklerinin dinamik gelişimlerinin kavranması, kahramanların kişiliklerinin bir parçası olan “gölge”leri ile olan ilişkilerinin çözümlenmesi oluşturmaktadır.

Bu tezin amacı, Murakami'nin *Sahilde Kafka*, *Sputnik Sevgilim*, *Karanlıktan Sonra*, *Yaban Koyununun İzinde*, *Dans Dans Dans* ve *Haşlanmış Harikalar Diyarı ve Dünyanın Sonu* adlı romanlarındaki “öteki” ve “gölge” kavramlarını çözümlemek için psikanalist kuramlardan olan Jung'un ve Lacan'ın teorilerini birlikte uygulamaktır. Yazarın kahramanlarında gözlemlenen tamamlanmamışlık, parçalanma, yabancılaşma ve yitirmişlik duygularının neden ortaya çıktığı ve bu duyguların “öteki” ve “gölge” kavramları ile ilişkisi bu tezin odak noktası olacaktır. Belirtilen eserler ele alınırken kahramanların deneyimlediği bütünlüğe ulaşma arzusu ve ötekini arayış Lacancı Psikanaliz çerçevesinde değerlendirilecek, kahramanların bireyselleşme süreci ile gölgeleriyle uzlaşmaları ise Jung'un kuramı yardımıyla irdelenecektir. Ayrıca, Murakami'nin kahramanlarının bireyselleşme sürecinden geçerek nasıl tamamlanmış bir benlik elde edebilecekleri üzerinde durulacak, bireyi kalıplara sokan toplum içinde özgün kimliğin nasıl oluşturabileceği, bireyselliğin ve bağımsızlığın nasıl elde edileceği ve bütünlüğe ulaşmanın mümkün olup olmayacağı sorularına cevap aranacaktır.

Murakami'nin kahramanlarının “ben” ve “öteki” şeklinde ikiye bölünmüş kimliklerinin ve “öteki”ne duydukları arzunun Lacan'ın Psikanaliz kuramıyla incelenmesi ve yazarın eserlerindeki gölge arketipinin Jung'un diğer arketipleri ile birlikte keşfedilip ortaya çıkarılması benliğin gelişiminin dinamiklerini kavramaya ve kahramanların çözümlenmesine yardımcı olacağı düşünülmektedir.

Murakami'nin romanlarında gözlemlenen modern dünya insanı, hayatını durmadan “öteki” üzerine anlamlandırır. Birey olarak kim olduğunu anlamak isteyen özne bunun için başkasına (“öteki”ne) gereksinim duyar. Böylece bütünlük duygusu

kazanmayı arzulayan özne, kendisine bütünlük sağlayan bir “öteki” çevresinde inşa olur.

Tezin birinci bölümünde Murakami'nin romanlarında genel olarak kahramanlarının deneyimlediği bütünlüğe ulaşma arzusu, ötekini arayış, ötekine duyulan arzu ve ötekinin arzusunu gerçekleştirme isteğinin ne şekilde ortaya çıktığını açıklayabilmek için Lacan'ın psikanaliz kuramı ele alınacaktır.

Freud'u ve psikanalizi dilbilim, felsefe, antropoloji gibi alanlardaki gelişmelerden faydalanarak yeniden okuyan ve yorumlayan Lacan, Freud'u izlese de Freud'un id-ego-süperego kuramından uzaktır. Homer'ın da belirttiği üzere Lacan, 'ben'i öznedenden ayırarak, özneliği bölünmüş veya yabancılaşmış bir kavram olarak açıklamaya çalışmaktadır ve Freud'dan farklı olarak ben'i tanımlar:

Freud'un ikinci zihin modeline (...) göre “ben”, bilinçdışının örgütlenmemiş öğelerinin (id) aksine, psişenin örgütlenmiş kısmını temsil eder. Freud'un da yazdığı üzere, “*ben* id'in dış dünyanın dolaysız etkisiyle değiştirilmiş kısmıdır... .. *Ben*, tutkuları içeren id'in aksine akıl ya da sağduyu olarak adlandırılabilir şeyi temsil eder” (Freud, 1984a [1923]: 363,364). Bu bakımdan ben sıklıkla bilinçle bağlantılıdır, fakat aynı zamanda bilinçdışının talepleri ve süperegonun buyruklarıyla da sürekli gerilim içindedir. Bu nedenle, bilinçdışı (İD) ile dışsal gerçekliğin (süperego) talepleri arasında bir dolayımlayıcı olarak *Ben*'in işlevi savunmayla ilgilidir. (2013: 33)

Lacan Freud'un bu üç kademeli kuramı yerine daha çok bilinçdışının yapısı, oluşumu ve işleyişi ile ilgili uğraşları ile ilgilenmiştir. Lacan'a göre psikanaliz bilinçdışının bilimidir ve psikanalizin nesnesi bilinçdışıdır. Lacancı bilinçdışı simgesel düzenin özne üzerindeki etkisidir, gösterendir ve dil gibi yapılanmıştır (Lacan, 2006). Lacan bilinçdışını ele alırken yapısal dilbilimden ve göstergebilimin modelinden yararlanmıştı. Bilinçdışı, dil gibi bir gösteren ve şifresinin çözülmesini gerektiren bir düzlemdir. Göstergeler anlamlarını farklılıklarından alır. Bir sözcük ötekinden farklı olduğu için bir sözcüktür. Kişi kendi benliğini bulurken bu göstergelerden faydalanır. Dil aracılığıyla, kültürel düzene giren çocuk, bu düzen (Simgesel düzen) tarafından

biçimlendirilerek birey olur ve bu geçişle birlikte birey-özne simgesel düzende bir gösteren olarak kodlanmış olur. Lacan'a göre "insan, aynı dünyaya doğduğu gibi, dilin içine doğmakla kalmaz, ama dil yoluyla doğar" (2012b: 44). Dil, öznenin gerçeklikle, kendisi ve ötekilerle ilişkisini düzenler.

Tezde ayrıca Murakami'nin eserlerinde karşılaşılan yabancılaşma, parçalanma, tamamlanmamışlık ve yitirmişlik gibi alt temalar Lacan'ın Psikanaliz kuramı kapsamında irdelenecektir.

Tezin birinci bölümünde ele alınacak diğer bir kuram ise Jung'un ortaya attığı analitik psikoloji kuramı ve arketipler konusudur. Lacan eksikliğin psikolojisi ile ilgilenirken Jung varlığın psikolojisini ortaya koymaktadır. Jung'un psişe kavramı ile Jungcu bilinç ve bilinçdışı kavramları açıklanarak, bireysel bilinçdışı ile kolektif bilinçdışı kavramlarına değinilecektir. Ayrıca Jung'un ortaya attığı arketiplerden başta gölge arketipi olmak üzere, öz (self), anima ve animus, persona ve Yaşlı Bilge Adam arketipleri incelenecektir.

Tezin ikinci bölümünde, Lacancı edebiyat eleştirisi ışığında Murakami'nin *Sahilde Kafka*, *Sputnik Sevgilim* ve *Karanlıktan Sonra* adlı romanlarındaki ana karakterlere odaklanılarak kahramanların kişilik oluşumlarının meydana çıktığı bilinçdışı süreçler irdelenecektir.

Murakami'nin romanları bilinçdışı ile ilgidir. Lacancı Psikanalitik edebiyat eleştirisi ile karakterler ve anlatı yapısı çözümlenecek, metindeki simgesel kodlar ve bu kodların oluşumunda etkili olan kültürel kodlamalar irdelenerek romanlardaki bilinçdışı süreçler incelenecek ve romanlardaki "öteki" kavramı açıklanacaktır. Yazarın romanlarındaki "öteki" kavramı, Lacan'ın üçlü modeli olan imgesel-simgesel-Gerçek kavramları bağlamında açıklanacaktır. Lacan'ın modeli ışığında Murakami'nin romanlarındaki karakterler analiz edilerek romanların olay örgüsü ile birlikte kullanılan

metaforlara odaklanılarak bilinçdışı süreçlerin işleyişleri ortaya konmaya çalışılacaktır. Ayrıca, Murakami'nin romanlarında genel olarak kahramanlarının deneyimlediği yitirme, yabancılaşma, parçalanma ve tamamlanmamışlık duygusu kavramları da Lacan'ın modeli ile ele alınarak değerlendirilecektir.

Lacan'ın insanın davranışlarını, bilinçdışı güdülenmelerini ve zihinsel işleyişlerini anlamlandırma çabasıyla ortaya attığı üçlü düzenin son basamağı olan simgesel düzende “arzu” kavramı bireyin hayatının önemli dinamiklerinden biridir. Bilinçdışı ve eksiklikle ilişkili olan Lacancı arzu kavramı öznenin dil tarafından belirlenmesi sırasında ortaya çıkmaktadır. İmgesel düzenden simgesel düzene geçişte anneden kopuşla yaşanan eksik hiçbir zaman tam anlamıyla telafi edilemez ve bireyin yaşantısının her alanında yer alan arzuda ortaya çıkar. Eksiltili özne ulaşmayı beceremediği ideal tasarımları arzularak aslında tamlığa ulaşmaya çalışır. Dolayısıyla Murakami'nin romanlarındaki kahramanların hissettikleri tamamlanmamışlık duygusunun neticesinde kahramanların neyi arzuladıkları, ötekine duyulan arzu ve arzunun ortaya çıktığı bilinçdışı süreçler arzu diyalektiği ile irdelenecektir.

Tezin üçüncü bölümünde ise Murakami'nin *Yaban Koyununun İzinde*, *Dans Dans ve Haşlanmış Harikalar Diyarı* ve *Dünyanın Sonu* adlı eserlerine Jungcu analiz çerçevesinde yapılacak genel bir bakışın ardından bu eserlerdeki öğeler Jung'un psikanaliz kuramı çerçevesinde incelenecektir. Murakami'nin eserlerindeki kahramanlar kendilerini keşfettikleri bu içsel yolculukta tamamlanmışlık duygusunu “gölge”leri olmadan elde edemezler. Murakami'nin romanlarında sıkça rastlanan gölge arketipi Jung'un ortaya koyduğu anima-animus, yaşlı adam, öz gibi diğer arketipsel semboller ile birlikte çözümlenecektir.

Analitik Psikoloji ekolünün öncüsü olan Jung'un kuramı ile Murakami'nin belirtilen bu üç eseri irdelenerek kahramanlarının kişilikleri bir bütün olarak çözümlenebilecek, kahramanların bilinçdışı içerikleri ve bireyselleşme süreçleri

keşfedilecektir. Murakami'nin romanlarındaki gölge kavramı Jung'un "gölge" arketipi ile incelenerek Jung'un kuramındaki öz, anima/animus, persona gibi diğer arketipler ile roman kahramanlarının bilinçdışı içeriklerine açıklama getirilmeye çalışılacaktır.

Birey tamamlanmışlık duygusunu gölgesi olmadan elde edemez. Murakami'nin romanlarında "gölge" kavramı ile sıklıkla karşılaşmak mümkündür. Gölgesi silik veya yarım olan karakterler olduğu gibi gölgesinden koparılan ya da gölgesinden korkan karakterler de bulunmaktadır. "Gölge", Jung'a göre "kişiliğin daha düşük düzeydeki parçası, (...) yaşam sürecinde kendilerini ifade etmelerine izin verilmeyen ve bu nedenle, bilinçdışında karşıtlık yaratmaya çalışan (...) tüm bireysel ve ortak ruhsal öğeler" dir (2001a: 19). Bireysel bilindışında yer alan "gölge arketipi" bireyin diğer yüzüdür. Murakami'nin romanlarında sıkça rastlanan "gölge arketipi" Jung'un ortaya koyduğu anima-animus, yaşlı adam, öz gibi diğer arketipsel semboller ile birlikte çözümlenecektir. Bu arketipler ile Murakami'nin roman kahramanları irdelenerek, kahramanların bireysel kişiliklerinin bütününe ulaşmaya ve benlik çatışmasına neden olan sebepler serimlenmeye çalışılacaktır.

Tezin üçüncü bölümünde ayrıca, romanlardaki karakterlerin kolektif kimlikleri ile bireysel kimliklerinin çatışması, kendi benliğini arama ve bütünlüğe ulaşma ihtiyacının neden kaynaklanmış olabileceği Jungcu okuma ile yorumlanacak ve Murakami'nin romanlarında kahramanların mütemediyen gördükleri rüyalar ile ve onların bilinçdışı işleyişleri Jung'un psikanalist yaklaşımı çerçevesinde çözümlenecektir. Ayrıca bu bölümdeki romanların incelenmesinde zaman zaman Lacancı psikanaliz ve Jungcu psikanalizin karşılaştırılmasından da faydalanılacaktır.

Tezin sonuç kısmında ise diğer bölümlerde yapılan tartışmalar ve çözümlenmeler genel olarak değerlendirilerek sonuç ortaya konulacaktır.

## 1. BÖLÜM

### PSİKANALİTİK KURAMLARA BAKIŞ: J. LACAN VE C. G. JUNG

#### 1.1. Jacques Lacan'ın Psikanaliz Kuramı ve Öteki

Uzmanlığını psikiyatri alanında yapmış bir tıp doktoru olan ve aynı zamanda Freud'un kurucusu olduğu psikanaliz akımının bir üyesi olan Lacan'ın kuramsal çalışmaları Freud'un bir "yeniden okunması" niteliği taşımaktadır. Ancak Lacan, psişenin işleyişinde kültürel ve dilsel unsurların üzerinde dururken, Freud ise biyolojik - doğal- unsurları üzerinde yoğunlaşmıştır. Bunların yanı sıra Lacan, antropoloji, fenomenoloji, felsefe, yapısalcı dilbilim ve göstergebilimden faydalanarak psikanalize farklı bir boyut getirmiştir. Yenilikçi bir düşünür olan Lacan, kuramını hayatı boyunca geliştirerek değiştirmiştir. 1926-1953 yılları arası kliniğe psikanaliz kavramını soktuğu ve ayna evresi ilk olarak ortaya attığı dönemken, 1953-1963 yılları arasında verdiği ilk seminerlerinde ise yapısalcı dilbilime ağırlık vermiştir. 1960'lı ve 1970'li yıllarındaki çalışmalarının özgünlüğü sebebiyle Lacanyen olarak tabir edilmeye başlanmış ve 1963'te geleneksel psikanalizden ayrılarak kendi okulunu kurmuştur. 1964'te verdiği ve Freud'un fikirlerinden ayrıldığı 11. Semineri Lacan'ın düşüncesinin gelişiminde önemli bir dönemi oluşturur. Tezde Lacan'ın diğer seminerlerine de bakılmakla birlikte bu dönemde geliştirdiği çalışmaları ağırlıklı olarak ele alınmaktadır. Lacan 1974'ten itibaren son dönemlerinde matematiği çalışmalarına katarak karmaşık grafikler ve topolojik şekiller kullanmaya başlamıştır. Ancak bu çalışmaları edebi ve kültürel araştırmalarda fazla rağbet görmemiştir.

### 1.1.1. Ayna Evresi ve İmgesel

Lacan'ın psikanaliz dünyasına getirdiği en önemli yeniliklerden biri olan “ayna evresi” imgesel düzende gerçekleşmektedir ve “öteki” kavramı ile ilişkilidir. Lacan'ın psikanaliz kuramının temel taşlarından biri olan ayna evresi, yeni ve değişik biçimleriyle öğretisinde her zaman önemli rol oynamıştır.

Ayna evresi çocuğun benlik oluşumundaki en erken basamaklardan biridir. Bu evre çocuk 6 - 18 aylık iken ilk defa aynada kendi imgesini görüp tanıdığına başlamaktadır. Lacan, çocuğun kendi imgesini tanımmasının şempanzelerden çok daha erken yaşta gerçekleştiğini belirterek aynadaki yansımanın fark edilmesinin çocukta maymunlara göre daha uzun süreli tepkimeye neden olduğu üzerinde durmaktadır: “Tamamen oyun niteliğindeki bu davranışlarla çocuk, imgede varsayılan hareketlerle aynada yansıyan çevre arasında, aynadaki ikili gerçekliği ile kendi bedeni, etrafındaki insanlar ve eşyalar arasındaki ilişkiyi deneyimlemektedir” (Lacan, 2006: 75).

Başlarda annesine tamamen bağımlı olan ve tüm ihtiyaçları ebeveynleri tarafından karşılanan çocuk kendi ve annesi arasında ayırım yapamaz ya da kendi bireysel varlığının farkında değildir. Anne ile ilksel bir bütünlük duygusunun hâkim olduğu gerçek evreden sonra ortaya çıkan ayna evresinde tam bir motor kontrole sahip olmayan çocuk kendi bedenini kısımlar halinde, parçalanmış olarak duyumsarken ayna imgesi ona bir bütünlük ve hâkimiyet duygusu sağlar ve kendisini bu imgeyle özdeşleştirir.

Lacan “henüz daha yürümeyi bile becerememiş, hattâ ayakta bile duramayan ancak bir insanın ya da yapay bir nesnenin (...) desteğiyle tutunabilen bebeğin, yine de sevinçli bir çaba içinde desteğinin engellemelerini aşarak (...) imgenin bir anlık bir parçasını geri getirmeye, onu bakışı içinde tutmaya çalışması”na dikkat çekmektedir (2006: 75,76). Ancak çocuk bu imge olmadan tam bir varlık olarak kendini algılayamaz

ancak imge ben'in yerini almaktadır ve ben'in bir başkası olması sebebiyle yabancılaşma yaşar.

Ayna evresinde imgesel süreçler ben'i biçimlendirir. Lacan'a göre

Beslenme bağımsızlığı olmayan, motor yetersizliği içindeki çocuğun kendi imgesini coşkulu bir sevinçle bu kabullenışı, simgesel matrisi örnek bir durumda ortaya serer görünmektedir. Özne-ben, henüz ötekiyle özdeşleşmenin diyalektiğinde nesnelleşmeden ve dil ona özne olarak işlevini evrensel düzeyde kazandırmadan önce, söz konusu o simgesel matris içinde en ilk biçimiyle oluşmaktadır. (Lacan, 2006: 76)

Ayna evresiyle özdeşleşme sonucunda çocuğun bundan sonra edineceği tüm görsel algılar buradan etkilenecektir. Lacan insanın talep ve davranışlarının oluşumunun ve ben'in ortaya çıkışının ilksel biçiminin bu evrede gerçekleştiği üzerinde durmaktadır. Ayna evresi, yapay ve yanılısamalı ben'i oluşturan, ben'in bir imge ile özdeşleştiği ve ben'in henüz dile girip bir özne olmadan önceki dönemini kapsar.

Henüz dildeki ve toplumsal düzendeki yerini almadan önce çocuk ayna evresinde yanılısamalı bir bütünlük duygusu kazanır. Ancak linguistik öncesi bu dönemde duyumsanan bütünlük, özdeşleşmeli birlik ve tutarlılık bir yanılısama olduğundan ben bir uyumsuzluk ve çatışma alanı haline gelir. İmgesel, çarpık özdeşleşme ve yanılısama safhasıdır ve bu yanılısamalar dünyasında kurulan ben, birlik ve tümlüğü tekrar elde edebilmek için nafi bir çaba vermektedir.

Çocuğun aynadaki imgesi, ters olarak yansıdığı için çocuğun tamamen aynısı olamayacağından çocuk bu evrede yaşadığı ilk yabancılaşma sonucunda yanılısamalı bir benlik kurar ve çocuk bu yansımada kendi benliğinden de fazlasını görür:

Öznenin gücünün olgunlaşmasını bir serap görüntüsü içinde ummasını sağlayan bedenin bütünsel biçiminin ona yalnızca bir Gestalt olarak verilmesi, (...) bir dışsallık içinde verilmesidir. Ancak o dışsallık içindeki söz konusu bedensel biçim bütünlüğü, özneye her şeyden önce onu aynı zamanda sabitleyen zıtlık yaratıcı bir boyut içinde görünür. Ve aynı bedensel biçim bütünlüğü özneye onu ters yüz eden bir simetri içinde ve öznenin kendisine hayatiyet verdiğini hissettiği turbulent devinimlerle bir zıtlık içinde de görünür. (Lacan, 2006: 76,77)

Bu evrede özne-ben oluşur ve özne-ben parçalanmış, eşgüdüksüz beden ile yabancılaştırıcı bir özdeşleşmeyle yapılır ve öznenin imgesel hâkimiyet duygusu bir yanılısamadır. Özne bu yabancılaştırıcı imgesine hapsolmuş durumdadır ve ayna evresindeki imgesel bütünlük aslında daima yabancı bir *öteki*dir.

### 1.1.2. Öteki

Lacan'a göre benden başka özne anlamında ifade edilen bir “öteki” kavramı ve ayna evresinde öznenin oluşumu sırasında ortaya çıkan bir “öteki” kavramı bulunmaktadır. Egonun ortaya çıkması çocuğun kendisini "öteki" olarak gördüğü ayna evresinde gerçekleşmektedir. “Öznenin benzeriyle olan ilişkisinde, ikili ya da narsistik ilişkide, her zaman özne için yok olup gitmiş bir şey vardır. Özne kendisinin başka<sup>3</sup> (autre), başkının da o olduğunu hisseder. Karşılıklı olarak tanımlanan bu özne, insani öznenin kuruluşunda asli aşamalardan biridir. (...)yansıtıcı imgeye en fazla başvurulduğu yerde, özne kendi kendisinin yansımasından başka bir şey değildir” (Lacan 2012a: 48).

Ayna evresinde kendi yansımasını gören çocuk bu yansımada kendini kaybeder ve egosunu bir bütün olarak kurması imkânsız hale gelir çünkü bu bütünlüğün yabancılaştırıcı bir etkisi bulunmaktadır. Çocuğun kurduğu bu yanılısamalı özdeşleşme sonucunda aynadaki yansımasını öteki olarak kurar. Bu öteki küçük öteki<sup>4</sup>dir. Lacan bunu “objet petit a” (nesne küçük a ) olarak tanımlar. Küçük “a” sembolü *öteki* “autre” sözcüğünün ilk harfini gösterir ve ötekinin eksikliğini temsil eder ve imgesel evrede ortaya çıkar.

---

<sup>3</sup> Başka: öteki

<sup>4</sup> Küçük öteki ve Büyük Öteki kavramlarını ifade etmede Lacancı öteki diyalektiği ile ilgili çalışmalarda da yapıldığı gibi, tezde öteki sözcüğünün baş harfinin küçük veya büyük yazılarak gösterilmesi tercih edilmiştir.

Ayna evresinde öteki ortaya çıkar çünkü çocuğun talepleri ötekinin onay ve tanınması ihtiyacına neden olur. “İnsan öznenin ortaya çıkabilmesi için onun kendi farklılığının basitçe bilincinde olması yeterli değildir; aynı zamanda bir başkası tarafından da bir insan özne olarak tanınması gerekir” (Homer 2013: 39,40).

Özne ile öteki arasındaki çatışma Ben ile imgesi arasındaki ilişkiye dayanır. Nesne küçük a, öznenin kendini gerçekleştirdiği nesnedir. Öznenin kendini birey olarak kurması için ötekinin varlığını gerektirir. Ötekinin tamamlanmamış ve eksik olması öznenin kendi varlığındaki eksiklikleri tolere etmesine ve buna göre kendini kodlayarak yapılandırmasına olanak sağlar.

Ego ötekidir ve bireyde arzuya neden olur. Arzu ise her zaman olmayan bir şeye yönelik hissedilir ve bu nesnenin sürekli olarak aranmasına neden olur. Dolayısıyla dürtü, nesne küçük a çevresinde dolanır.

Lacan ayrıca büyük Öteki diye bir kavram ortaya atmaktadır. Çocuk kendinden farklı olan öteki kişilerin, nesnelere ayırımı yapmaya başlayıp onların gözden kaybolabileceğini algılar hale geldiğinde dili kullanmaya başlar ve simgesel düzene girer. Büyük öteki, dildir, simgesel düzendir. Lacan büyük Öteki’yi “sözün yeri” olarak tanımlar (2012b: 55). Büyük “A” (Autre, “Öteki”) ile yazılır ve ‘simgesel’ evrede ortaya çıkar. Bilinçaltı “Öteki’nin söylemidir” (Lacan, 2006: 459). İmgesel evrede ‘küçük öteki’ ile simgesel düzende ise ‘Büyük Öteki’ ile karşılaşan özne benliğini kurmaya başlar. Büyük Öteki, bireyin olmayı arzuladığı konumdur. Eksiklik kavramının olmadığı ve arzunun merkezi konumundaki Büyük Öteki simgesel sistemin bütünlüğünü sembolize eden herhangi bir öge olabilir. Bu ögeler arasında dil, yasa ve kültürel unsurlar bulunmaktadır. Çocuğun arzu-haz merkezindeki anne ile otoritenin merkezinde yer alan baba, çocuk için büyük Ö ile yazılan Öteki durumundadır. Çocuğun aynadaki imgesi veya ben’in dışındaki algıladığı ve ihtiyaç duyduğu ilksel tüm

nesnelere ise küçük ö ile başlayan ötekiyi temsil eder. Bu nesnelere çocuk için anlamlandırma sürecinde ürettiği birer "gerçek nokta"larıdır.

Lacan büyük Öteki ile küçük ötekiyi Freud'dan atıf yaptığı 'fort-da' oyunu ile açıklar. Freud'un torunu ipe bağlı bir makara ile oynamaktadır ve makarayı uzağa fırlattığında "fort" (gitmiş,yok) der, kendine çektiğinde ise sevinçle "da" (burada) der. Torunu bu oyunu annesi yokken oynamaktadır. Freud bu oyunu anneden ayrılma, onun kaybını sembolleştirme işlevi olarak görmektedir (Freud, 2016: 27) . Çocuk kaybını oluşturduğu kaygıyı 'fort-da' oyunu ile sembolleştirmektedir. Lacan ise çocuğun ötekilerin kaybolabileceğinin ayırıcısına varması ile ilgilenir. Çocuk aslında annenin kaybolsunun farkına varmaktadır. Burada oyuncak 'nesne küçük a'dır (küçük öteki). Lacan 'fort-da' oyununu yabancılaşma ile ilişkilendirir: "Küçük öznenin *fort-da* oyununu talim edebilmesinin nedeni aslında talim etmemesidir, çünkü hiçbir özne bu radikal eklemlenmeyi kavrayamaz. Bir makarayla, yani *objet a*'yla onun talimini yapar. O nesneyle talim yapma işlevi, varsayılan herhangi bir hâkimiyete değil, bir yabancılaşmaya göndermede bulunur" (Lacan, 2014: 253). Burada Lacan çocuğun oyunu tekrar etmesinin öznenin hâkimiyetini artırmaktan ziyade öznenin bocaladığını gösterdiğine vurgu yapar.

Özne var oluştaki yokluk, eksiklik nedeniyle yabancılaşır ve bu eksiklik simgesel düzendeki gösterenler zincirinin ilk halkasını oluşturur. 'Nesne küçük a' kayıp ve eksik<sup>5</sup> olanı sembolize eder ve çocuğun anneden ayrı yaşamını sürdüren bir özne

---

<sup>5</sup> Eksik (Méconnaissance): "İhtiyaç ile talep arasındaki dilsel boşluğa yerleşen arzunun "ihtiyaç" kanadı, ortada bir eksik olduğunu gösterir. İlksel eksik, doğmuş olma durumudur. Çocuğun annesinin bedeninden ilksel ayrılmasının yarattığı ilk hadım edilme, bir uzvu eksik olma durumudur. Bu durum dil öncesinde, kopmuş olduğu bedene geri dönme ihtiyacı olarak ortaya çıkar. Özne dilin alanına girip bu eksikliği simgesel olarak ifade etmeye kalktığı zaman ise eksik, tatmini mümkün olmayan arzu, asla ele geçirilemeyecek bir nesneye duyulan arzu olarak belirir. Arzu (Anne-arzu) anneyi elde etme arzusu değildir. Onunla yeniden bütünleşme, yeniden onun bir parçası olma (yani kendini bir özne olarak ortadan kaldırma, yok etme) arzusu olduğu için, dilsel bir ifadesi yoktur; simgeselin alanında kendini anlamlandıramaz" (Zizek,2013: 228). "Kadın olsun erkek olsun insan

olmasının yolunu açar. Bu ayrımı yapan çocuk dile (büyük Öteki'nin alanına) girer, çünkü yokluk ve eksiklik durumunda dili kullanma ihtiyacı doğar. Büyük Öteki hiç bitmeyen ve arzuyu üreten bir eksiliğin alanıdır. Bu aşamadan sonra özne yaşamını bölünmüş olarak sürdürür. 'Nesne küçük a' kayba neden olan boşluğun yol açtığı bir kavramdır ve annenin olmadığı yerdir. Annenin eksikliği, 'nesne küçük a' ile sembolize edilen bu boşluk arzuya yol açar.

Lacan, 'nesne küçük a'nın eksikliğin yerine geçen bir nesne olduğunu ifade eder ancak bu küçük öteki ayrılabilir bir nesnedir: "Objet a öznenin kendini oluşturabilmek için bir organ gibi kendisinden ayrıldığı şeydir. Eksikliğin, yani fallusun simgesi yerine geçer, ama fallus gibi olduğundan değil, eksik olduğundan. Yani bir nesne olması gerekir – birincisi ayrılabilir bir nesne, ikincisi de eksiklikle bir türlü ilişkisi olan bir nesne" (Lacan, 2014: 112).

Lacan'a göre çocuğun yaşadığı ilk karmaşa anne memesinden kopmaktır. Biyolojik alandan zihinsel alana geçişte özne bu kopuşu sadece fantezinin alanında geri çevirebilmektedir. Lacan, öznenin yaşadığı bu kopuşun kastrasyon<sup>6</sup> gibi bir işlevi olduğuna değinir: "Oral düzeyde hiç vardır, çünkü öznenin memeden kesildiği nesne artık onun için bir hiçtir. Zihinsel anoreksiyada, çocuk hiç'i yer. Bu yolla memeden kesilme nesnesinin nasıl içiştir edilme seviyesinde bir yoksunluk gibi bir işlev

---

"eksik"tir, "kastre"dir; yani narsistik açıdan yaralıdır. Çünkü kadın olsun erkek olsun fark etmez, insan ötekinin arzusu olacak şey değildir. Nitekim fallus, penis biçimi ile erkeğin "sahip olduğu" bir şey olmakla beraber, fallus olamamanın narsistik acısını en çok yaşantılayan yine erkektir" (Lacan, 1994: 32).

<sup>6</sup> Hadım edilme karmaşası (kastrasyon kompleksi): Freud'un tanımladığı karmaşadan daha narsistik bir karmaşadır. Lacan'a göre "kastrasyon sadece – imgesel- bir penisin kesilmesi tehdidi değildir; "fallus olmak"tan, yani her iki cins için de Öteki'nin arzusunun nesnesi olmaktan yoksun olmaktır." (Lacan, 1994: 16). Lacan, insanın arzusunun Öteki'nin alanından çıkarılarak kendi arzusu olması gerektiği zaman hadım edilme karmaşasının ortaya çıktığını vurgulamaktadır (2012b: 59). Özne dile girdiğinde dolayısıyla simgesel düzene girdiğinde "annenin arzusunun annenin fallus yoksunluğuna bağlandığı kritik gelişim aşamasında bilinçdışı (simgesel) kastrasyon karmaşasının da temeli atılmış olur" (1994: 12).

gördüğünü kavrayabilirsiniz” (Lacan, 2014: 112). Memeden kesilmenin çocuk üzerinde Oedipus karmaşası<sup>7</sup> gibi bir etkisi bulunmaktadır. Lacancı Oedipus kompleksinde çocuğun anneye olan ikili ilişkisinin babanın müdahalesi gibi dışsal bir etken ile bozulması ve çocuğun simgesel düzenin yasalarını kabul etmesi söz konusudur.

Lacan “analiz edilebilir olan, yani simgesel olarak yorumlanabilir olan her ilişki daima üçlü bir ilişkide kayıtlıdır” (2012a: 36) diye belirtmektedir. Lacan, her şeyin Oedipus aracılığıyla yorumlanabilir olmasına dikkat çeker: “Bu, her ikili ilişkinin daima az ya da çok, imgesel olanın üslubuyla damgalandığı anlamına gelir. Bir ilişkinin simgesel anlamını kazanabilmesi için üçüncü bir kişinin aracılığı gerekir; bu üçüncü, özneye bağlantılı olarak, onun nesneyle ilişkisinin belli bir mesafede tutulabilmesini sağlayan aşkın unsurunu gerçekleştirir” (Lacan, 2012a: 36, 37).

### **1.1.3. Simgesel**

İmgesel narsisistik ‘ideal egonun’ alanı iken simgesel ise öznenin egodan ayrı olarak oluştuğu, benzerlikten ziyade farklı oluşun, bilinçdışının, dilin ve ötekiliğin alanıdır. Birey dil içinde belirlenerek simgesel düzen tarafından konumlandırılır. Lacan’a göre imgesel safhadaki anne ve çocuk arasındaki bütünlük aynı zamanda ben ve öteki arasındaki imgesel bütünlük simgesel düzene geçişte Babanın Adının (veya Baba Kanunu) müdahalesi ile bozulur. Burada Babanın Adı gerçek baba değil, simgesel bir işlevdir. Çocuk Baba Kanunu ile ensest yaşağına dayanan simgesel bir yasaya tabii

---

7 Lacan’a göre çocuk annesinin ne istediğini keşfetmeye ve bu arzunun yerine getirilmesine çalışırken bunu saplantı haline getirir. Ancak sonuçta, çocuk baba figürü tarafından somutlaştırılan "Baba Kanunu" ile aslında anneye ait arzuları etkilediğinin farkına vardıldıktan sonra, bu annenin arzusu ile sınırlı dünyadan daha geniş olan "kültürel kollektif" ile kendisini tanımlamak ister.

olur. Annesinin arzusunu karşılamak isteyen çocuk hadım edilme tehdidi ile karşılaşınca anneden vazgeçmek zorunda kalır. Çocuk, annenin arzusunu karşılayanın ve fallusa sahip olanın baba olduğunu düşünür ancak bu yanlıştır çünkü kimse fallusa sahip olamaz. Anlamlandırma süreci çocuğun bir eksiklik öznesi olarak simgesel düzene girmesi ile başlar.

Özne simgesel düzende oluşur ve kültürel bir kodlamadır. Simgesel düzende çocuk ötekilerin alanına, toplum içine ve dilin düzenine girerek bir gösterenle temsil edildiğinde özne olarak kurulmuş olur.

Özne imgeselden simgesel düzene geçtiğinde Gerçekten tamamen ayrılmış olur. Dil ile Gerçek arasında her zaman bir eksiklik ve boşluk bulunmaktadır. Özne dil tarafından belirlenirken oluşan yarıktaki bu eksiklik ortaya çıkar. Bu eksiklik de arzunun ortaya çıkmasına neden olur.

#### **1.1.4. Arzu**

Lacan Freud'un cinsellik ve bilinçsiz arzu hakkındaki fikirlerine de katkıda bulunmuştur. Freud bilmeceler gibi rüyalar da çözüldüğünde her zaman başkalarının arzularının bir yansıması olan bireyin bilinçdışı arzuları hakkında gerçeği ortaya çıkaracağını iddia eder (2017). Lacan ise arzuların daima başkalarına bağımlı olduğunu öne sürmektedir. Cinsel arzular Freud'a göre bilinç dışı arzuların bir göstergesidir.

Lacan'ın kullandığı anlamda 'arzu' (désir) bilinçdışıdır ve eksiklikle bir ilişkisi bulunmaktadır. Lacan'a göre, insanın arzusu ötekinin arzusudur. Bu bizim hep Ötekine arzusunu sorduğumuz anlamına gelir (2012b: 56). İnsan "arzusunun tanınmasını arzular" (2006: 182). Lacan, "insanın arzusu ötekinin arzusunda anlam kazanır, öteki çok da arzulanan nesnenin anahtarını tutmasından değil, ilk amacının öteki tarafından

tanınmak olmasındandır” (2006: 222) diye belirtmektedir. Özne arzu tarafından kurulmuştur.

Arzu simgesel düzende dil ile ortaya çıkar ve adlandırılmayan bir şeye yönelik arzudur. Burada söz konusu olan arzu, sevilme, tanınma arzusu değil, dil temelli olarak Ötekinin alanında oluşan bir arzudur. Lacan’a göre arzu "ne tatmin iştahı ne de sevilme talebidir, ama ilkinin ikincisinden çıkartılmasından doğan ayırım, hatta bu ikisinin yarılması (Spaltung) fenomenidir" (1994: 55).

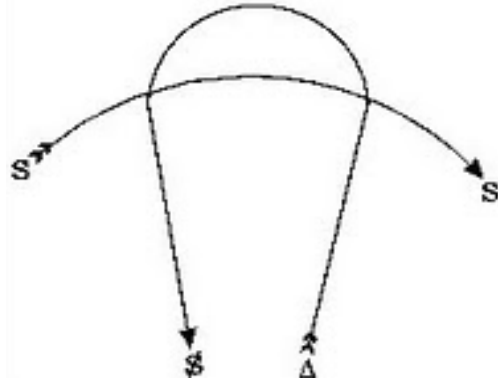
Arzunun gösterenler sistemine girmesi fallus kanalıyla olur. Bireyin arzusu kayıp nesne-fallus imleyeni ile ortaya çıkar. Başından beri bölünmüş olarak kurulan özne, imkânsız arzular ve fallusta bu imkânsızın gösterenidir. Nostaljinin ve eksiklik duygusunun temeli arzunun yarattığı düş kırıklığıdır.

Öznenin simgesel düzende yitirdiği narsistik imgesel tamlığı bilinçdışı arzuya neden olmaktadır. Ancak bu tamlık bir yanılısama olduğu için arayışı da boşunadır. Dolayısıyla bilinçdışı arzu asla tatmin edilemez.

Bireyin simgesel sisteme girişi ile ortaya çıkan arzu (désir) kavramı Lacancı psikanalizde özellikle ele alınması gereken temel bir kavramdır. Lacan ihtiyaç, talep ve arzu kavramlarını birbirinden ayırmıştır. Bu kavramlar Lacan’ın söyleminde sırasıyla gerçek, imgesel ve simgesel yapılara denk düşmektedir. İhtiyaç kavramı, anne ile çocuğun Gerçek evredeki birlik ve bütünlük halini ve bu evreye dönme ihtiyacını ifade ederken, talep kavramı ise çocuğun imgesel düzende anneden beklentileri ile Ben’e kavuşma talebini içermektedir. Arzu kavramı ise anne ile çocuk bütünlüğünü olanaksız kılan babanın yasası ve dilin yapısıyla girilen simgesel düzende öznenin sen-ben ayrımı yapması ve Ötekinden dolayı bir başka Ötekini arzulamasıyla ortaya çıkar. Lacancı psikanalizde bir eksik üzerine kurulan, büyük Ötekiye ve onun arzusuna ihtiyaç duyan özne simgesel düzende annenin arzusu olan fallus olmaktan uzaklaşır ve ötekinin arzusu

olmaktan vazgeçilerek bilinçdışına atılır. Öteki, arananın ve ulaşılmak istenenin devamlı olarak bulunamadığı bir yer olarak dil düzleminde arzu ile beraber kurulur. Ancak bilinçdışı olarak kurulan bu arzu düş kırıklıklarıyla arayışına devam etmektedir. Bilinçdışı arzu öznenin simgesel düzende yitirdiği narsistik benliğidir. İnsan aslında bu tamlık yanılması yaratan narsistik benliğini aradığı için arayışı da boşunadır. Bilinçdışı arzu asla tatmin edilemez. Özne daima bir şeyi arzuladığını hissetse de arzu bilinçdışı olduğu için bunun tam olarak ne olduğunu bilemez. Lacan'ın ihtiyaç-talep-arzu diyalektiğinde açlık, susuzluk giderilebilir ihtiyaçları oluştururken ihtiyaç ve talepten farklı olan arzu kavramı ise doyum sağlanamaz olandır.

Arzu ihtiyaç ve talebin ortasındadır. İhtiyaç Lacancı gerçek düzleminde ortaya çıktığı için simgelerle ifade edilemez ancak talep simgeseldir. Lacan öznenin kuruluşunda arzu grafiğini kullanır (2006: 681).



Şekil 1.1 Arzu grafiği

S-S' çizgisi gösterenler, Δ-\$ çizgisi de öznenin niyet zincirini temsil eder. S öznenin içine doğduğu dilin, simgesel düzenin, gösterenler ağının bitimsiz başlangıcı, S' de özneye dâhil gösterilenlerin simgesel ağdaki gösterenler ile düğümlenişiyile anlamın yaratıldığı gösterenler ağının bitimsiz sonudur. İki çizgi düğüm noktasında (point de capiton), düğümlenir ve anlam ortaya çıkar. Saf ihtiyacın (Δ) giderilmesi niyetiyle yola çıkan özne, takıldığı gösterenler ağında yarılr ve bölünmüş özne (\$) ortaya çıkar. Δ-\$ çizgisinin başlangıç noktasını saf ihtiyaç, Δ, (pure need) oluşturur. Bebeğin pek çok yaşamsal önceliği olan ihtiyacı vardır... Fakat Lacan'ın arzu grafiğinin başlangıç noktasına yerleştirdiği saf ihtiyaç biyolojik olan değildir, ya da "sadece" biyolojik olan değildir. (Keskin, 2008)

Gösteren yüzergezerdir. “Ben”, “sen” ve “o” gösterenleri aynı gösterene tekabül etmez. Her zaman gösteren gösterilene tam olarak ifade etmeye yetmez. Dil anlam dediğimiz şeyi oluşturabilmek için gösterilene sabitlemek üzere raptiyeleme işlemi yapar. Ancak bu durum öznenin eksik olmasına neden olur.

Lacan’a göre bebeğin doğası gereği beslenme, solunum gibi biyolojik ihtiyaçları vardır ancak arzu grafiğini oluşturan ihtiyaçlar sadece biyolojik olanlar değildir. Bebeğin hiçbir talebinin ihtiyacını karşılayamaması arzuyu doğurur. Arzunun nedeni ile nesnesi örtüşmez. Anneden koparılmış olmanın yarattığı arzunun ve hissedilen eksikğin giderilmesi mümkün değildir. Özne hayatı boyunca arzunun kayıp nesnesi bulamayacağını hissetse de arar.

İngesel öteki konumunda bulunan anne bebeğin arzusunu tanıyan ve bebeğin tanınma ihtiyacını da karşılayandır. Lacan’a göre her zaman arzu ötekinin arzusudur (2012b:56). Simgesel düzende ise arzunun tanınması tanınma arzusu haline gelerek özne ötekinin arzusunun nesne nedeni olmak ister. Bu yüzden arzu Ötekinin arzusudur.

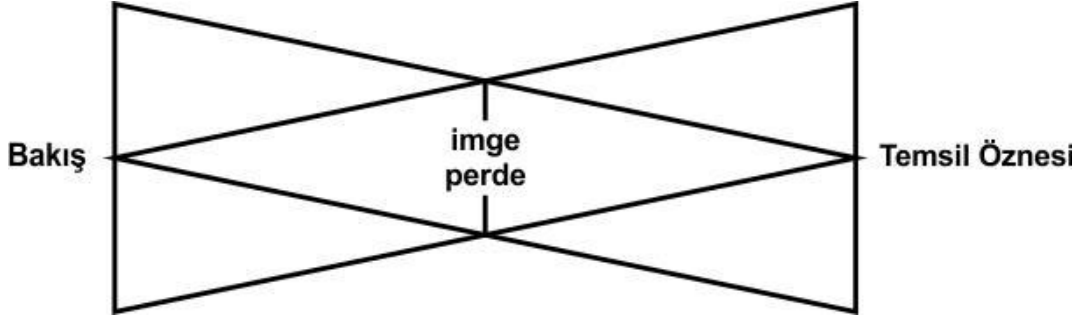
İngesel öteki konumunda bulunan anne, bebeğin arzusunu tanır. Ancak simgesel düzende babanın müdahalesi ile çocuk anneden koparılır ve anne ile yaşadığı birlik ve tamlık bozulur.

#### **1.1.5. Bakış**

Lacan’ın 3.dönem çalışmalarında belirttiği üzere imgesel özdeşleşme safhası olan ayna evresinde özne, karşısındaki nesne ile bakış yoluyla özdeşleşir. Lacan “görünen alanında objet a bakış’tır” der (2014: 113).

Lacan aşağıdaki figürde belirtildiği gibi iki üçgen çizer. Birinci üçgenin tepesine temsil öznesini koyarak temsilin öznesini kişinin yerine koyan sistemi belirtirken diğerinde ise beni tablo haline getiren sistemi belirtir. Ben bakış karşısında tablo haline getirilir ve bakışı da ikinci üçgenin tepesine yazar. İki üçgen üst üste binmektedir.

“Skopik alanda bakış dışarıdadır, bana bakılır, yani ben tabloyumdur” (Lacan, 2014: 113).



Şekil 1.2 Bakış

Lacan bakılan bir varlık olarak öznenin görünürlük alanındaki kuruluş işlevini şöyle açıklar: “Beni görünürlük alanında temel olarak belirleyen şey dışarıdaki bakıştır. Bakış vasıtasıyla ışığa girer ve ışığın etkisini bakıştan alırım. Dolayısıyla bakış, ışığın vücut bulmasını sağlayan araçtır ve bakış, fotoğrafımın çekilmesini (...) *foto-grafiğimin* çıkartılmasını sağlayan araçtır. (Lacan, 2014: 114). Lacan, burada bakışın özneyi sarmalayıp bir imgeye çevirdiğini ve ışığın etkisi ile bakışın ben’in foto-grafiğini çıkarttığını vurgulamaktadır. Fotoğraf sözcüğünü özellikle bu şekilde bileşenlerine ayırarak öznenin, Öteki’nin bakışı ile bir grafiğe çevrildiğine dikkat çeker. Özne Büyük Öteki’nin bakışına her zaman, her yerde ve her açıdan maruz kalabilir. Özne her zaman bir foto-grafik haline gelmektedir. Ama öznenin ancak tek bir bakış açısı vardır.

Lacan’a göre nazar (ya da göz), simgesel düzende büyük Öteki’nin bu düzeni kurmasında ve sürdürmesinde etkilidir. Lacan öznenin görüldüğünü düşünmesi için gerçekten gören bir göze ihtiyaç duymadığını vurgulayarak nazarın büyük Öteki’nin alanının üzerine kurulu olduğunu belirtir. Lacancı nazar Ötekinin nazarıdır ve özne bu nazar ile kendini nesneleştirir.

Lacan nazar (göz) ile bakışın işlevlerini birbirinden ayırır. Lacan'a göre "Bakış bize ancak tuhaf bir olumsuzluk biçiminde kendini gösterir; bu olumsuzluk ufukta deneyimimizin yoluna çıkıp onu durduran şeyi, yani iğdiş edilme kaygısını yaratan eksikliği simgeler. Göz ve bakış; bize göre dürtü skopik alanda kendini işte bu bölünmede dışa vurur" (2014: 81).

Lacan bakışı şöyle tanımlar: "Şeylerle olan ilişkimizin görme yoluyla oluşan ve temsillere ait figürlerle düzenlendiği haliyle, bu ilişkide bir şey bir evreden ötekine kayar, geçer, aktarılır ve hep bir dereceye kadar elden kaçırılır – bakış dediğimiz şey budur." (2014: 81). Görülmeyen ancak hissedilen bakış özne'nin gözünden kaçır.

"Görünen konusunda her şey bir tuzaktır ve bilhassa girifit'tir" der Lacan (2014: 101). Lacan öznenin görme alanıyla ilişkisine dair başından geçen gerçek bir hikâyeyi anlatır. 20'li yaşlarında genç bir entellektüel olan Lacan limanda balıkçılık yapan bir aileyle onların maceralarına ortak olmak için zaman zaman balığa çıkmaktadır. O zamanlar daha trollerle avlanma yoktur ve sanayileşmeye geçilmemiştir. Bir gün ağları çekme vaktini beklerken Küçük Jean adlı balıkçı Lacan'a dalgaların üstünde yüzen ve güneşte parlayan bir sardalya kutusunu göstererek şöyle der: "*Şu kutuyu görüyor musun, şu kutuyu? Hah işte, o seni görmüyor!*". Bu küçük kutu balıkçıların beslemekte olduğu "konserve sanayiinin bir kanıtı olarak orada bulunmakta"dır (2014: 103). Bu konuşmayı komik bulan Küçük Jean kahkahalara boğulurken Lacan, bunu komik bulmayarak neden komik bulmadığı üzerinde düşünmeye koyulur: "Öncelikle, eğer Küçük Jean'ın kutunun beni görmediğini söylemesinin bir anlamı varsa bunun nedeni, bir anlamda kutunun yine de bana bakıyor olmasıdır. Işıklı nokta seviyesinde bakmaktadır bana, yani bana bakan her şeyin bulunduğu noktadan bakmaktadır ve bu bir eğretileme değildir" (2014: 104).

Lacan, Küçük Jean kutunun onu görmediğini söylediğine göre sardalye kutusunun da tüm nesnelere gibi, kendisine baktığı sonucuna varır. Bunun yanı sıra,

Lacan aslında hayatını büyük zorluklarla kazanan balıkçıların dünyasında yeri olmayan biri olarak orada bulunmasının aslında çok tuhaf bir tablo oluşturmasından ötürü o tabloda kendisini “küçük bir leke” olarak görür ve kendisinden böyle bahsedildiğini duyduğu için de bu sözler ona hiç komik gelmemiştir. Lacan bir özne olarak o tablonun içinde görmektedir kendini: “Ben perspektifi kavradığımız geometral noktada saptanan o nokta biçimli varlıktan ibaret değilim. Muhakkak ki gözümün tabanında tablo oluşuyor. O tablo kuşkusuz gözümün içinde. Ama ben tablonun içindeyim” (2014: 104).

Lacan muğlaklık, değişkenlik ve kontrolümüz dışındakilerin manzarayı sadece bir perspektif ve tablo olmaktan çıkararak şeyin izlenim olduğu üzerinde durur. Bakış noktası dışarıdan konumlanmıştır, perdedir ve Lacan yukarıda verilen hikâyesinde kendini bakış noktasına göre bir leke, geçirimsiz bir perde olarak tanımlamaktadır:

(...)bakış her zaman için bir ışık ve geçirimsizlik oyunudur. Demin hikâyemin merkezinde yer alan ve beni daima her noktada perde olmaktan, ışığı bir kamaşma gibi göstermekten alıkoyan o aynadır, o alanın dışına taşan. Kısaca, bakış noktası her zaman için cevherin muğlaklığını arttırır. Ben ise tabloda bir şey ifade ediyorsam, demin bahsettiğim ve leke diye adlandırdığım perde olarak bir şey ifade etmekteyimdir. (2014: 104,105)

Öznenin görmesini sağlayan ışık uzamı aynı zamanda görülmesine de sebep olur. Kendi bakış noktası, etrafındaki nesnelere görmesini sağlarken diğer yandan Öteki'nin görüş alanına da girerek Öteki tarafından yargılanmasına da yol açmaktadır. Bu durum, kendisini bu tablonun içinde bir leke olarak algılamasına sebep olmaktadır.

Lacan göz ve bakış diyalektiğinin temelinde bir aldanma olduğu üzerinde durur: “Aşkta bakışı talep ettiğimde temelde tatmin etmeyen ve hep eksik olan şudur: Hiçbir zaman seni gördüğüm yerden bakmıyorsun bana. Buna karşılık, baktığım hiçbir zaman görmek istediğim değildir.” (2014: 111).

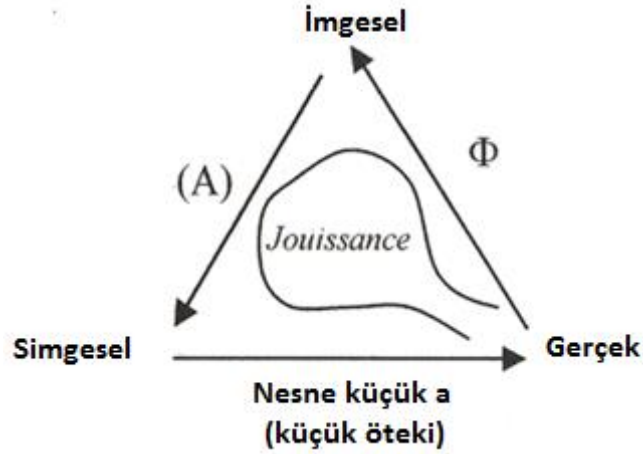
Lacan'a göre arzu, bakışın alanındadır ve imgesel arzu, simgesel de Öteki'nin arzusu olarak konumlanır. Arzu ötekinin arzusu olduğu için, onda hep bir eksik ve tatmin edilemeyen bir taraf bulunmaktadır. Lacancı özne de bir eksik üzerine kuruludur.

### 1.1.6. Jouissance

Lacancı *Jouissance* (zevk) kavramı acıdaki zevk, elde edilmesi imkânsız olan zevk, tatminsizlik ve yoksunluk duygusu, imgeselde kaybedilen ve sonrasında hep bir şeylerin eksik kaldığı duygusu yaşayan bireyin peşinden koştuğu zevk, tatminsizlikteki tatmin gibi anlamları içerir. Lacan bu sözcüğün çevrilmeden kullanılmasını önermektedir.

Öznenin imgeselde anne ile kurduğu arkaik bütünlük simgesel düzene geçildiğinde Babanın Adı (veya Baba Kanunu) ile bozulur ve dil ile gelen bu simgesel hadım edilme sonucunda özne *jouissance*'ı asla tekrar elde edemeyeceğini anlar. *Jouissance*, simgesel düzende bilinçdışı özneye yasaklanan hazdır. Bu mutlak hazzın engellenmesiyle kişinin arzuları asla tatmin edilemez hale gelir. Öznenin olmaksaki eksikliği de böylece belirlenir. Asla tam bir tatmine ulaşamayacak özne sürekli olarak arzu duyacağı küçük a nesnesi ile ilgilenirse de yaşadığı kaybın yerini dolduramaz.

Fallus, *Jouissance*'ın dolayımlandığı gösterendir ve *Jouissance* kavramı hazdan ayrılır. Haz, fiziksel şeylerle ilgiliyken *Jouissance* Lacan'ın Gerçek düzlemi ile ilişkilidir. *Jouissance* çocuğun anneden ayrılma ile kaybettiği ilksel eksiği geri kazanabilme fantezisi ile bağlantılıdır. *Jouissance*, simgesel düzenin ötesinde dile ve anlama indirgenemeyen bir dürtü tatminidir.



Şekil 1.3 Lacan'ın Üçlü Düzeni

Lacan'ın Encore seminerinin 7. bölümünün başında yer alan şemasını Zizek aşağıdaki gibi yorumlamaktadır:

*objet petit a*, simgeselleştirmeyi harekete geçiren "gerçekteki delik"tir (...); phi, "gerçeğin imgeselleşmesi, mide bulandırıcı keyfi cisimleştiren belli bir imgedir (...), son olarak S(A), yani büyük Öteki'deki (simgesel düzendeki) eksiğin, onun tutarsızlığının göstereni, "(kapalı, tutarlı bir bütünlük olarak) Öteki'nin var olmadığının işareti, (simgesel) evrenin nihai anlamsızlığının göstereni işlevi gören küçük gerçek parçasıdır (...). Ortadaki uçurum (J harfinin – jouissance'ın etrafını kuşatan balon), hepimizi yutma tehdidinde bulunan keyif girdabıdır, öldürücü bir cazibesi olan çukurdur şüphesiz. (Zizek, 2013: 182)

### 1.1.7. Gerçek

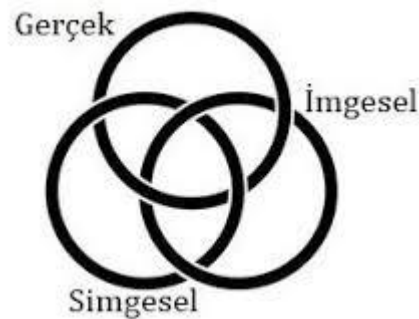
Gerçek, Lacan'ın ardışık üçlü zihinsel modelindeki (Gerçek-İmgesel-Simgesel) ilk düzlem olmakla beraber, Lacan'ın teorisinde son olarak şekillenen kavramdır. Görünüşlerin ve imgelerin ötesidir. Gerçek evre, dil öncesi, insan öncesi bir konuma sahiptir. Dolayısıyla, simgesel süreçlerin ve anlam alanının dışında kalan şeylerin hepsini kapsamaktadır. Örneğin ontogenetik açıdan, henüz konuşamayan ve gösterenler düzeninin ikili ayrımlarının farkında olmayan bebeğin rahim içindeki dönemini ile

filogenetik açıdan ise insan varlığının olmadığı dönemi kapsayan "Doğa" "Gerçek" in alanına girer.

Lacan'a göre 'Gerçek' imkânsız olandır. Özne simgesel evrene girdikten sonra artık bir daha dilin ve gösterenler zincirinin olmadığı Gerçek'in alanına dönemez. Dolayısıyla Gerçek'e erişmek olanaksızdır. Öznenin simgesel düzene girdikten sonra dönebileceği tek Gerçek ölümdür. Zizek'in de belirttiği gibi "ölüm deneyimi de, aktarılamaz ve simgeselleştirilemez olmasıyla daima 'Gerçek'tir" (2013: 229). Lacan'a göre bebek, Gerçek evrede doğum yoluyla annenin güvenli döl yatağından ayrılır ve bundan sonra anne ile ilksel tamlık haline geri dönemeyeceği için "eksiklik" yaşar.

Lacan simgesel düzende ortaya çıkmayan Gerçek'te çıkar der. Konuşmadan hiçbir beklentisi yoktur, gerçek zaten oradadır (simgesellikten önce vardır) ve gerçek kendi kendine konuşur (2006: 389). Simgesel olan halüsinasyonun içeriği de özne için var olmadığından görünüşünü Gerçek'e borçludur (Lacan, 2006: 393).

Lacan imgesel, simgesel ve Gerçek'in birlikte ele alınması gerektiğini belirterek bu üç düzlemin birbirinden ayrılamayacağı bir topoloji oluşturmuştur. 1970'lerde imgesel simgesel ve Gerçek'in yaptığı bu düğümü Borromean düğümü (1998b: 101) olarak adlandırmış ve bu düzlemlerin birinin kesilmesi halinde hepsinin dağılacığını vurgulamıştır.



Şekil 1.4 Borromean düğümü

### 1.1.8. Özne

Lacan, insanı bir eksiklik ve kaos öznesi olarak ele alır. Özne, kültür, toplum ve dil gibi simgesel düzeni oluşturan belirli yapılardan dolayımılarak biçimlenir. Özne kendilik bilincini oluştururken bir yabancılaşma sürecinden geçer. Lacan'da Özne, Ben ile örtüşmez. Simgesel düzende öteki ile kendi ayrımını yapan birey, kendini “ben” diyerek bir gösterenle temsil ettiğinde ve kendini başkalarından ayırdığında “özne” olarak kurulmuş olur. Böylece simgesel düzen özneyi kurar ve özneyi kuran yapı bilinçdışı üzerinden gerçekleşir.

Lacan da özne bölünmüştür. Ben kavramı ilk olarak imgesel de atıldığı için özne bir bütünlük yanılsaması içerisindedir. Ancak konuşan özne (sözce öznesi<sup>8</sup>), başka bir deyişle temsil düzeyindeki özne ise simgesel düzende kurulmaktadır. Bu özne dil ile kurulan ve kastre olan bir öznedir. Simgesel düzenin kategorileri ve ikilikleri ile parçalanmış bir haldedir. Lacancı psikanalize göre öznenin tamlık yanılsamasını kurması değil kendi bölünmüşlüğüne farkına vararak bilinçdışında kurulan kendilik terminolojisiyle yapılanması esastır.

Ayna evresinde bireyin yansıması ile özdeşleşmesi sonucunda imgesi ile yaşadığı uyumsuzluğun bilincine varması öznenin yabancılaşmasına neden olmaktadır. Yaşadığı bu travmaya rağmen öznenin bir kendilik anlayışı geliştirmesi imgeselde deneyimlediği özdeşleşme mekanizmasının başlaması ve simgesel düzene adıma atması ile birlikte ortaya çıkmaktadır.

---

<sup>8</sup> Lacan sözce öznesi (Sujet de l'énoncé) ile sözceleme öznesini (Sujet de l'énonciation) birbirinden ayırır: “Sözceleme öznesi, yeri geldiğinde kendi hakkında sözce öznesi (*Sujet de l'énoncé*) olarak *ben (je)* diyen özneye kesinlikle karıştırılmamalıdır. Kendisinden bahsetmesi gerektiğinde, kendisini ben diye adlandırır. Bu basitçe *konuşan benim (moi qui parle)* demektir” (2012b: 109).



### **1.1.9. Fallus**

Fallus kökensele kayıptır, eksikliğin gösterenidir. Gösterileni olmayan bir gösterendir. Lacan'ın belirttiği üzere “bu öyle bir kayıptır ki, insan cinsel arzu olarak kendi arzusunun alanına girdiğinde, bunu ancak, yeri geldiğinde imleyen işlevini, kayıp nesne işlevini alan bir organın kaybını temsil eden bu türden bir sembol aracılığıyla” yapabilmektedir (2012b: 59). Lacan'ın ifadesiyle fallus “yitik nesnedir çünkü öznenin yerine arzu olarak gelir” (2012b: 61). Lacan'a göre “Annenin arzusu fallus olduğu içindir ki, çocuk onu tatmin etmek için fallus olmak ister” (1994: 59).

Ancak özne Öteki'nin arzusunu tatmin edemez. “Ötekinin arzusunun bu sınanması, öznenin kendisinin gerçek bir fallusa sahip olmadığından değil, annenin fallusa sahip olmadığını öğrenmesi dolayısıyla belirleyicidir. (...) Fallik imleyenin, damgası olduğu arzusunun “sahip olmak”taki eksiğinin tehdidi ya da özlemiyle bağlantısı işte burada belirginleşir” (Lacan, 1994: 60).

Lacancı psikanalizde fallusa sahip olmadığı için bir eksik üzerine kurulan özne tamamlanmamışlık hisseder ve ötekinin arzusunu karşılayamayacağını düşünerek yabancılaşma yaşar.

## **1.2. Carl Gustav Jung'un Psikanaliz Kuramı ve Gölge**

İsviçreli psikiyatr ve analitik psikolojinin kurucusu olan Carl Gustav Jung, dil, din, mitoloji ve klasik edebiyat alanında da derin bilgi birikimine sahip bir ruh çözümlemecisidir.

Jung 1907-1912 yılları arasında Sigmund Freud ile birlikte çalışmış ancak ardından yaşadıkları fikir ayrılığı 1913'te Freud ve psikanaliz ekolü ile olan bağını koparmasına neden olmuştur. Freud'un cinsellik kuramı ile ilgili düşüncelerini yetersiz bulması ve bu kuramın başka alanlara uygulanabilirliğindeki zorluklar ve eksiklikler nedeniyle Jung, Freud'un düşüncesinden uzaklaşarak kendini bilinçdışının niteliğini araştırmaya adanmış ve Analitik Psikoloji adını verdiği kendi ekolünü kurmuştur. Jung bilinçdışını bireysel bilinçdışı ve kolektif bilinçdışı olarak ikiye ayırmaktadır.

### **1.2.1. Bireysel Bilinçdışı**

Jung kişinin düşünce ve duygu dünyasını kapsayan bilinçdışının yüzeysel katmanına bireysel bilinçdışı adını vermiştir. Bireysel bilinçdışı önceden bilincinde olduğumuz ancak zamanla ego tarafından bastırılmış ve unutulmuş bazı algı, deneyim ve anılarımızın tekrar kullanılmak üzere depolandığı bir alandır. Buradaki bilgiler gerektiğinde tekrar bilinç düzeyine çıkarılıp kullanılır (Fordham, 2001; Sambur, 2005). Çocukluğumuza ilişkin anılar, kişisel tecrübeler bireysel bilinçdışının elementleridir. Jung'un Aspects of Masculine'de belirttiği gibi bireysel bilinçdışındaki materyalin doğası bireyseldir ve bireyin uzlaşma sağlayamadığı bazı psikolojik elementler bastırılarak bilinçdışına itilmektedir. Bastırılan bu elementlerin daha sonra tanınmaları durumunda bilinç düzeyine çıkabilirler ve bunlar kişiliğin bütünsel parçalarını oluştururlar (2003: 81-82). "Bireysel bilinçdışı bireyin kendine özgüdür. Bireyin bastırılmış çocuksu dürtü ve arzularından, yüksek algılardan ve sayısız unutulmuş deneyimlerinden oluşur ve yalnızca ona aittir." (Fordham, 2001: 24). Bireysel bilinç dışı, bireyin yaşantısında önceden var olan ancak toplum tarafından kabul edilmediği için bastırılan arzuların bilincin alanının dışına çıkarılması ile oluşur. Çocukluk çağında deneyimlenen travmatik anılar da bilinç dışının malzemeleri arasındadır (Tura, 2012).

Jung'a göre "Eğer nesne Ben'e ulaşmaya uygun değilse, nesneyi Ben'e bağlayacak bir köprü yoksa, nesne bilinçdışıdır, yani bireyde yokmuş gibi bulunur. Ben diye adlandırdığımız merkezi bir olguyla kurulan ruhsal ilişki olarak da açıklayabiliriz bilinci. Ben nedir? Ben, son derece karmaşık bir yüceliktir, verilerin ve duyuların birikimleri ve yoğunlaşmasıdır" (2016: 78).

### **1.2.2. Kolektif Bilinçdışı**

Jung ruhun tamamen bilinçdışı ve kalıtsal olan yönü kolektif bilinçdışı olarak tanımlar. Kolektif bilinçdışı tüm insanlığın paylaştığı atalarımızdan aldığımız evrimsel ve kalıtsal bir mirası ifade eder: "Her yeni doğan hayvanın bireysel olarak yeniden kazanmak zorunda olmasını düşünemeyeceğimiz içgüdüler gibi, insan ruhunda da kalıtsal olarak, doğuştan kazanılmış kolektif tasavvur modelleri vardır. Böyle tasavvur modellerine ilişkin duygusal belirtiler de yeryüzünün her yerinde aynıdır" (Jung, 2007: 75).

Jacobi'nin de belirttiği gibi ilkçağlardan bu yana insanoğlunun psişesinde bulunan korku, tehlike, nefret ve sevgi, doğum ve ölüm, aydınlık ve karanlık gibi öğelerin yanı sıra üstün güce karşı verilen mücadele, cinsler arasındaki ilişkiler, ebeveynler ve çocuklar arasındaki ilişkiler gibi çeşitli unsurlar kolektif bilinçdışının içeriklerini oluşturur (Jacobi, 2001).

Burger'in de üzerinde durduğu üzere kolektif bilinçdışı, diğer bilinçdışı süreçler gibi bilince çıkarılması zor olan düşünce, tecrübe ve imgelerden oluşur. Ancak buradaki tecrübeler için bilinç düzeyinde bir bastırma söz konusu değildir. Tüm insanlar bu ortak bilinçdışı malzemeyle dünyaya gelir ve bu temelde herkes için aynı özellikleri gösterir (Burger, 2006). "Kolektif bilinçdışı, bilinçdışının, bireysel bilinçdışından daha

derinlerde olan bir bölümü, bilincimizde ortaya çıktığı bilinmeyen bir maddedir.” (Fordham, 2001: 26).

Kollektif bilinç dışının içeriklerine rüyalarda ortak olarak paylaşılan mitolojik öğelerde de rastlanabilir. “Kollektif bilinçdışının varlığının kanıtları, normal insanın rüyalarında rastlanan mitolojik imajların açık izlerinde bulunabilir. İnsanın bu imajlar üzerine önceden bilinçli hiçbir bilgisi yoktur.” (Fordham, 2001: 28) Jung’a göre insanın bastırıldığı ve yüzleşmek istemediği karanlık özellikler taşıyabilen ve insanlığın ortak ruhsal geçmişinden gelen bu imajlar kabile kültürlerine aittir. “Mitler kollektif bilinçdışının doğrudan bir anlatım biçimi olduklarından, benzer biçimlerde, bütün insanlar arasında ve bütün çağlarda bulunurlar.” (Fordham, 2001: 30). Fordham ve Jung’a göre kollektif bilinçdışının sınırlarını ve gerçek yapısını tanımlamaya çalışmak mümkün değildir (Fordham, 2001).

### **1.2.3. Arketipler**

İnsanlarda ortak olarak bulunan fikir ve imgeleri Jung, orijinal imgeler “primordial images” olarak ifade eder ve kollektif bilinçdışındaki bu orijinal imgeleri arketipler olarak tanımlar.

“İmge” yalnızca gerçekleştirilecek eylemin biçimini değil, eyleme neden olan tipik durumu da ifade eder. Bu imgeler, türe özgü olmaları nedeniyle “ilkingeler”dir ve eğer bir şekilde “oluşmuş” iseler bile, oluşumları türün ortaya çıkışıyla eşzamanlıdır. İnsanı insan kılan özelliklerdir bunlar, insan eylemlerinin insana özgü biçimleridir. Bu spesifik tarz insanın çekirdeğinde vardır ve kalıtsal olmadığı, her insanda yeni baştan oluştuğu varsayımı, sabah doğan güneşin önceki akşam batan güneşten farklı bir güneş olduğu biçimindeki ilkel inanç kadar saçmadır.” (Jung, 2003: 20)

Tüm insanlarda eskiden beri bulunan ve ortak bilinçdışını yansıtan arketipler bireyin geçmiş yaşantısına ait belleğinde bulunan canlı imgelerden oluşmaz, aksine, bireyin doğuştan kazandığı kalıtsal imgeler, içgörüntülerdir. Jung içgüdüler ile arketipler arasındaki ilişkiyi şöyle açıklamaktadır:

İçgüdü dediğimiz duyularımızla algılayabildiğimiz fizyolojik uyaranlardır. Ama aynı zamanda fanteziler şeklinde ortaya çıkar ve varlıklarını da çoğu zaman sembolik resimlerle belli ederler. Benim arketip adını verdiğim, işte bu içgörüntülerdir. Kökenleri ise bilinmemektedir. Görünen her zaman, yeryüzünün her tarafında ortaya çıkıyor olmalarıdır. (Jung: 2007: 69)

Hem aydınlık, hem karanlık yanı bulunan arketipler, evrensel ve geneldir. Arketip bir tür “Gestalt”tır, yani içgüdünün görünümü, biçimi ve imgesidir. Zihinsel mimarinin temeli olan ve bireyin bilinçdışını oluşturan arketipler insanda varoluşundan bu yana bulunurlar (Jung 2016: 13). Jung, Klasik Çin felsefesine göndermede bulunarak maddede ruhun ruhta da maddenin tohumu olduğunu öne sürer : “Yang (aydınlık, sıcak, kuru ve eril ilke) yin’in (karanlık, soğuk, nemli ve dişi ilke) tohumunu kendi içinde barındırır, aynı şey diğeri için de geçerlidir” (2003: 44).

Arketipler bilinçdışıdır ve Jung’a göre, “Kökenleri ise bilinmemektedir. Görünen her zaman, yeryüzünün her tarafında ortaya çıkıyor olmalarıdır. Bunların doğrudan atalardan gelerek mi yoksa göçler sonucu bir çapraz dölleme ile oluştuğu henüz araştırılmaya muhtaçtır.” (2007: 69). Fordham’ın da belirttiği gibi “mitler kolektif bilinçdışının doğrudan bir anlatım biçimi olduklarından, benzer biçimlerde, bütün insanlar arasında ve bütün çağlarda bulunurlar” (2001: 30).

Jung’a göre “arketiplerin kendi insiyatifleri, enerjileri bulunmaktadır. Bu güçler onların (kendi simgesel stillerinde) anlamlı bir yorumlama yapmalarını, kendi uyaranlarıyla herhangi bir duruma karışabilmelerini sağlamaktadır. Bu açıdan, kompleksler gibi iş görmektedirler. Canları istediği gibi gelip gitmekte, bilinçli planlarımızı karıştırıp engellemekte ya da değiştirmektedirler.” (2007: 79)

Jung “Dört Arketip” adlı eserinde arketiplerin hem aydınlık hem de karanlık taraflarına değinerek onların aslında nötr oluşlarına işaret eder: “Tüm arketiplerin olumlu, yararlı, aydınlık, yukarıya işaret eden bir yanı olduğu gibi, aşağıya işaret eden, kısmen olumsuz ve düşmanca, kısmen de yeraltına özgü, ama genellikle nötr bir tarafları vardır” (2003: 95).

Arketipler bağımsızdır ve sınırsız sayıdadırlar. Ancak kişiliğin oluşumunda çok önemli rol oynayan bazı arketiplerin Jung’un öğretisinde özel bir yeri bulunmaktadır. Carl Gustav Jung’un başlıca arketipleri arasında ‘gölge, persona, anima ve animus, yaşlı bilge adam ve öz (self)’ bulunmaktadır.

### 1.2.3.1. Gölge

C.G. Jung’un “aydınlanmacı” olmadığını ve karanlığa her zaman saygı duyduğunu belirten Saydam, Jung’a göre karanlıksız aydınlığın mümkün olamayacağını belirtmektedir:

Aydınlık ve karanlığın içiçeliğinin oluşturduğu alacakaranlık onda vasat bir grilik değildir: C.G. Jung’un alacakaranlığı, mutlak aydınlık ve mutlak karanlığın hızlı geçişlerinin oluşturduğu bir yanılsamadır. İşte bu geçişlerin, dolayısıyla da geçişmelerin şaşkınlığı, belirlenemezliği ve güvensizliği nedeniyledir ki, Jung’un, modernist —akılcıll zihne *ters* ve ürkütücü gelen bir yanı vardır. (Saydam, 2010: 8)

Jung’a göre “İnsan ruhunun büyük bölümü hala karanlıklarla kaplıdır; çünkü “psike” dediğimiz, bilincimiz ve onun içeriği ile hiç de eş anlamlı değildir” (2007: 23). Bireyin hoşlanmadığı ve kabullenemediği davranışlarını bireysel bilinçdışında bastırıldığı karanlık yönü gölgesidir.

Bastırılan eğilimler yani gölgeler, tamamen kötü değildir ancak biraz çapsız, ilkel, uyumsuz ve rahatsızlık verici oldukları söylenebilir. Gölge, insanoğlunun alt düzeydeki, çocukça ve ilkel özelliklerini içerir (Jung, 2010). Fordham da gölgenin ilkel ve yabani yönünü vurgular:

Jung, bizim bireysel bilinçdışında bulunan diğer yüzümüzü gölge olarak adlandırmaktadır. Gölge, içimizdeki, engellediğimiz her şeyi yapmak isteyen, olamadığımız her şey olan, Dr Jekyll'imize karşın Mr. Hyde'ı temsil eden aşağılık varlıktır. Bir duygunun etkisine kapıldığımızda ya da bir öfke nöbetinde 'kendimde değildim' ya da 'gerçekten bana ne oldu bilmiyorum' diyerek kendimizi bağışlanır göstermeye çalışırken bu yabancı kişilikle uzaklardan tanışmaktayızdır. Gerçek 'bize olan' gölgemizin, ilkel, denetimsiz ve hayvansal yanımızın ortaya çıkmasıdır. (Fordham, 2001: 62)

*Anılar, Düşler, Düşünceler*'de gölge arketipini "Kişiliğin daha düşük düzeydeki parçası" olarak tanımlayan Jung, gölgenin "seçilmiş bilinçlilikle başa çıkamadıkları için yaşam sürecinde kendilerini ifade etmelerine izin verilmeyen ve bu nedenle, bilinçdışında karşıtlık yaratmaya çalışan ve oldukça bağımsız bir 'hizip' oluşturan tüm bireysel ve ortak ruhsal öğeler" olduğunu belirtir (Jung, 2001: 19). Fordham'ın da belirttiği gibi gölge bireysel bilinçdışındadır. Gölge "toplumsal standartlara ve bizim ideal kişiliğimize uymayan tüm vahşi istekler ve duygulardır. Utanç duyduğumuz ve kendi hakkımızda bilmek istemediğimiz her şeydir. Görüldüğü gibi içinde yaşadığımız toplum ne kadar dar ve kısıtlayıcı olursa, gölgemiz o kadar geniş olacaktır" (Fordham, 2001: 63).

Bireyselleşme süreci gölge olmadan ve bireydeki bu karanlık taraf ile aydınlık taraf bütünleşmeden elde edilemez. Bireysel bilinçdışında bulunan gölge arketipi ile yüzleşmeden birey gölgenin etkisi ve yönetimi altında olup olmadığının ayırımına varamaz. Bireyin karanlık tarafını oluşturan bu alt benlik kişiliğin istenmeyen "öteki" parçasıdır. Bireyin öteki parçası olan gölge onun bölünmesine de yol açar.

Jung ilkel insanda da ruh bölünmesinin görüldüğünden söz eder: "Antropologların saptadıkları gibi, ilkel insanda ruhsal bozukluğun en sık görülen şekillerinden biri, onların "ruh yitimi" diye adlandırdıkları, bilinçliliğin şaşırtıcı bir şekilde bölünmesi (bilimsel dille konuşursak; dissosiyasyon) durumudur" (2007: 23).

Bu insanlarda "ruhun bir bütünlük olarak" hissedilmediğini belirten Jung, ilkel

toplumlarda kişinin kendinden başka bir de “çalılık ruhu” olduğuna inanıldığına değinir (2007: 23).

Uygar toplumlarda da durum farklı değildir. “İnsan, dünyaya bedensel ve ruhsal bir bütün olarak gelmiştir. Fakat toplum, ironik olarak insanın bu bütünün tek bir tarafını yaşamasına izin vermektedir. Bu baskı insanın kendisini ego ve gölge olarak ikiye bölmesine sebep olmuştur çünkü medeniyet tek bir biçimde davranması konusunda ısrarcıdır” (Pelister, 2016: 102).

Jung’a göre insan kendi ruhuna egemen olduğunu sanmakla yanılmaktadır:

Ama ruh hali ve duygularına egemen olamadığı, bilinçdışı faktörlerin sayısız gizli yollardan kararlarına sızdığını fark etmediği sürece muhakkak ki kendisinin egemeni değildir. Bu bilinçdışı faktörler varlıklarını arketiplerin özerkliğine borçludur. Modern insan kendi ikiye bölünmüş durumunu görmek zorunda kalmaktan sistemli bir şekilde kaçınmaktadır. (2007: 83)

Kendi benliğine egemen olamayan birey, von Franz M.L.’in *Bireyselleşme Süreci* adlı çalışmasında da belirttiği gibi karanlık öteki ile çatışma halindedir:

Düşlerimizde karanlık figürler görünüp bizden bir şey yapmamızı isterlerse bunların gölge ya da self’ten mi yoksa her ikisinden de mi kaynaklandığından en başında pek emin olamayız. Bu karanlık “öbürü”nün, yenmemiz gereken bir kusuru mu gösterdiğini, yoksa kabul etmemiz gereken bir yaşam parçası mı olduğunu kavramak, bireyleşme yolunda karşılaşıcağımız en zor sorunlardan biridir. (2007: 175)

### 1.2.3.2. Öz (Self):

Jung’a göre ego, yalnızca bilincin merkezi olarak kabul edilebilir. Öz insan kişiliğindeki ana arketiptir. “Ego bilincin merkezi olduğu gibi öz “self” arketipi de kişisel bütünlüğün merkezidir” (Jung, 1980: 41). “Ancak “öz” hem bilince hem de bilinçdışına ait olanı kapsayabilir. Kişiliğin birbirinden ayrı öğelerine ve bilinçdışındaki süreçlere karşı toplayıcı bir mıknatıs gibi davranır ve egonun bilincin merkezi olması gibi ‘öz’de bu bütünlüğün merkezidir” (Fordham, 77). “Öz” yalnızca bir merkez

değildir. Aynı zamanda tümüyle bir insanı temsil etmektedir. Öz'ün yapısındaki çelişkilerden, bütün iyi ve kötü olduğu hissedilen şeylerden, erkeklik ve dişilikten, düşünme, hissetme, duyuş ve sezginin dört işlevinden, kısacası bilinç ve bilinçdışından, bir birlik ortaya çıkarmaktadır” (Fordham 2001: 79).

Franz'ın da belirttiği gibi öz, bireyi yönlendiren ve düşüncelerini denetleyen bir merkez gibi işleve sahiptir:

Self, bilinçli kişilikten farklı olan bir içsel yönlendirici etmen olarak tanımlanabilir. Yalnızca kişinin kendi düşüncelerini denetlemesiyle yakalanabilir. Bunlar onun, kişiliğin sabit yayılımı ve olgunlaşmasını sağlayan, düzenleyici bir merkez olduğunu gösterir. Ruhun bu daha geniş, neredeyse bütün olan yönü, önce doğuştan gelen bir olanak olarak ortaya çıkar. Yavaş yavaş ortaya çıkabilir ya da yaşam boyunca oluştukça tam olarak gelişebilir. Bunun ne kadar gelişebileceği, egonun self'ten gelen mesajları dinlemeye hazır olup olmamasına bağlıdır. (Von Franz, 2007: 162)

### **1.2.3.3. Persona**

Bireyin toplum için oynadıkları rolü belirtmek için giydikleri maske olarak tanımlanabilir. Fordham'ın da belirttiği gibi: “İnsanoğlunun uygarlaşma süreci, insan ve toplum arasında, onun nasıl gerektiği konusunda ve birçok insanın arkasına gizlenerek yaşadığı maskenin oluşması konusunda bir uzlaşma getirir. Jung bu maske için, bir zamanlar antik çağ aktörlerinin oynadıkları rolü belirtmek için giydikleri maskenin adı olan ‘persona’ sözcüğünü kullanmaktadır” (2001: 60).

Jung “Dört Arketip”te bireyi persona ile özdeşleştirmektedir: “Dünya insanları belirli bir davranışa zorlar ve profesyonel insanlar bu beklentileri yerine getirmek için çaba harcarlar. Tehlikeli olan, insanın personasıyla özdeşleşmesidir, örneğin profesör ders kitabıyla, tenor sesiyle özdeşleşir. Bu da onların felaketi olur. Çünkü o zaman insan yalnız biyografisinde yaşar. En basit işi bile doğallıkla yapamaz.” (2003: 55).

Persona kişiye özgü değildir ve toplumun yönlendirmeleri ve beklentilerine uyan bir maskedir. Toplumsal “rol” kavramının karşılığına denk gelen persona bireyin toplumun değer yargılarına uymaya çalışarak geliştirdiği yapay bir kişiliktir. “Persona kollektif bir olgu, kişiliğin aynı oranda bir başkasına da ait olabilecek bir yönüdür. Persona genellikle yanlış bir biçimde, kişiye özgü olarak anlaşılmaktadır. Uzun saçlı, gelişigüzel giyimli aktör ya da aktris eşsiz birisi- bir kişilik- gibi görülür. Buna karşın, genellikle o yalnızca gruptaki bütün öteki sanatçıların giyimlerine davranışlarına uymaktadır.” (Fordham, 2001: 61).

#### **1.2.3.4. Anima ve Animus**

Jung bir erkeğin bilinçdışındaki dişil elemanı “anima”, bir kadının bilinçdışındaki eril öğeyi ise “animus” olarak tanımlamaktadır. Jung’a göre erkeğin içindeki bu dişil yön “çevreyle, özellikle de kadınlarla biraz aşağı ve değersiz bir ilişki içindedir. Bu yüzden insanın kendisinden de başkalarından da dikkatle gizlenir. Başka türlü söylemek istersek; bir insanın kişiliği dışarıdan çok normal görünse bile, o “içindeki kadın”ın zavallı halini herkesten hatta kendisinden bile gizliyor olabilir” (2007: 29). Ancak birey taşıdığı karşı cinse ait özellikleri bastırma yoluna giderse kişilik dengesi bozulabilir. Anima ve animus arketipleri bireyin karşı cinsle olan ilişkilerini düzenleyen kadın ve erkeği birbirine psikolojik olarak yaklaştıran arketiplerdir.

#### **1.2.3.5. Yaşlı Bilge Adam**

Jung’a göre “düşlerde büyücü, hekim, rahip, öğretmen, profesör, büyükbaba ya da otorite sahibi herhangi bir kişi olarak” (2003: 86) ortaya çıkan yaşlı bilge adam, “insanın kendisi üzerine düşünmesini ve ahlaki güçlerini toplanmasını sağlar, sık sık da bunun için gereken büyülü tılsımı, yani iyi ve kötünün birleştiği kişiliğin bir özelliğini

temsil eden beklenmedik ve ihtimal dışı bir başarıya ulaşma gücü verir (2003: 90). Kahramanın umutsuz ve sıkıntılı bir duruma düştüğünde ortaya çıkan yaşlı bilge adam kahramana tavsiyelerde bulunup karar almasına yardımcı olabilir. “Kahraman dışsal ya da içsel bir nedenden ötürü gerekeni yapamadığı için, gerekli bilgi, kişileştirilmiş bir düşünce, yani öğüt verip yardım eden yaşlı adam kılığında ortaya çıkar.” (Jung, 2003: 87).

Jung’un da belirttiği gibi yaşlı bilge adam, kahraman zor bir duruma düştüğünde onun karşısına çıkarak ona yardımcı olur. Bunun için kahramanın düşünmesi sağlayarak ona çıkış yolunu gösterir.

Masallardaki yaşlı adam sık sık kim, neden, nereden, nereye sorularını sorarak, insanın kendisi üzerine düşünmesini ve ahlaki güçlerin toplanmasını sağlar, sık sık da bunun için gereken büyülü tılsımı, yani iyi ve kötünün birleştiği kişiliğin bir özelliğini temsil eden beklenmedik ve ihtimal dışı bir başarıya ulaşma gücü verir. Fakat yaşlı adamın müdahalesi, aynı arketipin kendiliğinden nesnelleşmesi de kaçınılmaz görünür, zira bilinçli irade, kişiliği olağanüstü bir başarıya ulaşabilecek kadar birleştirmeye tek başına muktedir değildir. (Jung, 2003: 90)

Yaşlı bilge adam kahramanı tehlikelere karşı uyararak bireyin aklını ve sezgilerini kullanmasına yardımcı olur. “Demek ki yaşlı adam bir yandan bilgi, idrak, düşünce, bilgelik, akıllılık ve sezgi, diğer yandan da iyi niyet ve yardımseverlik gibi ahlaki özellikleri temsil eder, ki bunlar onun “ruhsal” karakterini yeterince ortaya koyar.” (Jung, 2003: 91)

## 2. BÖLÜM

### SAHİLDE KAFKA, SPUTNİK SEVGİLİM VE KARANLIKTAN SONRA

#### ADLI ESERLERE LACANCI BAKIŞ VE ÖTEKİ

Bu bölümde Murakami'nin *Sahilde Kafka*, *Sputnik Sevgilim* ve *Karanlıktan Sonra* romanlarında “öteki” kavramı üzerinde odaklanılarak kahramanların arzuları Lacancı Psikanaliz kapsamında irdelenecektir. Murakami'nin *Sahilde Kafka* ve *Sputnik Sevgilim* romanlarındaki başkahramanlar “öteki”yi aradıkları bir maceraya sürüklenirler. Bu romanlardaki başkahramanlar kaybolan birilerini aradıkları bir yolculuğa çıkarlar. *Sputnik Sevgilim* romanında K. karşılıksız duygular beslediği kaybolan aşkı Sumire'yi aramaktadır. *Sahilde Kafka* romanında ise Kafka küçük bir çocukken kendisini terk eden annesini bulmayı ister ve annesinin arzusunun nesne nedeni olmayı arzular.

Lacancı psikanalitik edebiyat çözümlemesinde “öteki” ve “arzu” kavramlarını birlikte ele almak gerekir. Çünkü “öteki” bireyde arzuya neden olur. Kendini eksik hisseden Murakami'nin söz konusu romanlarındaki kahramanları da sürekli olarak “öteki”ni arzular. Murakami'nin roman karakterlerinin sıklıkla hissettikleri nostaljinin ve eksiklik duygusunun temeli de budur.

Lacan'a göre özne “bakış” sayesinde imgeselde kendini tanır. Özne, Ötekinin bakışı yoluyla kendi varlığının bilincine varır. Ancak nesnelerin özneye bakışı öznenin varlığında kırılmaya sebep olur (Lacan, 2014). *Sputnik Sevgilim* romanındaki Myu ile *Karanlıktan Sonra* adlı romanın başkahramanı Eri Asay Simgesel düzenin tutsağı olmuş, toplumun beklentileri ve onlara bakışı yüzünden yabancılaşma yaşayarak kendi benliklerini kuramamışlardır.

Murakami'nin *Sahilde Kafka* romanında kahramanların “öteki”ni arzulamaları irdelenecek, *Sputnik Sevgilim* ve *Karanlıktan Sonra* romanlarındaki kahramanların ise

yaşadıkları yabancılaşma ve parçalanma duyguları “öteki” ve “bakış” kavramları ile birlikte ele alınacaktır.

## 2.1. *Sahilde Kafka* Romanında Arzu ve Öteki

Murakami'nin *Sahilde Kafka* romanı, kitabın sonunda yolları kesişen iki farklı karakterin çıktığı iki farklı yolculuğu konu alır. On beş yaşına yeni girmiş başkahraman Kafka Tamura babasının yaptığı Oedipal kehanetten kaçmak, kendisini küçük yaşta terk etmiş ve hatırlamadığı abla ve annesini bulmak ve yeni bir hayata başlamak için on beşinci doğum gününde evinden kaçarak bir yolculuğa çıkar. Tokyo'daki evinden uzaklarda Japonya'nın güney bölgesindeki Şikoku'nun Takamatsu şehrine gider ve burada özel bir kütüphane olan Komura kütüphanesi'ne sığınır. Kahraman, bu yolculuğun kendini Oedipal kehanetten kurtaracağına ve yeni bir kimlik inşa etmede ona yardımcı olacağına inanmaktadır.

Kafka'nın hikâyesi ile birlikte dönüşümlü olarak kitabın çift sayılı bölümlerinde anlatılan romanın diğer bir kahramanı ise altmış yaşlarındaki Nakata'dır. Çocukken savaş sırasında ormanın içinde geçirdiği olağanüstü ve travmatik bir olay sonucu hafızasını, belleğini ve okuma yazma yeteneğini yitiren Nakata, devlet yardımı ile geçinmekte olan ve kediler ile konuşabilme yeteneği sayesinde para karşılığı kaybolan kedileri bulan bir karakterdir. Nakata bir gün kayıp bir kedinin izini sürerken Tamuraların evine girer ve Kafka'nın babası olan Johnnie Walker ismini ve kılığını kullanan Koichi Tamura ile tanışır. Kedilerin kafasını kesip ruhlarını toplayarak tuhaf ve büyümlü bir kaval oluşturmada kullanan Johnnie Walker bu kavalı çalarak daha büyük ruhları toplamak niyetindedir. Johnnie Walker kendini öldürmesi için Nakata'yı zorlar ve Nakata'yı tüm kedileri öldürmekle tehdit eder. Nihayetinde kendini kaybeden Nakata

kediyi öldürme ritüelini durdurmak için onu bıçaklamak zorunda kalır. Ancak Johnnie Walker'ı öldürdükten sonra masumiyeti ile birlikte kediler ile konuşma yeteneğini de kaybeder. Daha sonra Nakata, Şikoku'ya gitmek üzere Tokyo'dan kaçarken yolda Hoşino adlı bir karakter ile tanışır ve bu karakterin de yardımıyla 'giriş taşı'nı aramak üzere çıktıkları yolculukta Komura Kütüphanesine gelirler.

Murakami'nin romanlarında başkahramanın çıktığı içsel yolculukta kahramana eşlik eden ve yol gösteren kadın kahramanların varlığı sık karşılaşılan bir durumdur. Bu romanda ise Kafka, Şikoku'ya yolculuğu sırasında Sakura adında ablasının yerine koyacağı bir kızla tanışır. Kafka'nın temizlik ve bedensel mükemmelliğinin zıttı olan bu kız da on altı yaşlarındayken evden kaçıp okulu bırakarak kendi hayatına kendisi yön vermiştir. Ancak Kafka'nın aksine simgesel düzendeki yerini kabul ederek sağlıklı bir kişilik geliştiren Sakura'nın hikâyesi çok daha gerçekçi olarak tasvir edilmektedir. Flutsch'ın da belirttiği gibi Kafka, Sakura ile abla-kardeş ilişkisini sürdürmek üzere onun yanında kalsa Sakura'nın normalliği ve anaç tutumu yüzünden Kafka'nın anormalliği ve zayıflığı yüzeye çıkacak ve Sakura'nın Lacancı simgesel düzendeki uyumu Kafka'nın simgesel düzene karşı mücadelesini zorlaştıracak ve fiziksel temizlik ve mükemmelliğini korumaya çalıştığı fetişist yapısını tehdit edecektir. Lacan'ın Ayna evresinde sıkışıp kalan Kafka, henüz Sakura'nın öğüdünü dinleyebilecek ya da onun ilgisi ile baş edebilecek durumda bulunmamaktadır (2006: 72).

Sakura'nın gerçekçi dünyasından Takamatsu'daki Komura kütüphanesindeki psişik dünyaya geçen Kafka burada çalışan Oşima adlı bir karakterin yardımıyla kütüphanede kalmaya başlar. Kafka burada kalırken kütüphanenin müdiresi olan daha sonra açık bir şekilde ilişkiye gireceği Saeki adında ellili yaşlarda bir kadın ile tanışır. Romanda Kafka'nın karşısına çıkan anne ve abla motifleri babasının kehanetinin gerçekleşeceğini doğrular niteliktedir. Kafka, Saeki Hanımın gerçek annesi olabileceğinden şüphelenmeye başladığı zaman bile onun için duyduğu arzuları

dizginlemek istemez. Kültürel bir tabuyu yıkmış olduğunu hissetse bile onunla ilk önce rüyalarında, sonra da gerçekten fiilen beraber olur.

Murakami'nin kahramanı olan Kafka babasının Oedipal kehaneti ile lanetlenmiştir: "Ne yaparsam yapayım, benim o kaderden kaçamayacağımı söylemişti babam. Bu kehanet saatli bir düzenek gibi genlerime yerleştirilmiş ve ne yaparsam yapayım değiştiremezmişim. Babamı öldürecek, annem ve ablamla çiftleşecekmişim" (Murakami, 2011: 283).

Kafka'nın annesi Kafka'yı ve babasını Kafka dört yaşındayken, yani Kafka henüz fallik evredeyken ve hadım edilme anksiyetesinin devam ettiği dönemde terk etmiştir. Kafka annesinin/Öteki'nin arzusunun nesnesi olmaktan yoksun olduğu için kendini hadım edilmiş hissetmektedir. Kafka'nın duyduğu arzu annesini elde etme arzusu değil simgesel düzene girdiği zaman hissettiği parçalanmışlığı telafi etmek ve yeniden tamlığı yakalamak için hissettiği anne ile bütünleşme arzusudur. Ancak bunun olması durumunda kendini bir özne olarak yok etmesi gerekir.

Kafka zaman zaman öteki benliği olan Karga adlı çocuk ile konuşmaktadır. Karga kendisine güvenini artırmak ve hayatla mücadele etmek için Kafka'ya yardımcı olmaktadır. Karga'nın imgesel varlığı ve Kafka'nın aynadaki yansıması ile konuşması ayna evresi ile bağlantılıdır. Lacan'a göre aynada kendi imgesini görmeden önce annenin bir uzantısı olduğunu düşünen bebek, aynadaki yansımasını farkettilğinde ayrı bir birey olduğunun farkına varır. Ancak aynadaki imgesinin neden olduğu yanılsama ile tamamlanmış bir benliğe sahip olmayı arzulayan bebeğin gördüğü yansıma aslında sadece yanıltıcı bir imgedir. Bu imge yanıltıcı ve hayalidir, çünkü bedeni üzerinde otorite ve tam bir koordinasyona sahip değildir. Özne bölünmüştür ve yaşadığı yanılsamanın ayırımına varamaz, 'nesne küçük a'lar ile kaybetmiş olduğu bütünlüğü telafi etmeye çalışır. Kafka'da kaybetmiş olduğu bütünlüğü Karga (Kafka Çekce de

Karga anlamındadır) ile tamamlamaktadır. Kafka aynadaki yansıması ile konuşmaya başlar:

Şu haline bak! Bu kadar kan nereden bulaştı üzerine? Sen ne yaptın? Ama hiçbir şey anımsamıyorsun. Vücudunda yara yok. Sol omzundaki sancı dışında, acı denebilecek bir şeyin de yok. O yüzden, üzerine bulaşan kan, senin kanın değil. Başka bir insandan akan kan[...] Farkında olmadan bir suça bulaşmış bile olabilirsin. Hatta senin o suçu işlemiş olma ihtimalin bile yeterince güçlü. (Murakami, 2011: 99)

Bilincini birkaç saatliğine yitiren Kafka uyandığında nerede olduğunu bilmediği bir tapınağın bahçesinde kana bulanmış halde bulur kendini. Romanda kan motifi sıklıkla işlenmektedir. Kafka yolculuğa çıkmadan önce alt benliği olan Karga onu kum fırtınasında kan akıtacağı ve kendi kanı ile başkalarının kanının birbirine karışacağı konusunda uyarmıştır. Şimdi de bir tapınağın bahçesinde başına ne gelmiş olduğu hakkında hiçbir fikri olmadan üstü başı kan içinde kalınca Kafka otobüste tanıştığı Sakura'nın evine gider. Sakura olaya gerçekçi yaklaşarak sabah gazetelerinden Kafka'nın başına ne gelmiş olabileceğini anlayabileceklerini önerir.

Sakura Kafka'yı kanlar içinde gördüğünde soğukkanlılığını koruyarak "Ben kadın olduğumdan, o kadarcık kanı her ay görüyorum. Çoktan alıştım. Ne demek istediğimi anlıyorsun değil mi?" (Murakami, 2011: 124) diyerek kanamanın korkutuculuğu içinde doğallığını dile getirir.

Bir yandan Sakura menstural kanamaya sahip ve simgesel düzende kendi yerini kabullenmiş bir kadın karakter olarak tasvir edilirken Oşima adlı karakter ise menstural kanama görmeyen kadın olarak doğan ama erkek gibi hisseden dolayısıyla simgesel düzenin kategorileri içinde kendine yer bulamayan bir karakterdir. Ayrıca kanı pıhtılaşmadığı için bir kez kanama başladığında durmayan bir hemofili hastasıdır. Diğer taraftan ellili yaşlarında olan Saeki Hanım da muhtemelen menopoz döneminde olduğu için kanamadan yoksundur.

Romandaki kan motifine Kafka'nın hikâyesinden ayrı olarak anlatılan romanın diğer kahramanı Nakata'nın başına gelen bir olayda da karşılaşmaktadır. Nakata ilk okul dördüncü sınıf öğrencisiyken 1944 yılında savaş sırasında yaşadığı bir travma sonucu belleğini yitirdiği gibi benliğini de kaybetmiştir. Öğretmen Setsuko Okamochi bir araştırmacıya yazdığı mektupta Nakata'nın geçirdiği travmanın nedenini açıklar. Savaş zamanı ormanda mantar toplarlarken Nakata öğretmenine ait menstrual kanın olduğu bir mendil bulmuştur. Bu sırada öğretmen savaşta ölmüş olabileceğini düşündüğü kocası ile ilgili cinsel içerikli bir rüya görmektedir. Rüyası gerçekte gerçekleştirmediği bastırılmış arzularını göstermektedir. Setsuko'da yaşadığı şok ve utançla çocuğu şiddetle hırpalamıştır. Bunun hemen ardından garip bir şekilde tüm çocuklar bir çeşit komaya girmiş ve Nakata hariç tüm çocukların bilinçleri tekrar gelmiş ancak hiçbiri bu olayı hatırlamamıştır. Nakata'nın bilincini hiç kazanamaması Nakata'nın öğretmenin rüya âlemine izinsiz girerek tabunun ihlaline sebep olması ya da "Baba Kanunu"nu çiğnemesi ile ilişkili olabilir. Öğretmenin o dönemde çocukların anneleri gibi olduğunu düşünecek olursak Nakata'nın rüyasını ihlal ederek ensest hareketi gerçekleştirmesi ile utanç ve zevk ile karışmış duygularını Nakata'ya yansıtmasıyla Nakata belleğini kaybetmiştir.

Bu olaydan sonra Nakata belleği ve okuma yazma yeteneğini kaybederken doğa olayları ile ilgili (gökten balık ya da sülük yağdırmak gibi ) bazı özel güçlere kavuşur. Normal Nakata haline gelebilmek için bir kez çıkıp girdiği (muhtemelen savaş sırasında yaşadığı olay sırasında) Giriş taşını aramaktadır.

Nakata Johnnie Walker'ı öldürdüğünde akmaması gereken bir "kan"ın aktığından söz eder: "Ama o kan bendeniz Nakata'nın ellerine bulaşmadı" (Murakami, 2011: 430) diye belirtir. Nakata'nın ellerine bulaşmayan kan Kafka'ya bulaşmıştır. Kan motifi yoluyla romandaki iki kahramanın hikâyesi birbiriyle bütünleşmiştir.

Kafka, annesinin babası yüzünden kendini terk ettiğini düşünmektedir ve bu durum kahramanın bilincinde çok ciddi kramplar ve travmalar hissetmesine yol açmaktadır. Babasına karşı dinmeyen öfkesi ve kendi olabilme çabası içinde olan Kafka yaşadıklarını anlamlandırmaya çalışmaktadır. Kafka gitgide bu Oedipal kehanetin kendi kaderi olduğuna ve bundan kaçışı olmadığına inanmaya ve kendine yabancılaşmaya başlar. Bu endişelerini Oşima ile paylaşır. Oşima Yunan tiyatro oyunlarına göndermede bulunur:

İnsan kaderini değil kader insanı seçer. Bu, Yunan tiyatrosunun temel dünya algısıdır. Sonra, bu trajik özellik de, Aristoteles'in söylediği bir söz, ama kaderin bir cilvesi olarak söz konusu kişinin eksikliği değil, güzelliğini payanda olarak kullanır.[...] insan eksiklikleri ile değil güzellikleriyle daha büyük trajedilere sürüklenir. Sophokles'in Oidipus'u en çarpıcı örnektir. Kral Oidipus, tembelliği ve aptallığıyla değil cesareti ve dürüstlüğüyle kendi oyununun kahramanı olur. Orada da, kaçınılmaz bir ironi çıkar ortaya.”

“Fakat kurtuluş yoktur.”

“Duruma göre bir kurtuluş söz konusu olmayabilir. Fakat ironi insanı derinleştirir, büyütür [...]Orada evrensel umut olgusunu bulabilirsin.”

(Murakami, 2011: 279)

Murakami evrensel umut olgusunun Eski Yunandan bu yana var olduğu vurgusunu yapmaktadır. Umut olgusu Budist inancında da vardır. Nirvana'ya ulaşmak için iyi işler yapılmalı ve doğru düşünceler üretilmelidir. Sadece bir arzuyu ortadan kaldırmak mümkün olduğunda Nirvana'ya ulaşmak mümkün olur. Şefkat, Budist inancının merkezinde olduğu için bir kişi başarısız da olsa umut hala vardır.

Jung, psişeyi, bilinç ve bilinçdışı olarak ikiye ayırıp, bilinçdışını da kişisel bilinçdışı ve kollektif bilinçdışı olarak iki bölümde ele alır ve arketiplerin bireysel olarak elde edilmediği kalıtımsal olduğunu öne sürerek arketipleri kollektif bilinçdışının çekirdek yapıları olarak tanımlar (1981: 99). Kollektif bilinçaltında var olan arketiplerin psişik yaşam üzerinde her zaman var olduğunu (Jung, 1981: 99) ve mitlerdeki karakterler ve olay örgülerinin bir arketipin temsili olduğunu ve karakterin güçlüklerle nasıl başa çıktıklarını görmenin insanlar için umudu verici olduğunu ifade etmiş ve mitlerin insanlara bir tür ruhsal terapi etkisi yaptığını söylemiştir (Jung, 2007).

Dolayısıyla romandaki Oşima karakterinin gönderme yaptığı, eski Yunandan beri var olan umut kavramının köklerini mitlerdeki arketiplerde bulmak mümkündür.

Oşima şöyle devam eder: “[D]ünyadaki herşey metafordur. Herkes, kendi babasını gerçekten öldürüp kendi annesiyle sevişmez. Öyle değil mi? Yani, bizler metafor düzeneği yoluyla, ironiyi kabulleniriz. Sonra da kendimizi derinleştirir, geliştiririz.” (Murakami, 2011: 280). Metafor dilbilimsel bir gösterenin yerine, başka bir gösterenin ikame edilmesidir. Gösterilen değişmez ancak bir gösterenin yerine başka bir gösteren kullanılır. Birey gerçekliğini bu metafor düzeneği yoluyla bilinçdışı olarak kurar.

Öznenin simgesel düzenle, toplumla tanışıp onaylanması Oidipal dönemde gerçekleşir. Çocuk annesi ile deneyimlediği ilk ikili ilişkide kendi imgesini bir ayna gibi annesine yansıtır. Bu durumda iken çocuk için henüz Öteki yoktur ve çocuk bu ilk narsistik deneyiminde bir yarılma yaşar. Çocuk ile aynası (annesi) arasına babasının girmesi sonucunda çocuğun bundan sonra yaşayacağı bütün ilişkiler- öteki, ego ve arzu nesnesi- üçlü olacaktır. Oedipus’a (simgesel düzene) giren çocuğun arzusu Babanın Adı’nın devreye girmesiyle bilinçdışı bir arzu haline gelerek, anne için Fallus olmak biçimini alır. Çocuk annesinin arzusunun nesnesi olmak, annenin eksikliği olan Fallus olmak ister. Ancak, Babanın Kanunu olan ensest yasağı yüzünden çocuk eksiksizlik arzusunu cinsel bir arzu olarak bilinçdışına atar. Babanın Kanunu ile anneden koparılan çocuk Oidipal özdeşleşme sürecinin devreye girmesiyle topluma katılır.

Kafka’nın annesi Kafka’yı henüz dört yaşındayken terk eder. Kafka annesinin yüzünü hatırlamamaktadır. Kafka’nın hayatında büyük bir boşluk bırakan bu kayıp sonucu, kopulan varlığa geri dönme çabası, diğer bir deyişle Lacan’ın imgesel düzendeki çocuk için belirttiği gibi anne ile yeniden bütünleşme ve annenin arzusunun nesnesi olma çabası içerisindedir. Eğer bunu başarabilirse, bütün olumsuz duygularından kurtularak, sonsuz tatmine kavuşacağına inanır. Kafka, kütüphanenin

müdüresi Saeki Hanım'ın annesi olduğundan şüphe etmektedir ve aynı zamanda onun on beş yaşındaki haline âşık da olmuştur. O kütüphaneye gelip Saeki hanımla tanışmasının “Eski Yunan tiyatrosundaki senaryolar” (Murakami, 2011: 344) gibi kaderi olduğunu düşünür.

Kafka'nın varsayımına göre babası Saeki hanıma âşıktır ancak Saeki hanıma tam olarak sahip olamadığı ve kendi yanına geri döndürmeyi başaramadığı için ölmeyi istemiştir: “Babam bunu biliyordu. O yüzden ölmeyi kendisi istedi. Üstelik hem kendi hem de sizin oğlunuz, yani benim ellerimden gelmesini istedi ölümün. Dahası, babam benim sizinle ve kendi ablamla çiftleşmemizi de istedi. Bu onun kehaneti, hatta lanetiydi. O, bu laneti benim vücuduma bir program gibi yerleştirdi” (Murakami, 2011: 406). Kafka'nın babası ölümlerinde aslında simgeselleştirilmeyi istemiştir. Zizek'in de belirttiği gibi baba katledilse de anne ile çocuğun bütünleşmesi için engel kaldırılmaz, aksine ölü baba Baba'nın Adı ile simgesel evrene dâhil olup bir yasaklayıcı olarak hüküm sürer:

Oedipus miti, keyfe (yani enseste, anneye cinsel ilişkiye) ulaşmamızı önleyen yasaklayıcı fail sıfatıyla baba olduğu öncülüne dayalıdır. Altındaki ima, baba katlinin bu engeli ortadan kaldıracağı ve böylece yasak nesnenin keyfini tam olarak çıkarmamızı sağlayacağı şeklindedir. İlk baba miti bunun neredeyse taban tabana zıttıdır: baba katlinin sonucu bir engelin kaldırılması değildir, keyif en nihayet menzilimize giriyor değildir. Tam tersine, ölü babanın yaşayandan daha güçlü olduğu ortaya çıkar. Baba katlinden sonra, Babanın- Adı sıfatıyla, yasak keyif meyvesine ulaşmayı geri çevrilemez biçimde meneden simgesel yasa faili sıfatıyla ölü baba hüküm sürer. (Zizek, 2013: 41)

Kafka kütüphanedeki odasında kalırken bir gece Sakura Hanım ile beraber olur ve yasak gerçekleşir. Ancak Sakura Hanım sanki bir uyku halindedir ve konuşmamaktadır: “Her şey sessizlik içinde gerçekleşiyordu. Evet, odada onu gördüğüm andan itibaren bir kez bile konuşmamıştı” (Murakami, 2011: 394). Sakura Hanımın ruh gibi tasvir edilen hali ve konuşmaması dil öncesi olan ve ancak Gerçek evrede gerçekleşebilecek bir birleşmenin izlenimini vermektedir. Çünkü Zizek'in

vurguladığı gibi simgesel düzendeki konuşan bir varlığın konuştuğu için keyfe ulaşması imkânsızdır:

Oedipus mitinde, keyfin yasaklanması, son kertede, hala dışsal bir engel işlevi görür; bu engel olmasa tam anlamıyla keyif sürebilmemiz olasılığını açık bırakır. Ama keyif zaten, kendi içinde, imkânsızdır. Lacancı teorilerin klişelerinden biri, konuşan varlığın, tam da konuşan bir varlık olduğu için keyfe ulaşmasının mümkün olmadığıdır. Baba figürü, içkin *imkânsızlığa* simgesel bir *yasak* biçimi vererek bizi bu açmazdan kurtarır. (Zizek, 2013: 41)

Bu birleşmenin Gerçek evreyi çağrıştırması Kafka'nın kendini ana rahminde hissetmesinden ve zamandan soyutlamasından da anlaşılabilir: “Üstelik sen kendin de zamanın girdabı içine çekiliyorsun. Onun rüyası senin bilincini göz açıp kapayana kadar içine alıveriyor. Ana rahmi sıvısı gibi yumuşaklığı ve sıcaklığıyla sarıp sarmalıyor” (Murakami, 2011: 391).

Saeki Hanım gençken, on dört – on beş yaşlarından itibaren Komura ailesinin büyük oğlu ile çok büyük bir aşk yaşamıştır: “Çoğumuz, ömrümüzü öteki yarımızı aramakla geçiririz. Fakat o kız ile oğlanın diğer yarılarını aramalarına gerek yoktu. Doğuştan birbirlerini bulmuşlardı” (Murakami, 2011: 221). Genç Saeki on dokuz yaşındayken bir şiir yazıp piyanoda bestelemiş ve *Sahilde Kafka* adlı tek parçalık plağı o dönemde çok satmıştır.

Muhtemelen Genç Saeki sevgilisinin odasında bulunan, sahilde bir çocuğun resmedildiği yağlıboya tablodan ilham alarak o şiiri yazmıştır. Kafka plağı dinlerken Saeki hanımın tablodaki çocuğun baktığı bulutları Oedipus'un alt ettiği rakibi olan Sfenks'e benzetmiş olabileceğini düşünerek ve resimdeki düşünceli çocuğu da Franz Kafka'nın roman dünyası ile ilişkilendirerek şiirine Sahilde Kafka ismini vermiş olabileceği çıkarımında bulunur.

Sahilde Kafka bestesinin ismi ile kahramanın kendini Kafka olarak adlandırması da tesadüf değildir. Bunların dışında bestenin sözlerinde Kafka'nın başına gelenler ile ortak başka noktalar da bulunmaktadır: ““Gökten ufacak balıklar yağar” kısmı, Nakono

Semti'nin alışveriş merkezine sardalye ve istavrit yağmasını olduğu gibi yansıtıyordu. “Gölgeler bıçak olur / Rüyanı deler” kısmı ise babanın bıçaklanarak öldürülmesini anlatıyor sanki” (Murakami, 2011: 321). Balıkların yağması Nakata karakterinin özel güçleri yüzünden gerçekleşmiştir. Gölgelerin bıçak olup rüyasını delmesi ise Nakata'nın Kafka'nın gölgesi haline gelerek rüya kanalıyla babasının katlini gerçekleştirmiş olduğuna işaret etmektedir.

Kapının gölgesinde  
Yazısını yitirmiş sözcükler

Pencerenin ardında bekler  
Yüreği nasırlaşmış askerler

İnce narin parmaklar  
Giriş taşını arar (Murakami, 2011: 321)

“Yazısını yitirmiş sözcükler” dizesinin Simgesel düzene girilmeden önceki dilin olmadığı döneme vurgu yaptığı düşünülebilir. “Yüreği nasırlaşan askerler” ise kahramanın ormanda dolaşırken karşılaştığı, ruhları iki boyut arasında sıkışan, ikinci dünya savaşında savaşmış askerlere gönderme yapmaktadır. Nakata ve yol arkadaşı Hoşino ise birlikte “giriş taşı”nı aramaktadırlar. Romandaki her iki anlatıyı da birbirine bağlayacak olan “giriş taşı” sayesinde Nakata ve Saeki Hanım boyutlar arasında giriş-çıkış yaparak Kafka'nın Oedipal kehaneti gerçekleştirmesine sebep olmuşlardır. Şarkının sözlerinden de anlaşılacağı gibi sanki Saeki Hanımın ruhu zamanda ve mekânda özgürce dolaşarak geçmişten geleceğe köprü kurar gibi bu şiiri kaleme almıştır.

Kafka genç Saeki'nin giriş taşı yoluyla doğüstü bir dünyaya giriş yaptığını düşünmektedir: “Geceleri odama gelen kız giriş taşını bulabilmiştir herhalde” diye geçirdim aklıdan. O kız on beş yaşındaki haliyle başka bir dünyada kalmıştı ve geceleri oradan odama geliyordu. Üzerinde uçuk mavi tek parça elbisesiyle, Sahilde Kafka'ya bakmaya” (Murakami, 2011: 351).

Kafka kütüphanede kalırken Saeki hanımın on beş yaşındaki halinin ruhu geceleri Kafka'nın odasına gelmektedir. Saeki Hanımın çok genç yaştaki sevgilisi üniversitedeki öğrenci olaylarında yanlış kimlik tespiti sonucu hunharca katledilmiştir. Saeki Hanım da on dokuz yaşındayken yaşadığı bu üzüntüden hiç kurtulamamış ruhu o yaşlarda bir yerde kalmıştır. Bu sebeple bir zamanlar sevgilisinin odası olan Kafka'nın odasını, ruhu o farkında olmadan ziyaret edip sevgilisinin sahilde yapılmış tablosuna bakmaktadır.

Kafka Oşima'ya yaşayan bir kişinin yaşadığı halde hayaletinin olup olamayacağını sorar. Oşima da Japon edebiyatında böyle olguların olduğunu, Heian döneminde insanların yaşayan hayaletlere dönüşerek mekânlar arasında hareket edebildiklerini *Genci Öyküsü*'<sup>10</sup>nden örnek vererek açıklar.

Prens Genci'nin sevgilisi olan Rokuco prensesi, Genci'nin resmi karısı Aoi'ye kıskançlığından, kötü bir ruh haline gelerek kadına musallat olur. Her gece her gece kadının yattığı odaya girerek, sonunda öldürür onu.[...] Fakat bu öyküdeki en ilginç nokta Rokuco prensesinin kendisinin, yaşayan hayalet haline geldiğinin farkında bile olmamasıdır. Kâbus görüp de uyandığında, uzun siyah saçlarına nasıl bulaştığını asla bilmediği bir susam kokusu sinmiştir. Bir anlam veremez, akli karmakarışık olmuştur. Koku, Aoi için yapılan ayinlerde kullanılan tütsünün kokusudur. Kadın, farkında olmadığı halde mekânlar arasında hareket ederek, bilinçaltı tünellerinden geçip Aoi'nin yatak odasına gidip gelmektedir. (Murakami, 2011: 314)

Freud 'Creative Writers and Daydreaming' makalesinde hayal ürünü eserlerin aslında orijinal yaratımlar olmadığını, bilinen eserlerin şeklini değiştirmek olduğunu belirtir. Freud'a göre yazar belirli bir miktarda özgürlüğünü korusa da, malzemesini bilinen mitler, efsaneler ve masallardan türetir. Freud bu mitlerin "bütün ulusların arzulu fantezilerinin çarpık izleri ve genç insanlığın seküler rüyaları" olduğunu iddia etmektedir (1908: 655). Murakami'nin karakteri Saeki Hanımın on beş yaşındaki ruhu "*Genci'nin Öyküsü*"ndeki gibi yaşayan bir hayalettir. Genci'nin Öyküsü'nde Şinto ve Budizm dini inançları önemli bir rol oynamaktadır. Şinto inancında tapınaklar

---

<sup>10</sup> Heian döneminde 1010 yılı civarında Murasaki Shikibu tarafından yazılmış Japon Edebiyat tarihinin en önemli ve en çok tanınan eseridir.

imparatorluk ailesinin özel kullanımı için kurulmuştur. Budizm ise Japonların özel yaşamlarında önemlidir. Murakami'nin ve Shikibu'nun romanlarındaki olayları anlamak için Japonların hayatında önemli bir rol oynayan Budizmin temel inanışlarını anlamak gereklidir. Bowring'e göre, Budizmde hayat acı ile karakterize edilir. Acı da insanların arzu ve zevklerinin kaçınılmaz sonucu olup bu dünyaya bağlanma ve yeniden doğuş olgularıyla oluşturulur. Yeniden doğuş döngüsünü sona erdirmek için hiçbir şey yapılmazsa, bu sonsuza kadar devam edecektir. Karma yasası yeniden doğuş döngüsünün kırılıp kırılmadığını belirler. Ebedi mutluluğa (nirvana) ulaşmak ve bu döngünün sona erdirilmesi insanın arzularından vazgeçmesi ile mümkündür. Yoğun entelektüel ve ruhsal aktivite ile bu arzu devre dışı bırakılabilir. Nirvanaya ulaşma potansiyeli tüm insanlar için mümkün olabilir (2004: 8). Bowring (2004), beraber var olan 6 dünyadan söz eder ve bu dünyalar arasında geçişin oldukça yaygın olduğunu ve fiziksel ya da zihinsel hastalığın bu dünyalar arasında ruhun gezinmesinden kaynaklandığına inanıldığını vurgular.

Oşima, Heian dönemi Japonya'sında iki tür karanlığın olduğundan söz ederek "Murasaki Şikibu'nun yaşadığı devirde yaşayan hayaletler(in) hem fizikötesi varlıklar hem de hemen insanların burunlarının dibindeki doğal bir ruh hali" (Murakami, 2011: 315) olduklarını belirterek bilinçaltı karanlıkları ile ilgili sözlerini şöyle sürdürür:

Bu fizikötesi gibi görünen dünya, aslında bizim yüreğimizde taşıdığımız karanlıktan başka bir şey değildir. 19. Yüzyılda Freud ve Jung çıkıp da bilinçaltı analizlerine el atmadan önce, bu iki karanlığın göreceliği insanlar için öyle uzun uzun düşünmeyi gerektirmeyecek gerçeklerdi ve metafor bile değildi. Hatta göreceliği olan unsurlar bile değildi. [...] Dahası, dışarıya ait fiziksel karanlık ile içlerindeki ruhun karanlığı arasındaki sınır çizgisi bile belirsiz, hatta birbirine karışmış haldeydi. [...] Yüreğimizdeki karanlık varlığını olduğu gibi koruyor. Bizim ego ve bilinç olarak adlandırdığımız şeyler, buzdağları gibi, kütlelerin büyük kısmını karanlıkta gizliyorlar. Böylesi bir yabancılaşma, bazı durumlarda içimizde derin karşıtlıklara ve karmaşaya da yol açabiliyor." (Murakami, 2011: 314, 315)

Bilinçaltı karanlıktır, bir karakutu gibidir. Karanlık olmadan da aydınlık var olmaz. Kafka, gerçeklik bakımından kim olduğu, ne yaşadığı konusunda kendi iç

dünyasındaki (psişe) kaosu yansıtır. Boşluk ve karanlık sembollerini ölümle ilişkilendirmek mümkündür. *Sahilde Kafka*'daki karakterlerin çoğu bilinçaltında hiçlik ve boşluk hisseder. Kafka, Saeki Hanım, Nakata ve Johnnie Walker karakterlerinde ölümün onları kurtaracağı hissi hâkimdir.

Murakami, Vasile'in de belirttiği gibi her şeyin özgürce birbirine nüfuz ettiği, etkilediği Budizm temelli bir benlik, hiçlik-benlik, özverili benlik, geçici bir kimlik hissi veren bir benlik sunar. Vasile'e göre Murakami'nin benlik anlayışı:

Her şeyin karşılıklı olarak şartlara bağlı olup birbirine bağlı olarak nedensel ilişki içerisinde olduğu, her şeyin diğer her şey ile alakalı olduğu ve her şeyin özünün boş olduğu Zen Budizm öğretisi ile örtüşmektedir. Zen Budizmine göre gerçek anlamda nihai gerçekliğin içselliğini kavramak sadece kendin ve diğer arasındaki ayrım silindiği zaman ve "benliğin hiçbir nihai gerçekliği olmadığı" anlaşıldığında mümkün olabilir. (2012: 127)

Kafka, Karga adlı çocuk ile konuştuğu zaman ("alt benlik" veya Lacancı deyişle "öteki") anlatı birinci tekil şahıstan ikinci tekil şahısa geçer ve olaylar bu noktada Karga adındaki çocuk tarafından anlatıldığı izlenimi uyandırmaktadır.

"Baksana, biliyor musun? Uzun yıllar önce, şu an yaptıklarımızın aynısını yaptım. Tamamen aynı yerde."  
"Biliyorum" diyorsun.  
"Nereden biliyorsun?" diyor Saeki Hanım. Sonra yüzüne bakıyor.  
"O an ben de oradaydım."  
(...)  
"Hepimiz rüya görüyoruz" diyor Saeki Hanım.  
Hepiniz rüya görüyorsunuz.  
"Neden öldün ki?"  
"Ölmem gerekiyordu" diyorsun.  
(Murakami, 2011: 416).

Saeki hanım eski sevgilisini erken yaşta kaybettikten sonra yitirdiği zamanı telafi etmeye çalışmakta Kafka'yı onun yerine koymaktadır. Kafka da erken yaşta yitirdiklerini ve annesiz kalışını telafi etmeye çalışmaktadır: "Benim kim olduğumu siz de mutlaka anlamışsınızdır, diyorsun. Ben sahilde Kafka'yım. Senin hem sevgilin hem de oğlunum. Karga adlı delikanlıyım. Dahası, ikimiz de özgür kalamayız. Kocaman bir

girdabın içine düşmüşüz. Bazen de zamanın dışında kalıyoruz. Bir yerlerde bir yıldırım düşmüş üzerimize. Sessiz görünmeyen bir yıldırım” (Murakami, 2011: 444).

Konuşan özne için Jouissance yasaktır. Bu durum dil ürünü olan ya da dile ait olan her şey için ve konuşan tüm varlıklar için Jouissance’ın kayıp, eksik ya da kastre olduğu anlamına gelir. Yasak ihlal edildiğinde sorumlu tutulacak bir Öteki olmadığı için bunun sonucu özne tarafından ödenir ve bu, öznenin taşıyabileceği bir sorumluluk değildir. Lacan’a göre bu deneyimin, henüz bilmediğimiz bu bilginin bizi ölüme götürmekten başka bir işlevi yoktur ve ölüme götüren bu patika Jouissance’tan başka bir şey değildir (2007: 18). Jouissance, elde edilmesi ve ulaşılması yaşamı anlamsızlaştıracağı için ulaşılamayıdır. Dolayısıyla Kafka’nın da Saeki Hanımın da bazı şeyleri sözcüklere dökmeleri de Jouissance’a ulaşmaları da imkânsızdır.

“Sen benim annem misin?” diye sorabildim nihayet.

“Bunun yanıtını artık anlamış olmalısın” dedi Saeki Hanım.

Evet yanıtını artık biliyordum. Fakat ne o ne de ben sözcüklere dökabiliyorduk. Sözcüklere döktüğümüz anda anlamını yitiriverecekti çünkü. (Murakami, 2011: 616)

“Gerçek” ile karşılaşıldığı an aslında çok geç kalınmış ya da vaktinden önce gelinmiştir. Kafka için annesini bulması çok geç olmuş, Saeki Hanım için ise sevgilisini kaybetmesi çok erken gerçekleşmiştir. Gerçek hiçbir şekilde simgesel düzende bulunamayacağı için, dilden, söylemden kaçan, söylenemeyendir. Bu sebeple Saeki Hanım da Kafka da gerçekleri sözcüklere dökemezler. Gerçeğin bedeli ağır olacağı için gerçeğin dile getirilmesinden kaçınırlar. Zizek öznenin bilinçdışı gerçekliğe ulaştığında egosunun dağılacağı üzerinde durur:

Psşik gerçeklik”te, düpedüz, sadece belli bir yanlış anlama sayesinde, yani özne bir şey bilmediği sürece, bir şey konuşulmadan kaldığı, simgesel evrene dâhil edilmediği sürece var olan bir dizi kendilikle (entity) karşılaşırız. Özne “çok fazla bilmeye” başlar başlamaz, bu fazlalığın, fazla bilginin bedelini “teniyle”, varlığının tözüyle öder. (...)özne “çok fazla bildiği”, bilinçdışı hakikate fazla yaklaştığı zaman, egosu dağılır. Bu tür bir dramının paradigmatic örneği Oedipus’tur: En sonunda hakikati öğrendiğinde “ayaklarının altındaki zemini” yitirir ve kendini dayanılmaz bir boşluğun içinde bulur. (Zizek, 2013: 68)

Kafka annesinden koparılışını ve tekrar onunla birleşme isteğini Oedipal kehanetle yerine getirir. Simgesel düzendeki Baba Kanunu'nu ihlal ederek ensesti gerçekleştirir. Saeki Hanım ise şu anı yok saymakta, üniversitedeki öğrenci olaylarında yitirdiği sevgilisinin hatıralarında kendini bulmaktadır. Saeki Hanım da eski sevgilisi ile bütün olmayı, benliğinin diğer yarısına ulaşmayı arzulamaktadır. Kafka da kendini o genç çocuğun yerine koyup kendini onunla özdeşleştirerek Saeki Hanımın sevgilisine dönüşmektedir. Sonuç olarak ayna evresinde gerçekleşen kopulan varlığa geri dönme ve bütünlüğe ulaşma çabası içerisinde birbirlerinden teselli bulmaya çalışırlar, ama bu çaba nafile bir çabadır. Lacan XI. Seminerinde (1998a: 183-184) arzunun ötekinin Jouissance'ını yakalama çabası içerisindeki sadece nafile bir döngüden ibaret olduğunu ve bunu öznenin fark edeceğini ifade eder. Bu sebeple arzu yetersiz bir tatminin ötesine geçemez.

Arzu her zaman Öteki'nin arzusudur. Başkalarının arzuları doğrultusunda kahramanların yitirdikleri kendi hayatları, benlikleri olmuştur. Kafka babası sebebiyle, Saeki Hanım da savaşın protesto edildiği öğrenci olayları yüzünden, Nakata ise savaş sırasında geçirdiği travma sonucu benliklerini kaybetmişlerdir.

Kafka rüyasında aslında kan bağı olmayan ama ablası yerine koyduğu Sakura ile zorla beraber olur. Karga adlı delikanlı uyarmaya çalışsa da onu dinlemez: “Eğer bir lanet varsa, kendi arzunla gerçekleşsin istiyorsun. İçindeki programın bir an önce tamamlanıp bitmesini istiyorsun. Bir an önce o ağır yükü omuzlarından atıp sonra da birilerinin isteğine bağlı kalmadan, tamamen kendin olarak yaşayacaksın” (Murakami, 2011: 517).

Fakat bu durum düşündüğü gibi olmaz. İnzivaya çekildiği dağ evinde kalırken girdiği ormanın derinliklerinde kendini sorgular. Oşima ormanın derinliklerine gitmemesi oranın bir labirent gibi olduğu ve dönüş yolunu bulamayabileceği hususunda Kafka'yı uyarır: “Bizim yaşadığımız dünyanın hemen yanı başında başka bir dünya

mutlaka vardır. Oraya bir ölçüde ayak basabilirsin. Hiçbir şey olmadan geri de dönebilirsin. Dikkatli olursan tabii ki. Fakat belirli bir noktayı geçecek olursan, bir daha asla dönemeyebilirsin” (Murakami, 2011: 490).

...(L)abirentin temel prensibi aslında senin içindedir. Üstelik, dış dünyadaki labirentlerle paralellik gösterir.[...] Karşılıklı metafor. Senin dışında olan bir şey içinde olan bir şeyin yansıması; senin içinde olan bir şey dışında olan bir şeyin yansımasıdır. İşte o yüzden de, kendi dışında olan bir labirente adım atmak yoluyla, kendi içindeki labirente de adım atmış olursun. (Murakami, 2011: 490)

“Labirent” kavramı romandaki önemli motiflerden biridir. Kafka’nın babası Koiçi Tamura’nın eserlerinden en çok tanınanı “Labirent serisi” (Murakami, 2011: 275)’dir. Kafka Saeki Hanım’ın gençlik aşkının yerine geçmeyi hayal ettiğinde kendini “zamanın labirentlerinde yolunu kaybetmiş” (Murakami, 2011: 338) hisseder. Labirent metaforu bireyin iç dünyasıdır ve bilinçdışını yansıtır.

Kafka ormana yapacağı yolculuğun kendi iç dünyasına yapılacak bir yolculuk olduğunu bilerek ormanın derinliklerinde ilerler. Carl Jung’un belirttiği gibi Arketip karakterler hep bir yolculuk içindedir. Kafka Tokyo’da Takamatsu’ya hem kehanetten kaçmak hem de kendini bulmak üzere yolculuğa çıkmış, şimdi de ruhunun derinliklerini keşfedeceği bir ormanın derinliklerine yolculuk yapmaktadır.

Kahramanın yolculuk etaplarından biri de içteki mağaradır. Bu durumda Kafka’nın mağarası ormandır. Kahraman burada ruhsal ve duygusal olarak yeniden doğar. Bu ormanda zamanın önemi yoktur. Kahramanın bu ormanda karşılaştığı iki asker burada kahramana zararı dokunabilecek hiçbir “öteki”nin bulunmadığını söyler:

“Öteki işte. Başkaları yani” dedi. “Hiçbir öteki, burada sana zarar vermez. Ne de olsa, burası ormanın en derin yeri. Hiç kimse, hatta sen kendin bile, burada kendine zarar veremezsin” (Murakami, 2011: 579). Kahraman için bu orman simgesel düzenin yasaklarını ya da simgesel ağda bulunan hiçbir kastre edici Öteki’yi içermediği için güvenilir bir yerdir.

Romanın sonunda Saeki hanımın ruhunun da teşvik etmesi ile Kafka bu ormanın içindeki diğer dünyadan (ruhlar dünyası) çıkmaya ve gerçek dünyaya (simgesel düzene) dönmeye karar verir. Kafka Saeki Hanım'ın diğer bir deyişle Öteki'nin de eksik olduğunun bilincine varmıştır ve hayatına devam edebilmek için annesinden ayrı (Öteki'nden ayrı) bir gösterenler ağı olan simgesel düzende konumlanabilmek için annesi ile birlikte olma arzusundan vazgeçerek normal dünyaya döner.

Kafka ormanın derinliklerinde ilerlerken farkına varmadan rüyalara dalıp gider. Kafka rüyasında Sakura'ya tecavüz ettiği için pişmanlık duymaktadır. Rüyalarından sorumlu tutar kendini.

“Savaşı bitirmek için savaş diye bir şey olamaz” dedi Karga adlı delikanlı. “Savaş, savaşın içinde gelişir. O, şiddet onucu akıtılan kanı içer, şiddet sonucu parçalanmış etleri yiyerek büyür. Savaş, bir tür bütünlüğü olan bir canlı gibidir. Bunu öğrenmen gerekir.”

“Ne yapmalıyım acaba?” dedim ileriye doğru bakarak.

“Bir düşünelim. Senin yapman gereken, içindeki korku ve öfkenin üstesinden gelmek” dedi Karga adlı delikanlı. “Oraya güçlü bir ışık tutup yüreğinin donmuş kısımlarını erit. Bu senin gerçekten sağlam bir insan olmanı sağlar.”

(Murakami, 2011: 540, 541).

Kafka gerçek hayatta annesini ve ablasını tanımadığı için ablası yerine koyduğu Sakura ve annesi olduğuna inandığı Saeki Hanım'a karşı ensest (Oedipal) duygular besler. Babasının kehanetinin nasıl gerçekleştiğini düşünür. “Eğer gerçekten bir lanet varsa kaçmak yerine üstüne gitmek istiyorum. Bir an önce son bulsun diye. Bir an önce o ağırlığı omuzlarımdan atmak. Ondan sonra da, başka birinin arzularının çerçevesi içinde hapsolmuş biri olarak değil kendim olarak yaşamak. İstedğim yalnızca buydu” (Murakami, 2011: 539) diye düşünür. Arzu her zaman Öteki'nin arzusu olduğu için Kafka kendi benliğini oluşturabilmek adına Öteki'nin arzularının tutsağı olmak istemez. Kafka, parçalanmış benliğinin öteki yarısı olan Karga adlı delikanlı ile konuşmaya başlar:

“Rüyada bile olsa, bunu yapmamalıydın” diye seslendi bana Karga adlı delikanlı. Hemen arkama döndüm. Benimle birlikte ormanda yürüyordu.

“O sırada sana engel olabilmek için elimden geleni yaptım. Bunu sen de biliyorsun. Sesimi duymuş olmalısın. Fakat söylediklerimi dinlemedin. Bildiğini okudun”. (Murakami, 2011: 540)

Karga adlı delikanlı daha önce romanda Kafka'nın baba figürü olarak tasvir edilen silindir şapkalı adam ile ormanda uçarken karşılaşır. Adam canlılar ve ölümler dünyası arasında kalmış, ormanda varlık sürdüren aslında ölmüş ama hareket halinde olan bir ruhtur. Canlı canlı kalplerini sökerek öldürdüğü kedilerin ruhundan kaval yapan bu canı adamı ortadan kaldırmak isteyen Karga adlı delikanlı (Kafka'nın alt benliği) gagasını adamın sağ gözüne saplar. Sonra adamın göz kısımlarında çukurdan başka şey kalmayana kadar gagasını saplamaya devam eder ama adam buna rağmen kahkahalarla gülmektedir. Adam ne kadar güç kullanırsa kullansın onu yok edemeyeceğini söyler ve sonunda karga adamın dilini koparır (Murakami, 2011: 605, 606). Silindir şapkalı adam olan Kafka'nın babası simgesel düzendeki Büyük Ötekidir. Karga adlı delikanlı ise küçük ötekidir. Baba, Kafka'nın annesiyle kurulu ikili ilişkisinde arzuyu kısıtlayan bir üçüncü olarak ortaya çıkmaktadır. Bu üçüncünün eklenmesiyle birlikte simgesel düzende Öteki konumundaki baba, öznenin (Kafka'nın) ideal-egosunu elinden alıp onu kastre ederek simgesel düzene yani dilin alanına sokmuştur. Karganın adamdan (babasından) intikam almaya çalışması Oedipus kompleksi yaşayan çocuğun babasını öldürmeye çalışmasını ifade etmektedir. Karganın gözlere saldırması Oedipus mitinde gözlerin kör edilmesi gibi hadım edilme çabasını simgelerken adamın dilini koparması simgesel düzendeki dile yapılan bir saldırının metaforudur.

Giriş taşı vasıtasıyla Kafka ormandan geçerek doğaüstü bir dünyaya girer. Şarkının sözlerinde geçen “yüreği nasırlaşan askerler” vasıtasıyla önce genç Saeki ile ardından da yaşlı Saeki Hanım ile karşılaşır. Genç Saeki'nin hiç belleği yokken yaşlı olan ise romanın sonunda günlüğünün yakılmasını isteyerek tüm belleğini yakmıştır. Yaşlı Saeki Hanım Kafka'yı geçmişte terk ettiği için ondan af diler. Saeki Hanımın genç sevgilisini daha önce kaybettiği için yaşadığı yitirme duygusunun yarattığı korku

sebebiyle Kafka'yı terk ettiği anlaşılmaktadır: “Zaman gelir de kaybedersem diye korktum. O yüzden terk ettim. Elimden alınmasını, bir nedenle kaybolmasını beklemektense kendim terk ettim” (Murakami, 2011: 616). Saeki Hanım “saçlarından çıkan tokayı çıkarıp hiç tereddüt etmeden sol kolunun iç kısmına batırdı. [...] Açılan yaradan kan gelmeye başladı. [...] Başımı eğerek, dudaklarımı yaraya yapıştırdım. Kanı dilime bulaştı. Gözlerimi kapatıp o kanı emdim” (Murakami, 2011: 617). Bu törensel birleşme ve ayrılma sahnesi ile ilgili Flutsch şunları vurgular: “İronik olarak, onun 'annesinin' kanını tüketmesi, 'annenin bu narsistik emilimi', Kafka'nın gerçek ve fantezi dünyasındaki korkutucu kana susamış gücünü siliyor ve Simgesel dünyaya beslenmiş, iyileşmiş bir Kafka gönderiyor” (Flutsch, 2006: 769).

Bebek, Gerçek evrede doğum yoluyla annenin güvenli döl yatağından ayrıldığı zaman anneyle yaşadığı tamlik duygusunu kaybederek “eksiklik” yaşar. Tamamlanmışlık ihtiyacını giderebilmek için anneyle tekrar bütünleşmek istese de “Babanın Kanunu” ile simgesel düzende tekrar “eksik” bırakılacaktır. Kafka da eksiklik hissederek annesi ile sonsuza dek bütünleşemez, hatta onunla beraber olup kendisinin onun bir parçası olduğunu hissettiği an bile orada sonsuza dek kalamaz, çünkü ancak ölüm yoluyla gerçek evreye dönülebilir.

Nakata'da ancak öldüğünde gerçek evreye döner: “Nakata ölmek yoluyla, nihayet normal bir Nakata haline gelebildi” diye düşündü genç adam. Nakata, o halinde o kadar uzun süre yaşamıştı ki, normal bir Nakata olabilmesi için ölmekten başka bir seçeneği kalmamıştı” (Murakami, 2011: 571). Kafka giriş taşı kapatılmadan önce normal dünyaya dönüp yaşamaya devam etmesi hususunda Saeki Hanımın telkinlerini dinleyerek askerlerin rehberliğinde ormandan ayrılır.

Kafka Saeki hanımın verdiği Sahilde Kafka tablosuna bakarak iç sesi olan Karga'nın öğüdünü dinleyerek uykuya dalar ve yeni dünyaya yitirmiş olduklarını

kabullenerek ve benliğini kurmuş olarak adım atar: “Sonra uyuyorsun. Gözlerini açtığında ise, artık yeni bir dünyanın parçası oluyorsun” (Murakami, 2011: 651).

## **2.2. “Sputnik Sevgilim”de Jouissance, Parçalanma, Yitirmişlik ve Ötekinin Bakışı**

Romanın anlatıcı kahramanı olan K., Tokyo’da yaşayan yalnız ve genç bir ilkokul öğretmenidir. Roman, Sumire’ye âşık olan K.’nin gözünden Sumire’nin öyküsüne odaklanmaktadır. Sumire’nin arzu nesnesi yazar olmaktır. Kısa süreli ve yarı zamanlı işler yaparken fırsat buldukça roman yazmaktadır. Ancak K.’yi arkadaşı olarak gören Sumire’nin arzu nesnesi kendisinden 17 yaş büyük, evli ve hemcinsi olan Myu adında bir kadınla tanışıp ona âşık olduktan sonra değişmeye başlar. Yazmayı bırakır ve Myu ile birlikte olmak için güçlü arzular duymaya başlar. Myu ile ilk tanıştıklarında Myu Sumire’nin o zamanlar okumaktan hoşlandığı Amerikalı yazar Jack Kerouac’ın üyesi olduğu Beatnik edebiyat akımı ile Rusların uzaya gönderdiği Sputnik uydusunun adını karıştırınca bu Sumire’nin çok hoşuna gider ve Myu’yu ‘Sputnik Sevgilim’ olarak anmaya başlar.

Sputnik 2 uydusunun geri dönmemesi ve Laika adlı köpeğin uzayda kaybolması sebebiyle roman boyunca Sputnik kavramı yalnızlık ve yitirme duygularının metaforu halini almıştır. Sputnik Rusçada “yol arkadaşı” (Murakami, 2016: 111) anlamına gelmektedir. Myu, Sumire’yi sevse de onu ancak yol arkadaşı olarak görür ve aslında her ikisinin de ne kadar yalnız olduğunu anlar:

O zaman anladım; biz harika yol arkadaşlarıydık, ancak, sonunda her birimiz kendi rotasında gidecek yalnız bir metal kütlelerinden başka bir şey değildik. Uzaktan bakınca kayan yıldızlar kadar güzel görünüyorduk. Gerçekte ise, tek başımıza uzaya hapsolmuş, hiçbir yere gidemeyen tutsaklar gibiydik. Ancak iki uydunun yörüngeleri tesadüfen kesişince bir araya gelebiliyorduk. Hatta birbirimize duygularımızı bile açabilirdik. Sadece bir anlığına. Hemen sonraki an ise mutlak bir tek başınalığa

doğru savrulacaktık. Günün birinde yanıp yok oluncaya dek. (Murakami, 2016: 131).

Bir aşk çgeni içinde geçen roman, Myu ve Sumire'nin birlikte çıktığı iş gezilerinde birbirlerine “yol arkadaşı” oluşları ile bir yol hikâyesi içermektedir. Myu'nun yanında ve ekseninde olabilmek için en büyük ideali olan yazarlığı bırakan Sumire, hayatının merkezine Myu'yu koyarak onun için Sputnik gibi bir uydu olur.

Romandaki kahramanlar yalnızlık, eksiklik ve yitirmişlik duyguları hissetmektedirler. Sumire annesini 3 yaşında kaybetmiştir ve üvey annesi ile bu eksikliği doldurmaya çalışır. Sumire annesinin resmine bakarak belki rüyalarında karşılaşabilir diye yüzünü ezberlemeye çalışır. Sumire'nin hissettiği bu eksiklik dil öncesinde annenin rahmine geri dönme ihtiyaını göstermektedir. “zne dilin alanına girip bu eksikliği simgesel olarak ifade etmeye kalktığı zaman ise eksik, tatmini mümkün olmayan bir arzu, asla ele geçirilemeyecek bir nesneye duyulan bir arzu olarak belirir” (Zizek, 2015: 246). Sumire bu eksikliği Myu ile gidermeye, onu kaybettiği annesinin yerine koymaya ve dolayısıyla onun arzusunun nesnesi olmaya çalışır ancak Myu'dan beklediği karşılığı bulamayınca öteki tarafa geçer.

Sumire ile Myu'nun ortak problemlerinden biri ise Sumire'nin annesini kaybetmesi iken Myu'nun babasını kaybetmesidir. Myu babası kanserden ölünce babasının işlettiği ticaret şirketini devralmış ve ideali olan piyano sanatçısı olmak için aldığı eğitimi bırakmak zorunda kalmıştır. “Ancak, yurtdışındayken babası rahatsızlanınca, Myu piyanonun kapağını kapatıp Japonya'ya dönmüştü. Sonrasında ise bir kez bile piyanonun tuşlarına dokunmamıştı” (Murakami, 2016: 57). Bu durum Myu farkında olmasa da yitirme duygusu hissetmesine sebep olur. Bireyselliği yerine toplumu, tutkuları yerine görev bilincini tercih etmek zorunda kalmış olan Myu'nun benliği yabancılaşma yaşamıştır. Myu'nun kendine yüklenen rolleri yerine getirmeye çabalaması öteki'nin arzusunun nesnesi olabilme isteğindedir. Bu

nedenledir ki Myu “kendini ancak dilde, yani Öteki’nin nezdinde gene Öteki tarafından ona dayatılan bu yabancı ortamda, kendine yabancı(laşmış) olarak imleyebilir” (Lacan, 1994: 12).

Kökensel olarak Koreli olan ama Japonya’da yaşayan Myu ırksal bir ötekilik deneyimlemekte ve yabancılaşma yaşamaktadır. Myu’nun babası Kore’de doğduğu kasabaya Japonya’da kazandığı paradan yüklü bir bağış yapınca kasabanın meydanına bronz heykeli dikilmiştir. Japonya’da büyüyen Myu’nun kendi kökleri ile ilgili bağları kopmuştur ve kendini yabancılaşmış hisseder: “Benim için orası hiç bilmediğim yabancı bir ülkedeki bir kasabadan başka bir şey değildi” (Murakami, 2016: 44, 45).

Myu’nun babasının heykelinin yabancılaşmış bir görüntüsü bulunmaktadır: “Babam aslında kısa boyluydu ama bronz heykelde heybetli biri gibi görünüyordu. O gün bazı şeylerin görüldüğü gibi olmadığını anlamıştım, henüz 5 yaşındaydım” (Murakami, 2016: 45). Lacan öznenin ‘yabancılaştırıcı yazgısı’nın imgesel düzende meydana geldiğini belirtmektedir. Buna göre özne-ben’in aynadaki yansımasının zıtlık yaratıcı bir boyut ve özneyi ters yüz eden bir simetri şeklinde görünmesi ve bu imgenin bireye yanıltıcı bir bütünlük ve dışsallık içinde verilmesi yüzünden birey kendisiyle sürekli bir uyumsuzluk içinde yaşayarak kendine yabancılaşır (2006: 95, 96). İdeallerinden vazgeçen Myu’nun egosu da sürekli bir çatışma ve uyumsuzluk içindedir ve kendi kendine yabancılaşmıştır.

Myu piyanist olmak için verdiği zahmetlere rağmen ondan vazgeçmek zorunda kalmasını Sumire’ye anlatır:

“Piyano için *pek çok şey* feda etmedim. Onun için her şeyi feda ettim ben. Ergenliğime ait her şeyi. Piyano benden, etimin son gramına, kanımın son damlasına kadar her şeyimi ona sunmamı talep etti ve ben de hayır diyemedim. Tek bir kez bile.”

“Buna rağmen piyanoyu bıraktığın için üzülmedin mi? Tam başardım diyeceğin noktaya bir adım kalmış olmasına rağmen.”

(Murakami, 2016: 57)

Myu Fransa'dayken piyanoda teknik açıdan ondan geride olan kişilerin dinleyicileri daha fazla etkileyebildiklerini görünce kendinde bir şeylerin eksik olduğunun farkına varır: “Bende eksik olan şeyi (anlamaya başladım). Çok emin değildim ama önemli bir şey eksikti. Müzikte duyguyu verebilmek için insani derinlik, böyle mi demeliyim acaba?” (Murakami, 2016: 171).

Myu piyanoda kendi düşündüğü kadar başarılı olmadığını farkettiğinde bu durum ideal-ego'sunun çöküşüne giden yolu hazırlar. Myu'nun hissettiği bu eksiklik daha önce âşık olmaması ile bağlantılıdır: “Ama bir kez bile birine âşık -birine tüm yüreğimle âşık- olmadım. Dürüstçe söylersem, buna zamanım yoktu. Düşündüğüm tek şey, birinci sınıf bir piyanist olmaktı. Bende neyin eksik olduğunu anladığımda, o boşluğu fark ettiğimde artık geç kalmıştım.” (Murakami, 2016: 172). Aynı şekilde Sumire de, Myu ile tanışmadan önce yazar olabilmek için kendinde bir şeylerin eksik olduğunu düşünmektedir: “Bende temelde bir şeyler eksik demek ki, yazar olmak için sahip olmam gereken, çok önemli bir şeyler” (Murakami, 2016: 24).

Eksik özne Öteki'ye ve onun arzusuna ihtiyaç duymaktadır. Hem Sumire, hem de Myu eksik özneye örnektir. Özne, benliğini kendisinin dışında bir öteki ile özdeşleşerek kurduğu için Lacan'da benlik hep dışarıdan kurulandır. Sumire'nin İdeal egosu Myu ile özdeşleşmektedir. Sumire Myu'nun yanında çalışmaya başladığında ve onunla birlikte sürekli ondan yeni şeyler öğrenmektedir ve ona karşı duyduğu hayranlığı gitgide artmaktadır. Myu genç ve deneyimsiz Sumire'ye hayatta edinilen deneyimlerin kişiye çok şey öğrettiğini belirtir: “Her konuda böyledir; en faydalı bilgi, deneyimleyerek ve bedelini ödeyerek edindiğindir. Kitaplardan edindiklerin değil” (Murakami, 2016: 56).

Sumire'nin Myu'ya duyduğu hayranlığı arttıkça onun gibi biri olmayı ister ve onunla özdeşleşir: “Bugüne dek bir kez bile başka biri olmayı istememiştim. (...) Ama bazen senin gibi biri olmanın ne kadar iyi olacağını düşünüyorum” (Murakami, 2016: 56).

Sumire, kendine rehberlik edecek ve özdeşleşeceği bir ideal ego olarak Myu'yu görür ve ötekinde kendini bulur: “Myu, hala Sumire'nin elini tutuyor, gözünü ayırmadan ona bakıyordu. Myu'nun kara gözbebeklerine yansıyan kendi canlı görüntüsünü gördü Sumire. Bu yansıma, aynanın diğer yanına çekilip yutulmuş kendi ruhu gibi göründü gözüne. Sumire, bu görüntüye âşık olurken aynı zamanda da içi ürperdi” (Murakami, 2016: 47). Sumire aynadaki imgesi gibi ötekinin göz bebeğinde kendi imgesine hayran olmaktadır. Myu, Sumire'nin diğer parçası, arzu nesnesi olmuştur. Sumire ideal- benliğini Myu ile imgesel özdeşleşme kurarak yapılandırır.

İmgesel düzende bebeğin yanılsamalı kurduğu benlik ideal-ego olarak ortaya çıkarken simgesel düzende Baba'nın Adının müdahalesi sonucu bu ego-ideale dönüşür. İmgeselde ego bu imgeye haps olurken, simgeselde ise ben, Babanın kanunu benimseyerek onunla özdeşleşir. Simgesel düzene geçtikten sonra çocuğun kimliği anne-babasının dili kullanmasına bağlı olarak dünyasını anlamlandırması ile oluşur. Zizek, imgesel ve simgesel özdeşleşme arasındaki farkı ““kurulmuş” özdeşleşme ile “kurucu” özdeşleşme arasındaki ilişki” olarak tanımlamaktadır: “(...)imgesel özdeşleşme, içinde kendi kendimize hoş görüldüğümüz imgeyle, “olmak istediğimiz şeyi” temsil eden imgeyle özdeşleşmedir; simgesel özdeşleşme ise, tam da gözlendiğimiz yerle, kendi kendimize hoş, sevilmeye değer görünecek şekilde baktığımız yerle özdeşleşmedir” (Zizek, 2015: 121).

Sumire, Myu ile tanıştıktan sonra onun etkisinde kalarak büyük bir değişim geçirir. Myu'nun yanında işe girince sigara içmeyi bırakmış, düzgün iş kıyafetleri giyip,

Myu'nun isteği üzerine iş için İtalyanca ğrenmeye başlamıştır. Sumire kendisini Myu'nun arzusunun nesnesi olarak sunabilmek için bu değişimden geçmiştir. Zizek, "imgesel zdeşleşmenin her zaman Öteki'deki belli bir bakış (gaze) adına yapılan bir özdeşleşme" olduğunu vurgulamaktadır ve öznenin bu rolü kimin için oynadığı ve hangi bakışı dikkate aldığı sorularını yöneltmenin önemine değinir (2015: 122). Sumire bu rolü Myu için oynamaktadır ve kendini bu yeni imgesiyle özdeşleştirirken Myu'nun bakışını dikkate almaktadır.

Kendini kaybetmiş gibi hissedenden ve benlik oluşumu köklü bir değişim geçirmekte olan Sumire, K.'ye farklı bir döneme girdiğini ifade eder:

"Evet, gecikmiş ergenlik gibi bir şey. Sabah uyanıp aynaya baktığımda, bazen başka biri gibi görünüyorum gözüme. Çok dikkat etmezsem, sanki ben bile kendimi tanıyamayacakmışım gibi."

"Kendini koyuversen daha iyi olmaz mı? dedim.

"O zaman kendini kaybetmiş ben, nereye gidebilir ki?" (Murakami, 2016: 72).

Sumire aynadaki yansımasının kendi benliği ile çeliştiğini düşünerek kendine yabancılaşır. Özne kendini önce başka insanlarda görür ve kendi kimliğini oluşturmak için öteki onun aynası haline gelir. Zizek bunun için ayna evresi teorisini önermektedir: "Ego z kimliğine ancak, bir başka insanda yansıyarak – yani bu başka insan ona bütünlüğüne ilişkin bir imge sunduğu sürece- ulaşabilir; nitekim kimlik ve yabancılaşma kesinlikle bağlantılıdır" (2015: 39). Myu ile tanıştıktan sonra yaşadığı değişimle yeni bir benlik inşa eden Sumire, aynadaki kendi yansımasının ona yeni bir ben olarak görünmesiyle yabancılaşmışlık hissederek bir benlik atışması yaşamaktadır.

Sumire geçirdiği değişimin etkisiyle en büyük ideali olan yazmayı bile bırakır. Artık yazamaz hale geldiği için kendini ideallerine ihanet ediyormuş gibi hissederek ve bu durumu K. ile paylaşır: "İhanet. İnanç ve görüşlerinden dönmek." "İhanetle demek istediğin, işe girip güzel giyinmek, roman yazmayı bırakmak mı?" (Murakami, 2016: 72).

Oysaki romanın başlarında Sumire'nin tek tutkusu yazar olmaktır: "Hayat ne denli çok seçenek sunacak olursa olsun onun gitmek istediği tek bir yol vardı: yazar olmaya giden yol. Edebiyat tutkusu ile arasına hiçbir şey giremezdi" (Murakami 2016: 11). Roman boyunca yazmanın, edebiyatın ve dilin rolü ve önemine Sumire karakteri üzerinden değinilir. Seminerlerinde dilin önemine her fırsatta değinen Lacan ise düşüncenin dil tarafından oluştuğunu ve dilin bilinçdışının önkoşulu olduğunu savunmaktadır (2012b). Lacan insana özgü bir sembolizm olan dilin anlamlandırışının, belirttiği şey olmadığına dikkat çeker. Lacan simgeciliği (sembolizm) açıklarken "dil içinde örgütlenmiş ve dolayısıyla dilin bizzat yapısının eşdeğeri olan, imleyen ve imlenenin eklemesinden hareketle işleyen simgeler" in söz konusu olduğunu vurgulamaktadır (2012a: 28).

Murakami romanda sıklıkla sembolizme vurgu yapmaktadır. Myu, bir konuşmaları sırasında Sumire'ye 'işaret' ve 'sembol'ün farkını iki yüz sözcüğü aşmadan açıklayıp açıklayamayacağını sormuştur. Sumire'de bunu K.'ye sorar. K. de bunu bir örnekle açıklar: "Japon imparatoru Japonya'nın sembolüdür. Ancak Japon imparatoru ile Japonya'nın eşdeğeri olduğu anlamına gelmez bu.(...)Ok işareti tek yönlü. Japon imparatoru, Japonya'nın sembolü ama Japonya Japon imparatorunun sembolü değil" (2016: 37). K.'ye göre, 'işaret', her ikisinin karşılıklı yer değiştirebilir ve eşdeğeri olması durumunda kullanılabilir ve imge olarak ok işaretinin çift yönlü olduğunu gösterir (2016: 38). Gösterenler birbirinin yerini alabilirler ve nesne için bir metafor olarak kullanılabilirler.

K.'nin verdiği örneğe benzer olarak, Lacan ise parola örneğini önermiştir. Parola nasıl anlamından bağımsızsa dilin de böyle bir özelliği bulunmaktadır. Lacan'a göre bu örnekte "dil özellikle anlamdan yoksundur. Simgeyi imden (sign) ayıran şeyi, yani simgenin insanlar arası işlevini en iyi burada görürsünüz. Burada dille birlikte doğan ve

sözcüğün doğru biçimde dile getirilmiş söz haline gelmesinden sonra iki eşin öncesine göre farklı olmalarına sebep olan bir şey söz konusudur. Sözcükler buna yarar (...)” (2012a: 30).

Dil ile kurulan simgesel sistem, roman ve edebiyat gibi kurmaca bir yapıdır. K., Sumire’ye bu yeni hayatının kurmaca bir yapı olduğunu ve bu yüzden Sumire’nin artık yazamıyor olabileceğini ifade eder. K. de kendinin bir kurmacanın içine yerleştiğini düşünmektedir: “Dünyadaki pek çok kişi, kendini bir kurmacanın içine yerleştirir. Elbette ben de onlardan biriyim. Arabanın şanzımanını düşün. Bu durum, katı gerçekleri olan dünya ile aramızdaki şanzımandır. Dışarıdan gelen gücü alır, her şeyin senkronize şekilde çalışması için vites kullanarak değiştiririz. Bu şekilde koruruz içimizdeki kırılğan kısmı” (Murakami, 2016: 72). K. de zıtlıklar ve ikili karşıtlıklar alanı olan simgesel düzende kendi benliğini kurmak ve bu düzene uyum sağlamak için arabanın şanzımanı gibi kendi egosunu kurar.

K., Sumire’nin bu yeni kurmacaya henüz uyum sağlayamadığı gibi bunun nasıl bir yapı olduğunu da tam çözemediğini düşünmektedir:

“Birinci sorun, bunun ne tür bir kurmaca olduğunu henüz bilmiyor olman. Henüz konuyu bilmediğin gibi, tarzın da belirsiz daha. Bildiğin tek şey, ana karakterin adı. Buna rağmen, ben dediğin kişiyi gerçekçi bir halde oluşturmaya çalışıyorsun. Biraz zaman geçince, bu yeni kurmaca seni korumak için harekete geçecek ve sen yeni dünyanın görüntüsünü görebilir hale geleceksin. Ama henüz bu durumda değilsin. Doğal olarak tehlikeli bir noktadasın.”

“Demek istediğin, benim eski şanzımanımın çıkarıldığı ve yenisinin henüz yerine tam olarak oturtulmadığı. Ancak motor tıkr tıkr çalışmakta. (...)” (Murakami, 2016: 74)

Sumire Myu ile tanışmasından sonra onun beklentilerini karşılayabilmek için bu yeni dünyada (simgesel düzende) kendi benliğini yeniden kurar. Sumire, Myu ile birlikte olmadan önce hayatında bir eksiklik hissetmektedir. Yazma eylemini gerçekleştirirken de kendinde bir şeylerin eksik olduğunu düşünmektedir. K.,

Sumire'nin hissettiği bu eksikliğin sebebi ile ilgili görüşlerini bir hikâyeye ile açıklar. Bu hikâyeye göre çok eskiden Çin'de yüksek kale duvarları ile çevrili şehirler varmış. Bu şehirlerdeki kapıların şehrin ruhunu barındıran kapılar olduğuna inanılmış. Bu kapılar eski savaş alanlarından toplanan ölmüş askerlerin kemiklerinden yapılmış.

Ölmüş askerlerin ruhlarını böyle avuttuklarını düşünür, onların da şehirlerini koruyacaklarını ümit ederlermiş. Ama dahası da var. Kapı yapımı bitince, birkaç canlı köpeği getirip boğazlarını bıçakla keserlermiş. Ve henüz sıcak olan kanlarını kapıya sürerlermiş. Kurumuş kemiklerle taze kanı birleştiren eski ruhlar büyümlü bir güç sahibi olurlarmış. Böyle düşünürlermiş. (Murakami, 2016: 24, 25)

Roman yazmayı metaforik olarak bu hikâyeye benzeten K., ruhani olan ile gerçeğin birleşeceği büyümlü bir ortamın gerekliliği üzerinde durur: “Kemikleri toplayıp gelsen, harikulade bir kapı inşa etsen de, bu kadarıyla canlı bir roman oluşmaz. Hikâyeye bir anlamda bu dünyaya ait bir şey değildir. Gerçek hikâyelere bu taraf ile diğer tarafı birleştirecek, büyümlü bir vaftiz gerekir” (Murakami, 2016: 25).

“Bu taraf ve diğer taraf” romanın en önemli motiflerinden birini oluşturmaktadır. Romanın ilerleyen bölümlerde Sumire'nin ansızın ortadan kaybolmasının ardından bilgisayarında bıraktığı dosyalardaki en önemli delil de bu iki taraf arasındaki ilişkide gizlidir.

Sumire kendine engel olamayarak Myu'ya âşık olduğu zaman “öteki tarafı” özel bir dünya olarak betimlemektedir: “Sürüklenip götürüldüğüm yer bugüne değin hiç görmediğim özel bir dünya olabilir. Belki de çok tehlikelidir. Orada gizlenmiş olan şeyler beni derinden, öldürücü bir şekilde yaralayabilir. Şimdi sahip olduğum her şey elimden çıkıp gidebilir” (Murakami, 2016: 34). Sumire sonuçları ne olursa olsun başına gelecekleri göze alıp “öteki tarafa” sürükleneceği bu akıntıya kendini bırakmıştır.

Sumire'nin öyküsünü anlatan K. kendisi hakkında bilgi verirken “Ben kimim?” varoluşsal sorusu ile kendi benliğini sorgulamaktadır: “Ancak ben kendimi anlatırken,

anlatılan *benin* bazı özellikleri kaçınılmaz olarak anlatıcı *ben* tarafından-değer yargısı, algı derecesi, gözlem yeteneği, çeşitli gerçekçi çıkarımlar açısından- seçilip ayıklanacak. Öyle olunca da, anlatılan “ben” aslında ne kadar nesnel gerçekliği yansıtacak acaba?” (Murakami, 2016: 64).

K. insanların kendi kendilerini bile doğru ve gerçekçi şekilde tam olarak tanımadıklarını düşünmektedir ve kendi hakkında anlatabileceklerini de kendine saklamaktadır. “Öte yandan kendi dışındaki birisi hakkında, az da olsa objektif olarak bir şeyler bilebilmeyi isterdim. Ve bu şekilde özel durumlar ya da insanların, içimde nasıl bir yerleri olduğunu ayırımsamak ya da bunların benim içimde oluşturdukları denge üzerinden ben denilen varlığı olabildiğince objektif olarak anlamayı isterdim” (Murakami, 2016: 65). Kendini ve diğer insanları nesnel olarak tanıyamayacağını düşünen K. böylece insanlar ile arasına mesafe koyar. K. ailesindeki bireylerin son derece sıradan olduğunu, dahası annesi, babası ve ablasının hayattaki beklentilerini hiç anlayamadığını düşünmektedir. Kitap okumak ve düşünmekten zevk alan kahramanın bir şirkette çalışmaya başlayıp, ne zaman biteceği bilinmeyen kıyasıya bir yarışa katılarak kapitalist toplumdaki piramidin basamaklarını birer birer çıkma isteği” (Murakami, 2016: 68) de bulunmamaktadır. Diğer seçenekleri de eleyerek öğretmen olur ancak “Ben neyim? Ne istiyor ve nereye gidiyorum?” (Murakami, 2016: 68) gibi sorgulamaları da sürmektedir.

Ben denen varlığı hissetmeye en yakın olduğum anlar, Sumire ile buluşup sohbet ettiğim zamanlardı. Kendimden bahsetmekten ziyade Sumire'nin anlattıklarını büyük bir dikkatle dinliyordum. (...) Bu anlamda o diğer insanlardan farklıydı. Sumire sorduğu sorunun yanıtında benim düşüncemi duymayı *yürekten* istiyordu. Bu yüzden onun sorularını titizlikle yanıtlıyordum; bu şekilde bir alışveriş üzerinden, kendimi ona karşı (aynı zamanda kendime karşı) daha çok açmış oluyordum. (Murakami, 2016: 68, 69)

K. Sumire'nin sevgilisi olmayı fazlasıyla arzulamaktadır ancak Sumire'nin ona karşı duygusal ya da tensel bir ilgisi olmadığını da bilmektedir. K. duygusal olarak

kendini yakın hissettiği tek kişi olan Sumire'ye yönelik karşılık bulamayacak olan arzular hissettiği için başka kadınlar ile geçici cinsel birliktelikler kurarak Sumire'ye olan arzularını bastırmaya çalışmaktadır. Birlikte olduğu kadınlar ise genellikle kendisinden büyüktür ve hepsinin de ortak özelliği kocası, nişanlısı veya bir sevgili olan kadınlar olmalarıdır. Burada bu geçici ilişkilerin K.'nin kalbini başkasına açmak zorunda kalmadan ve kadınlar ile arasına belli bir duygusal mesafe koyarak günü geçirmesine yaradığı çıkarımı yapılabilir.

K. öğrencilerinden birinin annesi ile geçici bir ilişki yaşamaktadır ve gerçek arzu nesnesi olan Sumire yerine bu kadını koymaktadır: “Eğer Sumire’yi tanımamış olsaydım, benden yedi yaş büyük (ve çocuğu benim öğrencim) olan bu kadını gerçekten az çok sevebilirdim belki. Onunla yaşadığım ilişkiye kaptırabilirdim kendimi” (Murakami, 2016: 88, 89). Ancak Sumire'nin varlığı K.'nin başka kadınlar ile anlamlı birliktelikler yaşamasına engel olmaktadır. K. bu kadınla Sumire ile birlikteyken duyumsadığı yakınlığı hissedememektedir: “Sumire ile birlikteyken hep hissettiğim, koşulsuz diyebileceğim o doğal yakınlık, onunla benim aramda bir türlü doğmamıştı çünkü. Aramızda hep ince, saydam, peçe gibi bir şey vardı sanki. (...) Bu, Sumire ile birlikte olduğumda hiç yaşamadığım bir şeydi. Kız arkadaşımınla her görüştüğümüzde bir kez daha emin oluyordum. İnkâr edilemez bir gerçektir bu: Sumire'ye her zamankinden daha çok ihtiyacım vardı” (Murakami, 2016: 89).

K.'nin Sumire için duyduğu tatmin edilemeyecek arzularını ilişkide olduğu bu kadınla gidermeye çalışması gibi o kadın da kocasının yerine K.'yi koymaktadır. Böylece birbirleri için küçük arzu nesnesi (objet petit a) haline gelirler: ““Kocamla neredeyse bir yıldır birlikte olmadık” diye itiraf eder gibi anlatmıştı bir kez kollarımdayken, “birlikte olduğum tek kişi sensin”” (Murakami, 2016: 89).

“Ama ben Sumire’yi herkesten daha çok seviyor ve arzuluyordum. Ne kadar uğraşsam da bu ilişkinin bir yere varmayacağını biliyordum, yine de duygularımdan kolayca vazgeçemiyordum. Onun yerine koyabileceğim bir şeyim yoktu ki.” (Murakami, *Sputnik Sevgilim*, 190). K., Lacancı arzu paradoksu içine sıkışmışmıştır. Zizek’in de üzerinde durduğu gibi arzunun paradoksunu arzunun karşılanması değil arzuyu sürekli olarak aramak oluşturmaktadır: ““Şeyin kendisi”nin ertelenmesini zaten “şeyin kendisi” olan şeyle karıştırırız, arzuya özgü arama ve kararsızlığı aslında arzunun gerçekleştirilmesi ile karıştırırız. Yani arzunun gerçekleştirilmesi, “karşılanması”, “tamamen tatmin edilmesi” değildir, daha çok arzunun kendisinin yeniden üretilmesiyle, arzunun dairesel hareketiyle örtüşür.” (2013: 21).

K. Sumire’ye karşı olan arzularının tam olarak tatmininden kaçınarak ve bu durumu erteleyerek aslında arzunun sürekli olarak yeniden üretilmesini sağlamaktadır. K. arzu nesnesi olan Sumire’yi çember içine almıştır ve kendi de o çemberde dönüp durmaktadır. Bu durum nfile bir dairesel hareket ortaya çıkarır. K. arzu nesnesini hiçbir zaman elde edemez ama arzusunun peşinden koşmaktan da vazgeçmez: “Ve ben şimdi buradaydım işte, kapalı bir çember içindeydim. Aynı yerde dönüp durmaya devam ediyordum. Hiçbir yere varamayacağımı biliyor ve buna engel olamıyordum. Ama devam etmek zorundaydım. Devam etmezsem hayatta kalmayı başaramazdım ki” (Murakami, 2016: 90).

Zizek, “*Yamuk Bakmak*” adlı eserinde, Zenon’un “Akhilleus ve kaplumbağa” ile ilgili ünlü paradoksuna değinmektedir. Bu paradoksa göre İlyada efsanesindeki Akhilleus’un Hector’u yakalamak için sarf ettiği boşa çaba Ezop’un tavşan ve kaplumbağa ile ilgili fabl ile çaprazlanmıştır. Hızlı olmasına rağmen özne arzu nesnesine gittikçe yaklaşır ama hiçbir zaman yakalayamaz. Sorun Akhilleus’un Hector’u geçemeyecek olması değil nesnenin ulaşılamazlığıdır. Dolayısıyla arzu nesnesi

hiçbir zaman tam anlamıyla elde edilemez, bu yüzden tek yapılabilecek onu daire içine almaktır (Zizek, 2013: 16, 17). K.'nin amacı da arzu nesnesi haline gelen Sumire'yi elde etmek değil onu çembere almaktır.

Zizek özne ve kaçan arzu nesnesi ile ilgili paradoksta nesne nedenin ulaşılmazlığına dikkat çekmektedir:

(...) rüyada kendisine sürekli yaklaşıldığı halde yine de sabit bir mesafeyi koruyan nesnenin paradoksudur bu (...)Söz konusu paradoks, özne ile arzusunun hiçbir zaman yakalanamayacak olan nesne nedeni arasındaki ilişkiyi sahnelemektedir. Nesne neden her zaman elden kaçırlır; tek yapabileceğimiz onu daire içine almaktır. Kısacası, Zenon'un bu paradoksunun topolojisi, onu elde etmek için ne yaparsak yapalım elimizden kaçan arzu nesnesinin paradoksal topolojisidir. (2013: 16,17)

Myu'da Sumire için kaçan arzu nesnesidir. Sumire, Myu'nun onu istediğini hissetmesine rağmen Myu'nun fiziksel olarak onu arzulayıp arzulamadığını çözemediğinden kendini kaybolmuş hissetmektedir ve kendi durumunu kayıp bir Sputniğin uzayda savrulmasına benzetir: “Sanki bütün yapı darmadağın olmuş. Çekim gücüyle artık bağı kalmamış, uzayın kapkara boşluğunda tek başına savruluyormuşsun gibi bir duygu. Hangi yöne gittiğimi bile bilmiyormuşum gibi” (Murakami, 2016: 74).

Arzu ve arzunun nesne nedeni olan “objet petit a” ulaşılmazdır ve fantezilerimizi dolduran sıradan bir nesne olabilir. Diğer yandan, dürtü'nün nesnesi ise atıldır ve dürtü nesnesi etrafında dönerek nesnesini çembere alır. Zizek, arzu nesnesi ile dürtü nesnesi arasındaki farka dikkat çekmektedir:

Arzu ile dürtü arasındaki karşıtlık tam da, arzunun tanımı gereği belli bir diyalektiğe yakalanmış olmasında, her zaman tersine dönüşebilmesinde ya da bir nesneden ötekine geçebilmesinde, hiçbir zaman nesnesi gibi görünen şeyi hedeflemeyip her zaman “başka bir şeyi istemesi”nde yatar. Oysa dürtü atıldır, diyalektik bir hareketin ağna düşmeye direnir; nesnesi etrafında döner durur, etrafında döndüğü noktaya odaklanmıştır. (Zizek, 2013: 180)

Bir yandan K., Sumire'yi arzularken, diğer yandan ise Sumire Myu'yu arzulamaktadır. Sumire K.'yi bir dostu olarak sevmektedir. Ancak K., Sumire'nin

yanındayken çok güçlü olarak hissettiği arzularını bastırmakta güçlük çekmektedir. K., Sumire'nin yeni dairesindeki Myu'nun hediyesi olan boy aynasında kendi yansımasını gördüğünde kendi imgesine karşı yabancılaşma yaşar ve benliğini sorgular: “Önüden geçerken bir an aynaya kaydı gözüm. Yüzüm yansıdı. O yüzde tuhaf bir ifade vardı. Bu kesinlikle benim yüzümdü ama ondaki ifade benim değildi. Ancak geri dönüp detaylıca inceleme isteği duymadım” (Murakami, 2016: 79). Lacan'ın imgesel evresine gönderme yapan bu sahnede K. aynadaki yansımasında ötekini görerek kendine yabancılaşır.

Lacancı psikanalizde psişenin şekillenmesinin ön koşulu ayna evresinden geçmektir. Ayna ya da yansıtıcı bir yüzeyle karşılaşıldığında iki türlü tanıma gerçekleşmektedir. Birinci tanıma, bireyin aynadaki yansımasında idealleştirilmiş kendi-imesiyle narsistçe karşılaşması sonucunda kendi fiziksel bütünlüğünün ilk defa ayırımına varmasıyla gerçekleşir. Aynadaki imgeyle karşılaşmasının sonucunda ego şekillenir ve bu durum kişisel farkındalığın yaratılmasına katkıda bulunur. İkincisinde ise özne, aynadaki ötekiyi yanlış biçimde arzu nesnesi olarak görür. Aynadaki imgenin yanlış tanınması öznenin ruhundaki boşluk ya da yarılanmanın artmasına sebep olur (Jirgens, 2009: 27).

K. Sumire'ye olan arzularını dizginlemeye çalışmaktadır. Bilinçdışı arzuların bastırıldığı bir düzlem olan simgesel düzende bir özne olarak kendini konumlayan K., aynadaki imgesi ile karşılaştığında imgenin kendinin bir temsili olması ama kendisi olmaması sebebiyle bir yabancılaşma yaşar.

K., Sumire'den Roma'dan gönderilmiş bir mektup alır. Sumire Myu ile iş için Avrupa seyahatine çıkmıştır. Ancak Roma'da bulunmasının gerçekdışı ve tuhaf olduğunu düşünür. “Lacan'a göre, belli olgular karşısında kapıldığımız gerçekdışılık hissi (...)söz konusu nesnenin simgesel evren içinde yerini kaybettiğine işaret eder” (Zizek, *Yamuk Bakmak* 184). Sumire de bulunduğu durumu kendisi ile

bağdaştıramamakta, simgesel düzünde yerini kodlayamamaktadır. Kendi ile çelişen Sumire benliğini ayna evresindeki gibi parçalanmış olarak duyumsamaktadır:

(...)sanki ben ben değil de farklı biriymişim gibi tuhaf bir duygu içindeyim aynı zamanda. Açıklamakta yetersiz kalıyorum değil mi? Hani sen deliksiz uyurken birisi çıkıp gelmiş, seni önce parçalara ayırmış, sonra da hızlı bir şekilde parçaları birleştirmiş gibi bir duygu desem anlaşılır olur mu? (...) ben kesinlikle kendimim ama her zaman olduğum halimden farklı duyumsuyorum kendimi. Ama “her zaman” nasıldım, bunu hatırlamakta güçlük çekiyorum. Uçaktan indiğimden beridir, bu son derece gerçekçi, parçalara ayrılıp birleştirilmiş olma yanılsamasından-muhtemelen bu bir yanılsama değil mi?- kurtaramıyorum kendimi. (...)burada bulunuyor olmamın, benim düşündüğüm kendimle hiçbir ilgisi yok. (Murakami, 2016: 82)

Simgesel düzene giren özne artık yasaklanmış bir özne olduğu ve kendi arzularını olduğu gibi ortaya koyamadığı için parçalanmıştır. İmgesel düzende yaşadığı yanılsamalı tamlık hissini özne simgesel düzene geçtiğinde kaybeder. Özne artık arzularını, dilin ve büyük Öteki'nin alanında ifade edebildiği için bu durum kendini parçalanmış olarak duyumsamasına neden olur (Lacan'ın üstü çizili öznesi \$ eksiktir, parçalanmıştır). Sumire'nin kendini bütünlük içinde görmesini ve benlik inşa etmesini sağlayan en önemli öge, aynada gördüğü bütünlük içindeki yansımasıdır, ideal-egosu'dur. Kendi ideallerini bir kenara koyarak büyük bir değişimden geçmek zorunda kalan Sumire'nin ideal-egosu, Myu'nun (büyük Öteki) beklentilerini karşılamak ve onun arzusunun nesnesi olabilmek için ego-ideale dönüşmüştür. Bu durum ise Sumire'nin parçalanmış hissetmesine yol açmaktadır.

Sumire Myu ile birlikte olmasına rağmen K.'den uzaktayken K.'nin yokluğunu hissetmektedir: “Sen burada olsaydın her şey daha iyi olurdu. Senden uzaklara gidince – Myu ile birlikte olsam dahi- kendimi yalnız hissediyorum. Daha da uzaklaşırsam, çok daha yalnız hissederim mutlaka. Umarım sen de aynısını hissediyorsundur” (Murakami, 2016: 82, 83). Sumire yanında K. olmadan eksiktir. Simgesel düzene giren özne her zaman eksiktir, kastedir.

Sumire K.'ye ne zaman içini açsa parçalanmışlık hissinden kurtulmaktadır: "Sana böyle mektup yazarken en başta yazdığım "parçalara ayrılmış gibi olma hissi" giderek azaldı. Artık o kadar aldırımıyorum sanki" (Murakami, 2016: 86).

Lacancı psikanalizde bireyin özneleşmesinin öncülü büyük Öteki'dir. Öznenin ben olarak varoluşu ayna evresi ile başlar. İmgesel evreden ötekinin alanı olan simgesele geçen özne burada parçalanır. Sumire'nin hissettiği bu parçalanmışlık hissi de bundan kaynaklanmaktadır. Myu'nun/büyük Öteki'nin arzusunun nesnesi olabilmek için bu evreden geçen Sumire, simgesel düzende büyük ötekine yönelttiği arzu sonucunda kendi bakışının yanı sıra Ötekinin bakışına da maruz kalarak nesneleştirilir. Yaşadığı nesneleştirilme yüzünden Sumire simgesel düzendeki anlamlandırma sürecinde benliğini bütünlüklü ve tam olarak kuramamaktadır.

Özne bilinçdışına itilen arzularını fanteziyle veya ötekiyle gerçekleştirecektir. Özne simgesel düzende dil ve anlamın çatışma alanına girer. Bilinçdışı arzu ve öteki, simgesel düzende dil ile ortaya çıkar. Arzularımızı dil ile ifade ettiğimiz ve bilinçdışı da ötekinin söylemi olduğu için bilinçdışı arzu da ötekinin arzusudur. Bakış nesnelere gerçek kimliğini gizlediği için, özne bakışı kendine yönelttiğinde ve ötekiyle yüzleştiğinde bütün eksiklikleri, arzuları ve tamamlanmamışlığı ile yüzleştiğinde özne haline gelir. Romanda ise Sumire, tamamlanmamışlığı ve arzuları ile yüzleşip Myu tarafından reddedilince Myu ile tatil için gittiği bir Yunan adasında ansızın ortadan kaybolur. Myu Sumire'yi bulabilmek için K.'yi Japonya'dan oraya çağırır. Myu K.'ye Sumire ile burada geçirdiği zamanın güzelliğinden söz ederken aslında bunun bir yanılsama olduğunu vurgular: "*Dünyanın bir ucundayım, sessizce oturuyorum ve beni kimse görmüyor. Burada sadece Sumire ve ben varız. Böyle bir histi. (...) Buradaki yaşamımız geçici bir yanılsamadan başka bir şey değildi, gerçeklik bir süre sonra gelip mutlaka bizi yakalayacaktı. Ve biz eski dünyalarımıza geri dönmek zorunda kalacaktık*" (Murakami, 2016: 114).

Sumire kaybolmasından önce Myu'ya kedisinin kaybolması ile ilgili ilkokul ikinci sınıftayken yaşadığı bir anısını anlatmıştır. Kedisi bahçedeki büyük çam ağacının çevresinde “sanki bir şey tarafından ele geçirilmiş gibi” (Murakami, 2016: 118) hırsla dönerek koşarken birden çam ağacının tepesine tırmanır ve bir daha geri dönmez: “Kedi öylece yok oluverdi. *Duman gibi*” (Murakami, 2016: 119). Sumire o yavru kedinin hatırasını unutmamak için o günden sonra bir daha kedi beslemek istemez: “zavallı yavru kedinin benim için biricik olacağına o zaman karar vermiştim. O kediyi unutup da başka kedi sevemezdim” (Murakami, 2016: 120). Kedinin yok olması gibi ansızın Sumire’de “duman gibi” yok olmuştur. Sumire için o kediye beslediği sevgi nasıl son olduysa Myu için de Sumire’ye duyduğu sevginin son olması temennisi ile belki de Sumire ortadan kaybolmuş olabilir. Myu Sumire’nin anlattıklarının kaybolması ile alakası olabileceği düşünmektedir: “O gün anlattıklarını sadece zararsız bir hatıra diye düşünmüştüm ama sonra o gün anlattığı her şeyde bir anlam varmış gibi gelmeye başladı” (Murakami, 2016: 120).

Sumire kaybolmadan önceki gece bir tür şok geçirmiştir ve ter içinde ağzında dişlerini sıkıca kenetlediği bir havlu ile Myu’nun odasında “kapı ile elbise dolabı arasına çömelip, bir böcek gibi tostoparlak” (Murakami, 2016: 124) olmuş bir halde bilinçsizce durmaktadır. Böcek gibi tostoparlak olmak bir Kafkaesk bir metafordur ve öznenin kendini koruma ihtiyacını simgeler.

O gece Myu ile Sumire bedensel olarak yakınlaşmışlardır ancak Myu’nun yüreği Sumire’nin bedenine dokunmasından mutluluk duysa da bedeni Sumire’ye karşı direnmektedir ve ona karşılık verememektedir. Myu Sumire’ye durumu açıklama ihtiyacı hisseder: “Seni reddediyor değilim, ama ben bu tür şeyleri yapamam. On dört yıl önce başıma gelen *o şeyden* beri, *bu dünyada* hiç kimseyle birlikte olamıyorum. Bunun kararı başka bir yerde verildi” (Murakami, *Sputnik Sevgilim*, 130). Yazar “bu

dünyada” diye italik yazarak Myu’nun iki farklı dünyası olduğuna vurgu yapmaktadır. Bu iki farklı dünyanın ya da boyutun birinde Myu, diğerinde “öteki” bulunmaktadır. Bu dünyadaki Myu kastedir ve cinsel ilişki kuramamaktadır.

Bu taraftaki Myu’nun cinsel ilişki kuramaması Lacan’ın ünlü “cinsel ilişki yoktur” aforizmasını hatırlatmaktadır. Bu söz ile kast edilen bir erkek ve kadın arasında cinsel ilişkinin bulunmaması değildir. Nasio’nun da vurguladığı gibi burada Lacan’ın üzerinde durduğu nokta jouissance’ın adının, imleyeninin, ya da imgesinin bulunmadığı, “erkek jouissance’ı” ve “kadın jouissance’ını” sembolize eden harflerin olmadığı ve bu iki jouissance’ı yazmak için herhangi bir imleyeninin mevcut olmamasıdır. “Eğer bu işaretler olsaydı, bu jouissance’ın doğru özünü tanımlamayı başardığımız anlamına gelirdi. Hâlbuki bu imkânsızdır” (Nasio, 2008: 48-53).

Myu, Sumire’ye geçmişte başına gelmiş bir hadiseden ötürü yarım kaldığını, benliğinin yarısını kaybettiğini anlatır: “karşıdaki kişi *gerçek ben* değilim. Bundan on dört yıl önce gerçek yarımı kaybettim. Tam olarak kendim olduğum zaman sana rastlamış olsaydım ne iyi olurdu. Ama şimdi bunları düşünmenin bir anlamı yok” (Murakami, 2016: 56). Myu’nun yarattığı ‘ideal ben’in yaşadığı olayla yıkılması sonucunda Myu parçalanma yaşar ve benliğinin kastre olması sebebiyle yarım kalır.

Sumire konuşmaları sırasında ne kadar merak etse de Myu’ya başına ne geldiğini sormaz ve kendi kendine düşünür: “On dört yıl önce başına ne gelmişti acaba? Neden “yarım” kalmıştı? Hem “yarım” olmak nasıl bir şeydi ki? Ancak böylesine gizemli bir konuşma sırasında Myu’ya duyduğu hayranlığı daha da artmıştı. Ne harika bir insan, diye düşündü” (Murakami, *Sputnik Sevgilim*, 56). Myu’nun yarım kalması ve benliğinin bölünmesi onun tamamlanmamışlık duygusu yaşamasına yol açar.

Myu Sumire bulunamayınca Atina’daki Japon büyükelçiliğine gitmeye karar verir. Myu limandan ayrılırken K. eksiklik hisseder: “Bindiği taksi bot limandan çıkıp

gözden kaybolunca sanki bedenimden birkaç parça eksilmiş gibi bir duyguya kapıldım” (Murakami, *Sputnik Sevgilim*, 139). K., Sumire ortadan yok olunca Myu ile bir bağ kurarak onun eksikliğini Sumire’nin eksikliği gibi duyumsamıştır ve Myu’nun gidişle yitirmişlik duygusu yaşar.

K. Sumire’nin kaybolması ile ilgili bir ipucuna rastlamak ümidiyle Sumire’nin özel eşyalarını karıştırınca bir disket içerisinde 2 dosya bulur. “Dosya 1” de Sumire bir konu üzerinde düşünebilmek için öncelikle yazması gerektiğinden bahsetmektedir. Küçüklüğünden beri yazarak düşündüğünü ve bunun kendini diğer çocuklardan ayıran “yabancılaştırıcı” bir “rahatsızlık” (Murakami, 2016: 145) olduğunu anlatır: “bu uçurumu üniversiteyi yarıda bırakıp dünyayla resmi ilişkilerimi kesinceye dek hep içimde hissettim. Çalıların arasındaki sessiz bir yılan gibi” (Murakami, 2016: 145). K. çocukluğundan itibaren toplumun genel normalarının dışında kalarak yabancılaşma yaşamaktadır. Sumire de K. gibi kendi benliğini sözcüklerle kendini ifade ederek tanımaktadır: “Ben bir günden diğerine sözcüklerle kendimi onaylıyorum” (Murakami, 2016: 145).

Sumire Myu ile tanıştıktan sonra bir şey yazamaz hale geldiğini çünkü düşünmeyi bıraktığını itiraf etmektedir: “Ben, diğer bir deyişle, düşünmek denen şeyi- bu elbette benim kişisel olarak tanımladığım haliyle düşünmek – bıraktım. Sanki iç içe geçmişiz gibi tam anlamıyla Myu’nun yanında olup onunla birlikte bir yerlere (tahmin edemeyeceğim bir yerlere demeliyim sanırım) sürükleniyor, “olsun varsın, iyi böyle” diye düşünüyordum” (Murakami, 2016: 146). Sumire Myu ile iç içe geçtiğini hissederek aslında onunla bütünleşmiş gibi bir duyguya kapılmaktadır ancak bu durum Myu’dan ayrı olarak Sumire’nin var olmasına ve dolayısıyla düşünmesine engel olmaktadır. Sonuç olarak bu durum Sumire’nin Myu ile birlikte olduğunda kendi benliğinden ödün verdiğini göstermektedir.

Sumire içinde bildiği ve bilmediği şeyler arasında hissettiği çapraşık duygulardan korunmak ve kendi ile ilgili ciddi düşüncelere dalıp çıkmaza sürüklenmekten korunmak için rüya âlemine girip oradan hiç çıkmamayı dilemektedir. Sumire'ye göre: “Rüyadayken, bir şey ile diğeri arasında ayırım yapma gereği duyulmaz. *Hem de hiç*. Zaten baştan itibaren orada bir sınır çizgisi yoktur. Bu yüzden rüyada çarpışma diye bir şey neredeyse hiç olmaz, hadi oldu diyelim, bu durumda acı duyulmaz. Ama gerçek, farklıdır. Gerçek dışını geçirir sana.” (Murakami, 2016: 149).

Sumire'nin rüya görmesi Gerçek evre ile bağdaştırılabilir. Sumire'nin ifade ettiği gibi bilinçdışı ve söylem öncesi olan amniyotik sıvı içinde yüzen fetus Gerçek evredeki benliği işaret etmektedir.

Ben gündelik şeyleri düşünüp, düşünmeye devam ettiğim uzamdaki adsız alanda rüya görürüm - anlaşılmanın evrensel, boğucu amniyotik sıvısının içinde yüzen, gözleri olmayan, anlama adında bir fetus olarak. Romanlarımın aşırı uzun ve sonlarının (şimdilik) doğru düzgün bir finale ulaşmamış olması, belki de bu yüzden. Ben henüz bu standarda uygun bir beslemeyi sağlayamıyorum, ne teknik ne de etik olarak. (Murakami, 2016: 149)

Sumire aynı dosyanın devamında farklı mekânları ve detayları olan ancak uyandığında aynı acıyı hissettiği ölü annesi ile ilgili birbirine benzeyen rüyalar gördüğünden bahseder. Jung'un vurguladığı gibi “Durmadan yineleyen rüya, dikkat edilmesi gereken bir olgudur. Genellikle bu, bilinçdışının, rüya görenin yaşam varsayımındaki bir eksikliği bütünleme çabasıdır; ancak rüya, görenin travmatik bir yaşantısından ileri gelebilir ya da önemli bir olaydan önce de olabilir” (2007: 53). Sumirenin aynı rüyaları görmesi annesinin eksikliğinden kaynaklanmaktadır.

Sumire rüyasında “uzun merdivenlerden çıkıp, ölmüş annesini görmeye gidiyordu. Ama oraya vardığında, annesi artık o dünyadan ayrılmak üzereydi. Bunu durdurmak Sumire'nin elinde değildi. Sonra, sarmal merdivenli kulenin tepesinde başka bir dünyaya ait şeylerle karşılaşıyordu” (Murakami, 2016: 176).

Sumire annesini hiç görmemiştir ve rüyalarında da annesine bir türlü ulaşamaz: “Annesinin Sumire’ye söyleyeceği çok önemli bir şey vardı. Bundan sonra yaşamını sürdürebilmesi için Sumire’nin mutlaka bilmesi gereken çok önemli bir *gerçekti* bu.” (Murakami, 2016: 151). Ancak Sumire bu çok önemli olan şeyi duyamadan annesi karanlıkta gözden kaybolur. Sumire, “karanlık deliğin içine çekilip giden annesinin yüzünü bir türlü anımsamıyordu. Annesinin söylediği o önemli cümle de hiçliğin boşluğunda yitip gitmişti” (Murakami, 2016: 153). Sumire o çok önemli gerçeği öğrenemez. Lacan’a göre gerçek dil öncesidir. Çocuk anneden kopmadan önce annenin döl yatağındayken gerçek evrede bulunmaktadır. Büyüdüğünde tekrar bu evreye dönmek istese ve gerçeğe ulaşmaya çalışsa da artık bu mümkün değildir. Çünkü anneden doğumla ayrıldıktan sonra ve dile diğer bir deyişle topluma girdikten sonra geriye dönüş ve gerçeğe ulaşmak imkânsızdır. Burada Sumire’nin dile getirilemeyen kayıp arzu nesnesi ölü annesidir.

Sumire Myu’ya olan hislerini daha fazla gizli tutarsa benliğinden ödün vererek yok olacağını düşünmektedir:

O uzak diyardaki yüreksiz berber gibi arka bahçeye çukur kazıp, çukurun içine. “Ben Myu’ya aşığım!” diye gizli gizli içimi dökmek de olacak iş değil. Duygularımı gizlemeye devam edersem, böyle böyle silinip ortadan yok olacağım. Tüm gündeğumları ve günbatımları, parça parça alıp götüreceğim görüntümü. Ve bir süre sonra ben denen bu varlık silinip gidecek, sonunda “bir hiç” olacak. (Murakami, 2016: 153, 154)

Sumire Myu kendisini kabul etsin etmesin içini dökmeye karar verir: “Kan akmak zorunda! Bıçağı bileyip, bir köpeğin boğazını bir yerde kesmek zorundayım” (Murakami, 2016: 154). K. daha önce Sumire’ye bir metafor olarak yazar olabilmesi için böyle bir deneyime ihtiyacı olduğunu anlatmıştır. Şimdi Sumire yaşadığı acıyı bu metaforu kullanarak betimlemektedir. K. Sumire’nin yazdığı köpek ve kan ile ilgili metaforu okuduğunda Sumire’nin yaşama ne olursa olsun sıkıca sarılıp devam etme isteğinde olduğuna kanaat getirir:

Bu satırlarda ölüm kokusu alamamıştım. Oradaki titreşimde aksine, güçlü bir devam etme isteği hissetmişim. Köpek de, kan da sadece metaforu – İnoğuşira Parkı'nda bankta ona anlattığım gibi. Bunlarla kastedilen, sihirli bir kalıptaki yaşam lütfu idi. Ben bir anlatının sihrini sağlama sürecindeki metafor olarak, o Çin'deki kapı öyküsünü anlatmıştım. (Murakami, 2016: 177)

Sumire “dosya 2” de ise Myu'nun başından geçen bir olayı aktarmaktadır. On dört yıl önce Myu'nun yaşadığı bir olay sonucu saçları bir gecede bembeyaz olmuştur. Sumire uzun çabalardan sonra Myu'yu içini dökmesi için ikna etmiştir: “Eğer anlatılmazsa insanın yüreği hep o sırrın hapsinde kalır” (Murakami, 2016: 156).

Myu'nun hikâyesinde bazı boşluklar ve bilinçdışının derinliklerine itilmiş bir kısım bulunmaktadır: “Ancak Myu'nun bir türlü hatırlayamadığı bir kısım vardı. Oraya adım atınca sessizliğe gömülüyor, daha çok şarap içiyordu. Tehlikeli bir alandı burası. Daha fazla deşelemekten vazgeçip dikkatlice oradan çıktık, daha güvenli bir alana ilerledik” (Murakami, 2016: 155, 156).

Myu duyumsadığı parçalanmışlığın etkisi ile kendini *öteki*'nden ayırmaktadır ve başına gelenlerden ötürü *öteki*'ni suçlamaktadır: “Benim temize çekecek hiçbir şeyim yok. Ödeşmesi gereken onlar, ben değilim” (Murakami, 2016: 156).

Myu ondört yıl önce 25 yaşındayken kısa bir süreliğine İsviçre'nin küçük bir şehrinde kalmaktadır ve burada yaşarken 50 yaşlarında, yakışıklı, Ferdinando adında bir adamla bir kafede tanışır. Ancak adamın kendini fiziksel olarak arzuladığını fark edince rahatsız olur ve bir daha o kafeye yaklaşmaz. Daha sonraları şehirde Ferdinando ile sıklıkla karşılaşır ve kendini takip ettiği hissine kapılır. Bu durum Myu'nun yaşadığı şehirden soğumasına sebep olur: “Uğursuz bir gölge yayılmaktadır. Ve o bu gölgeden gözünü almayı başaramaz” (Murakami, 2016: 159). Geceleri gelen cevapsız aramalardan rahatsız olan Myu şehirden ayrılmayı düşünse de yapamaz. Bir gece çocukluğunda babası ile gittikleri lunaparkı anımsayarak lunaparka girer. Babasına özlem duymaktadır: “Babasıyla birlikte dönen kahve fincanına bindiklerinde aldığı o

koku, babasının yünlü kumaştan ceketinin kokusu hala burnundadır. İnene kadar babasının koluna yapıştığı gelir aklına. O koku, hem çok uzaklardaki yetişkinlerin dünyasının işareti, hem de küçük Myu için güvenlik duygusunun sembolüdür. Babasını hatırlar özlemlerle. (Murakami, 2016: 160). Kendini tehlikede hisseden Myu babasını anımsamaktadır. Babasının koruması altında olduğu küçüklüğüne özlem duyar. Oedipal yasağı çiğneyerek benliğinin Jouissance yaşamısından ve hadım edilmeye uğramaktan korkan Myu'nun benliği o dönme dolapta ikiye bölünür.

Myu'nun evinden lunaparktaki dönme dolap görünmektedir. Yanında şans eseri küçük bir dürbün olan Myu dönme dolaba binmeye karar verir: “Dönme dolaptan evime bakarım – bu kez her zamankinin tersini yapmış olurum” (Murakami, 2016: 161). Ancak dönme dolaptan yaptığı tersine bakış “öteki”ni görmesine sebep olur. Ancak gördüğü öteki kendi olduğunu düşündüğü benliği ile tamamen farklıdır. Zizek doğrunun yanlış tanımadan çıktığını belirterek tersine bakışı Hegel'in terimleriyle ifade eder: “*Her biri, ötekinin kusurunu algılamak, -farkında olmadan- kendi öznel konumunun sahteliğini de algılar; ötekinin kusuru kendi bakış açımızın çarpıtmasının nesnelleştirilmesinden ibarettir.*” (Zizek, 2015: 79)

Lunapark kapanmak üzeredir ve Myu son tura tek başına biner ancak dönme dolapta unutulur. İlk başta telaşa kapılmayarak birilerinin geleceğini düşünüp dürbünle evini gözetlemeye koyulur: “İnsanın kendi evini gözetlemesi garip bir şey. İnsanın, kendisini arkadan gözetlemesi gibi bir his. Ancak orada ben yokum. Doğal olarak” (Murakami, 2016: 163). Myu, Ötekinin nazarında kendini nesneleştirmektedir.

Myu odasını dürbünle gözetlerken çıplak olarak Ferdinando'yu görür ve çok şaşırır: “Nasıl olup da odama girebildi acaba? diye düşünür. Hiçbir anlam veremez. Çok sinirlenir ve aklı karışır. Sonra odada bir kadın belirir. Üzerinde beyaz, yarım kollu bir bluz, altında ise pamuklu, mavi bir mini etek vardır. Kadın? Myu, dürbünü iyice

kavrayıp dikkatle bakar. O kadın, Myu'dur" (Murakami, 2016: 167). Myu'nun kendini gözetlemesinin Lacan'ın da belirttiği gibi yabancılaştırıcı bir etkisi bulunmaktadır: "Dünya mutlak dikizcidir fakat teşhirci değildir – bizi bakmaya kışkırtmaz. Bak diye kışkırtmaya başlarsa, o zaman tuhafılık, yabancılık hissi baş gösterir" (2014: 83).

Myu'nun dürbünle kendini görmesi bir bölünme yaşamasına neden olmaktadır. Myu'nun deneyimlediği bu bölünme "bakış" ile ilgilidir. "Bilincin kendine dönebilmesi – tıpkı Valéry'nin Genç Kader Tanrıçası'nın kendini, *kendini görürken görmesi* gibi, kendi kendini yakalaması – bir tür "el çabukluğu, marifet"le olur. Bakışın işlevinden bir kaçınmadır söz konusu burada" (Lacan, 2014: 82, 83). Murakami'nin Sputnik Sevgili romanındaki Myu adlı karakterin kendini dürbünle gözetlemesi öznenin kendi kendine bakması ya da bilincin kendine dönmesi olarak düşünülebilir. Özne burada bir yabancılaşma ve bölünme yaşamaktadır.

Myu dürbünle bakınca gördüğü kişinin *öteki* olduğunu anlar: "Ben buradayım, kendi odama dürbünle bakıyorum. Baktığım odada yine ben varım." Myu bir parçalanma yaşar ve ötekinin farkına varır: "ne kadar bakarsa baksın o kişi kendisinden başkası değildir. Şu an üzerinde olan giysilerin aynısı vardır üzerinde" (Murakami, 2016: 167).

Lacan, Genç Kader Tanrıçasının "Kendimi gördüğümü görüyordum" (2014: 88) cümlesine vurgu yaparak öznenin temsillerinin özne tarafından algılanması ile içselleştirildiğine işaret etmektedir: "Dışarısını gördüğüm gayet açıktır, algı benim içimde değildir, kavradığı nesnelere üzerindedir. Buna rağmen dünyayı sanki Kendimi gördüğümü görüyorum'un içkinliği kapsamına giren bir algı içinde idrak ederim. Öznenin buradaki ayrıcalığı bu iki kutuplu ve dönüşlü ilişkinin bir sonucu gibidir, öyle ki, algıladığım anda temsillerim bana ait hale gelir" (2014: 89).

Burada, kendini gördüğünü görme yanılması içindeki özne/Myu kendi temsilini gördüğü anda içselleştirir ve ötekinin farkına varır. Lacancı söyleme göre özne kendini sadece kendi bakış açısından görür ama varoluşu her açıdan bakışın nesnesidir. Özne kendinin bütün var oluşunu gören bakışı göremese de hisseder. Öznenin imgeselde yaşadığı tamlık duygusu simgesel düzende yaşadığı özdeşleşme sırasında baba kanununun müdahalesi ile bozulur ve özne artık bölünmüş bir özne halini alır. Öznenin arzuları bastırılır ya da başka nesnelere yöneltilir, çünkü arzu ötekinin bakışı üzerine kurulmuştur.

“Myu,(...) lunaparkta bir gece boyunca dönme dolapta mahsur kalmış, dürbünle kendi kendi yatak odasındaki öteki kendini izlemişti. Tıpatıp aynısını. Bu deneyim Myu’yu mahvetmişti (ya da mahvoluşunu gerçek kılmıştı). (...) benliği araya giren bir aynayla ikiye bölünmüştü.” (Murakami, 2016: 176). Lacan bakışın işlevini ayna imgesiyle ele alarak öznenin dünyanın aynası olmasını ve bakıştan duyulan tatmini dile getirir:

Aynı şekilde, özne için gayet tatminkâr olan ve analitik deneyimde narsisizm terimiyle ifade edilen düzeyde – ki ben ayna imgesine göndermeyle temel bir yapı olma özelliğini bahsi geçen düzeye yeniden kazandırmaya çalıştım - , o düzeyden yayılan tatminde, hatta özne için böylesine köklü bir kendini bilmezliğe bahane olan o kendinden hoşnutlukta – nitekim o düzeyde hükümranlılığı, felsefi geleneğin bahsettiği seyre dalma biçiminde öznenin karşısına çıkan doluluğa kadar uzanmaz mı?- bir atlamanın farkına varmaz mıyız? Bakışın işlevinden bahsediyorum. Yani dünya sahnesinde seyredilen varlıklarız, (...) o bizi saran ve öncelikle bakılan varlıklar haline getiren ama bunu bize göstermeyen bakışın altında olmanın tatmin edici bir tarafı yok mu? (2014: 83).

Odadaki Myu ile adam birlikte olmaktadır ve odaki Myu kendini adama tereddütsüzce teslim etmiştir. Bunları görmekten son derece rahatsız olan Myu: “Bunları bana kasıtlı olarak gösteriyorlar. Onları gözetlediğimi biliyorlar” (Murakami, 2016: 168) diye düşünür. Öteki tarafta adam ile birlikte olan Myu belki dikizlenmekten zevk alıyordur. Ancak dönme dolaptaki Myu bu durumdan tiksiniyor.

Bakış, kayıp olan ve ötekinin ortaya çıkması üzerine, utancın etkisiyle başından aşağı kaynar sular dökülerek, birden tekrar bulunan nesnedir. Buraya kadar öznenin görmeye çalıştığı şey nedir? Görmeye çalıştığı şey, iyi biliniz ki nesnedir. Dikizcinin aradığı ve bulduğu bir gölgeden ibarettir, perdenin arkasındaki bir gölge.(...) Aradığı şey, söylendiği gibi, fallus değildir – onun yokluğudur; bu yüzden bazı şekiller onun arayışının ağırlıklı nesnelere olur. (Lacan, 2014: 192).

Lacan göz ve bakışın işlevi ile ilgili meselenin özünün gözü aldatmakta olduğuna vurgu yapmaktadır: “Genel olarak bakışın görmek istediğimizle ilişkisi bir aldatmaca ilişkisidir. Özne olduğundan başka görünür ve görmesi için ona sunulan görmek istediği değildir. Göz bu yolla *objet a* gibi işlev gösterir, yani eksiklik seviyesinde” (2014: 112). Lacancı bakış, öznenin bölünmesinin *objet a* ile ilgili olduğunu savunur. Ötekinin arzusu seviyesinde eksiklik vardır. Lunaparktaki Myu’nun yaşadığı eksiklik yüzünden benliği ikiye bölünmüştür ve Myu karşı tarafta görmek istemediği öteki benliğini görmektedir. Lacan gören ben’in durumunu kendini arayış ile ilişkilendirir: “Başta benim de parçası olduğum parıldayan ağların, ya da ışınların da diyebiliriz, içinden, bir göz olarak ben ortaya çıkarım, bir anlamda, *dikizleme* işlevi denebilecek şeyin içinden çıkarım” (2014: 90). Myu kendini dikizleyerek aslında ötekini aramaktadır.

Dönmedolaptaki Myu gördüklerinin pornografik oluşundan ötürü rahatsız olmaktadır. Pornografideki bakışın “her şeyi gösteren bir resme karşı aptalca bir nazar” olduğunu belirten Zizek, pornografik görüntüdeki izlenenlerin, yani “ötekinin”, “bizim dikizci zevkimizin bir nesnesi haline geldiği” düşüncesine karşı çıkar. Zizek “izleyicinin kendisinin nesne konumunda olduğunu”, izlenen pornografi görüntüdeki “öznelerin bizi cinsel yolla tahrik etmeye çalıştıklarını” ve “biz izleyicilerin felçli nesne-bakışına indirgen”diğimizi savunur. (2013: 86). Lunaparktaki Myu burada nesne haline gelmiş, dairede Ferdinando ile birlikte olarak ipleri eline alan öteki Myu ise özne olmuştur.

Sonrasında neler olduğunu hatırlayamayan Myu yaşadıklarının iğrenç bir deneyim olduğunu düşünmektedir: “Tek bildiğim bunun iğrenç bir deneyim olduğuydu. Ben buradayken, bir başka ben oradaydı; adam, Ferdinando yani, oradaki bana türlü şeyler yapıyordu” (Murakami, 2016: 168).

Myu'nun babasını Ferdinando ile özdeşleştirmek mümkündür. Dolayısıyla Myu'nun bir parçası Ferdinando'yu arzularken öteki yarısı ise ensest korkusunun yarattığı bir klostrofobiye kapılmış olabilir. Her kadın birlikte olacağı erkekte babasının ikamesini arayabilir ancak bunun olumsuz bir tarafı bulunmaktadır. Ebeveyn ile ikame kurulan bazı nesnelere fantezi mekânında arzu nesnesi olarak kurulduğunda ona çok fazla yaklaşımdan kaçınılmazsa sonuç son derece rahatsız edici olur. Myu'nun mide bulantısı yaşama sebebi bu durumla ilişkili olabilir. Fantezinin Anne-Şey'e çok fazla yakın bir nesne ile kurulması durumunda ortaya çıkabilecek olumsuzluğu Zizek şöyle değerlendirir: “Bazı nesnelere (travmatik Şey'e fazla yakın olanlar) bu çerçeveden kesinlikle dışlanırlar; eğer rastlantı eseri fantezi-mekânına girecek olurlarsa, yaratacakları etki son derece rahatsız edici ve iğrençtir: Fantezi büyüleyici gücünü kaybeder ve mide bulandırıcı bir nesneye dönüşür” (2015: 137).

Myu o adamın Ferdinando olmadığını vurgular: “(Ama diğer taraftaki ben, kirletildiğimin farkında bile değildim.) Nihayetinde o adam artık Ferdinando değildi.” (Murakami, 2016: 168). Myu o kişinin kim olduğunu hatırlayamamaktadır: “Hatırlamıyorum. Bildiğim, o kişinin nihayetinde Ferdinando olmadığı. Belki de en başından beri Ferdinando değildi” (Murakami, 2016: 168).

Myu dönme dolapta bilincini kaybetmiş bir halde ve yara bere içinde bulunur. Yüzünü yıkamak için lavaboya gidip aynaya baktığında saçlarının tamamen beyazlamış olduğunu fark eder ve kendi görüntüsüne yabancılaşır: “Önce, aynada yansıyan yüzün, başka birinin yüzü olduğunu sandı. Dönüp arkasına baktı. Kimse yoktu. Orada

kendisinden başka kimse yoktu. Bir kez daha baktı aynaya. Aynaya yansıyan beyaz saçlı kadının kendisinden başka biri olmadığını anladı. Aniden bayılıp yere düştü” (Murakami, 2016: 169).

Yasayı çiğnediği için Oedipus’un nasıl gözleri kör olup hadım ediliyorsa, Myu’nun da yasayı çiğnediği için saçları beyazlamıştır. Myu bu olaydan sonra cinsel arzularını ve regl ve yumurtlamasını kaybederek hadım edilmeye tabi tutulur ve Jouissance (keyif) bedeninden alınır.

Sonra Myu ortadan kayboldu.

“Ben bu tarafta kaldım. Ama diğer ben ya da benim öteki yarım, diğer tarafa geçti. Siyah saçlarımı, cinsel arzularımı, reglimi, yumurtlamamı ve muhtemelen yaşama isteğimi de yanına alarak. Geride kalan yarım, işte burada gördüğün kişi. Uzun zamandır böyle hissediyorum. İsviçre’deki o küçük şehirdeki dönme dolabın kabininde, ben dediğim insan, her nasılsa, kaçınılmaz bir şekilde iki kişiye bölündü. Ya da bu bir değiş tokuştu. Ne var ki, benden bir şey alınıp götürülmüş değildi. Benden alınan, diğer taraftaki kendimdeydi çünkü. Buna eminim. İki tarafı sadece bir ayna ayırıyor. Ama o cam sınırı bir türlü aşamıyorum. Asla.” (Murakami, 2016: 170)

Myu’nun benliği ikiye bölünmüştür. Öteki yarısı aynanın diğer tarafına geçmiştir. Lacan’ın tamamlanmış arzu grafiğindeki belirtildiği gibi Jouissance’ın (keyif) bedenden tahliye edilerek hadım edilmeye tabi tutulması Myu’nun bedeninin parçalanmasına neden olur.

Myu yeniden bütün olmayı ümit etmektedir “bir gün bir yerde karşılaşır yeniden bir bütün oluruz belki de” ” (Murakami, 2016: 170 ). Gerçek ben’in hangi imge olduğunu sorgulamaktadır: “Aynanın hangi tarafındaki imge, ben dediğim kişinin gerçek görüntüsü? Artık bunun kararını veremeyecek haldeyim. Sözgelimi, gerçek ben, Ferdinando’yu kabul eden ben mi, yoksa Ferdinando’dan nefret eden ben mi? Bu karmaşayı çözecek gücü bulamıyorum kendimde.” ” (Murakami, 2016: 170).

Ayna evresinde Myu’nun yansıması ile özdeşleşmesi sonucunda imgesi ile yaşadığı uyumsuzluğun bilincine varması Myu’nun yabancılaşmasına neden olmaktadır.

Ferdinando ile beraber olan Myu'nun gölgesidir, öteki benliğidir. Myu'nun yaşadığı bu deneyim onun benliğinde bölünme ve yarılmanın oluşmasına neden olmuştur. Lacan “varlıkta bir kırılma, ikiye bölünme, yarılmanın meydana gelmesine sebep olan bir şeyin bulunduğunu ve varlığın buna uyum gösterdiği olgusu”na değinmektedir (Lacan, 2014: 114). Lacan, genel olarak “yansılama” başlığı altında bu olgunun gözlemlenebileceğinden söz ederek varlığın deneyimlediği parçalanma olgusunu açıklar:

Varlık kendi varlığı ile benzeri arasında, kendisi ile dışarıya gösterdiği o kağıttan kaplan arasında tantanalı biçimde parçalanır. Genelde hayvanların erkeğine özgü olan, çiftleşme öncesi gövde gösterisi olsun, dövüş öncesi göz korkutma amacıyla yapılan jestler olsun, hepsinde varlık ya kendinden bir maske, bir ikiz, bir zarf (...) bir kabuk çıkartıp verir ya da karşı taraftan bunu alır.(...) birleşme, ötekinin ya da kendisinin o dublörü vasıtasıyla gerçekleşir. (Lacan, 2014: 115)

Myu bu olaydan sonra üniversiteyi bırakmıştır ve bir daha piyanoya dokunamamıştır. 29 yaşında evlenen Myu, İsviçre’de yaşadığı bu olaydan sonra kimse ile beraber olamamış, “içinde bir şeyler sonsuza dek yitip gitmiş” (Murakami, 2016: 172) ve eşi Myu ile bu durumunu kabul ederek evlenmiştir.

Myu bir parçalanma yaşamaktadır ve buradaki varlığını bir gölge olarak hissetmektedir. Bu durumunu Sumire ile paylaşır: “Ama burada olan, gerçek ben değilim. Senin gördüğün, eski benin bir gölgesinden ibaret. Sen gerçekten yaşıyorsun. Ama ben yaşamıyorum. Böyle konuşuyor olsam da kulağıma kendi sesim boş bir yankı gibi geliyor” (Murakami, 2016: 173).

Sumire de kendi içinde bir parçalanma hissetmektedir:

Ben Myu’ya aşığım. Söylememe gerek yok bu taraftaki Myu’ya aşığım. Ama aynı şekilde diğer taraftaki Myu’ya da aşığım. Duygularım çok güçlü. Anlattıklarımı düşündüğümde, içimde, bedenim ikiye bölünüyor gibi bir çatırtı hissettim. Myu’nun ikiye bölünmesinden etkilenip parçalanıyordum gibi. Çok şiddetli bir duyguydu bu ve ona karşı yapabileceğim hiçbir şey yoktu. (Murakami, 2016: 173)

Hem Sumire hem de Myu, Lacancı bölünmeyi deneyimlemektedir. Wilkins'in de belirttiği gibi bu bölünme, insanlığın doğal bir özelliği olarak, her insanın ruhunun içinde en doğrudan bireyin kendisini tanımlamak için vermiş olduğu mücadelesinde uzlaşmaz bir uyumsuzluk alanı olarak ortaya çıkmaktadır (2015: 47).

Bu durum Sumire'nin kendi varlığını sorgulamasına sebep olmaktadır: "Eğer şimdi Myu'nun bulunduğu bu tarafın gerçekliğin dünyası olmadığını kabul edersek (diğer bir deyişle, bu tarafın aslında diğer taraf olduğunu varsayarsak), burada aynı şekilde eşzamanlı olarak bulunan ben, acaba kimim?" (Murakami, 2016: 173).

Zizek Lacan'ın 11. Seminerindeki Zhuang Zi'nin paradoksuna yaptığı gönderme, Sumire'nin kendini sorgulamasıyla benzer niteliktedir. Rüyasında kelebek olduğunu gören Zhuang Zi uyandıktan sonra kendini sorgular. Şimdi rüyasında Zhuang Zi olduğunu gören bir kelebek olmadığından nasıl emin olabilir? Kendisiyle dolaysız olarak özdeş olduğuna inanmadığına göre Zhuang Zi aptal değildir. Zizek, Büyük Öteki'nin fantezi sayesinde özneyi fantezi nesnesiyle eşitlediğine değinir:

Zhuang Zi, rüyasında Zhuang Zi olduğunu gören bir kelebek olduğunu düşündüğünde, bir bakıma haklıydı. Kelebek, onun fantezi –kimliği çerçevesini, omurgasını oluşturan nesneydi. (Zhuang Zi – kelebek ilişkisi S<math>\langle \rangle a</math> şeklinde yazılabilir). Simgesel gerçeklikte Zhuang Zi idi, ama arzusunun gerçekliğinde bir kelebektir. Kelebek olmak, onun simgesel ağ dışında kalan pozitif varlığının tüm tutarlılığıydı. (2015: 61)

Zizek bu duruma Lacancı bir yaklaşımda bulunur: "gerçek uyanışa – yani arzumuzun Gerçek'ine – ancak rüyada yaklaşırız. Lacan, gerçeklik dediğimiz şeyin son dayanağının bir fantezi olduğunu söylediğinde, bu kesinlikle "hayat bir rüyadan ibarettir", "gerçek dediğimiz bir yanılsamadan ibarettir", vb. anlamında anlaşılmalıdır." (2015: 62).

Lacancı tez, tam tersine, varlığını sürdüren ve evrensel yanıltıcı aynalar oyununa indirgenemeyecek bir sert çekirdeğin, bir artığın her zaman olduğu şeklindedir. Lacan ile "safdil gerçeklik" arasındaki fark, Lacan'a göre, Gerçek'in bu sert çekirdeğine yaklaştığımız tek noktanın aslında rüya olmasıdır. Bir rüyadan sonra gerçekliğe uyandıığımızda, çoğunlukla

kendi kendimize “sadece rüyaymış” der ve böylece de kendimizi, gündelik, uyanık gerçekliğimiz içinde bu rüyanın bilincinden başka bir şey olmadığımız olgusun karşı körleştiririz. Gerçekliğin kendisindeki faaliyetimizi, eyleme tarzımızı belirleyen fantezi-çerçeveye ancak rüyada yaklaşmışızdır hâlbuki. (Zizek, 2015: 62, 63)

Sumire'nin gerçekliği sorguladığı bu iki dosyanın ortak özelliği iki farklı dünyayı anlatmasıdır. Biri Sumire'nin rüyasını, öbürü ise Myu'nun bölünmesini anlatmakta ve ikisi de bu taraf ve ötekini ayırmaktadır: “Her iki dosyada da ortak olan unsur, açıkça “bu taraf” ile “diğer taraf” arasındaki ilişkiydi. Burası ile orası arasındaki gidişgelişti” (Murakami, 2016: 177).

Öteki taraf aşkın bir şeyi temsil etmektedir. Sumire kaybettiği annesini aramak, tamamlanmışlık duygusuna kavuşabilmek ve Gerçek evreye dönebilmek amacıyla öteki tarafa yolculuk eder. Öte yandan Myu ise, imgesel evrede deneyimlediği bölünme ile birlikte yaşamış olduğu jouissance'ın yıkıcılığı sonucunda bozulan iç dengesi yüzünden diğer yarısını öteki tarafta bırakmıştır. Ancak Lacancı ifadeyle “gerçeğe ulaşmak imkânsızdır”

K. okuduğu dosyaların ortak yönlerini de göz önünde bulundurarak Sumire'nin kayboluşunu “diğer taraf”a geçmiş olması yönünde yorumlar: “Sumire diğer tarafa geçmişti. (...) Aynanın diğer tarafına geçmişti. Muhtemelen diğer taraftaki Myu ile buluşmaya gitmişti. Bu taraftaki Myu onu kabul etmeyince gitmesi doğaldı.” (Murakami, 2016: 178).

Sumire bu taraftaki Myu tarafından reddedilince, Myu'nun arzusunun çerçevesine girebilmek için öteki tarafa geçer ve imgesel evrede bölünen ve fantezi mekânında kalan Myu'nun diğer yarısını arar.

K. diğer taraftaki Myu ile Sumire'nin birlikte tamamlanmışlık duygusuna sahip olabileceklerini düşünür: “Acaba “diğer taraftaki” dünya nasıldır diye düşündüm. Sumire muhtemelen oradaydı. Myu'nun kayıp yarısı ile birlikte. Myu'nun siyah saçlı,

güçlü cinsel arzuları olan diğer yarısı. Onlar orada karşılaşmış, birbirlerini tamamlamış, birbirlerini seviyorlardı belki de” (Murakami, 2016: 192).

Sumire benliğinin çarpışmaktan kaçınması için çözümün rüya âleminde yaşamak olduğu kanısına varmıştır: “İnsan (...) çarpışmadan kaçınmak için ne yapsa iyi olur? Teorik olarak söylersem, bu basit bir şeydir. Yanıt, rüya görmek. Rüya görmeye devam etmek. Rüya âlemine girip oradan çıkmamak. Sonsuza dek rüya âleminde yaşamak” (Murakami, 2016: 178). Freud’un (1997: 37) da üzerinde durduğu gibi "bilinçli ve bilinçsiz dürtüler arasındaki çatışma ve uzlaşmanın bir sonucu" olan rüya âlemine girmek isteyen Sumire dış dünyadan uzaklaşmak ister.

K. Sumire’nin diğer tarafa geçişi ile ilgili bir teori oluşturur. Buna göre Sumire bir yolunu bulup bir kapıdan öbür tarafa geçmeyi başarmış olabilir: “Sıradan bir duvarda, alışıldık bir kapı bu. Sumire bir yerlerde bu kapıyı buluyor, elini uzatıp tokmağı çevirerek kapıyı açıyor ve eşikten kolayca geçiyor – bu taraftan diğer tarafa. İnce ipek pijaması ve sandaletleriyle. O kapının ardında nasıl bir manzara olduğunu hayal edemiyorum. Kapı kapanıyor ve Sumire geri dönmüyor.” (Murakami, 2016: 179)

K. adada kalırken gece vakti ay ışığında bir müzik sesini takip ederek bir tepeye çıkar ve orada kendi bedenine yabancılaşır:

Artık ellerim benim ellerim değildi, bacaklarım da benim bacaklarım değildi. Solgun ay ışığı altında vücudum sanki balçıktan yapılmış bir heykel gibi, yaşam sıcaklığından yoksundu. Batı Hint Adaları’ndaki büyücülerin yaptığı gibi, bir büyü yapılmış, o büyülü çamur kütesine benim eğreti yaşamım üflenmişti sanki. Gerçek yaşamın canlılığı yoktu orada. Asıl yaşamım bir yerlerde uykuya dalmış, suratı olmayan biri onu çantasına tıktırmış ve şimdi de alıp götürmek üzereymiş gibi. (Murakami, 2016: 182, 183)

K. kendi yaşamına yabancılaşmıştır ve kendi bilincinin derinliklerinde bir yolculuk yapmaktadır: “Birisi hücrelerimin yerini değiştiriyor, bilincimi bir arada tutan ipleri çözüyordu sanki(...)Yapabileceğim tek şey, çabucak her zamanki sığınağıma

çekilmekti. Derin bir nefes aldım ve bilinç denizimin derinliklerine daldım. (...)” (Murakami, 2016: 183).

Bilincinin derinliklerindeki yolculuğunu bitirip yüzeye çıktıktan sonra K. “bedeni(n)deki tuhaf yabancılaşma hissi” (Murakami, 2016: 184) nden kurtulur. Kahramanın yaptığı bu yolculuk aslında diğer tarafa yapılan ruhani bir yolculuktur. Lacan’ın belirttiği gibi “her türlü varoluşun öylesine ihtimal dışı bir yanı vardır ki insan aslında onun gerçekliği konusunda sürekli kendisini sorgulamaktadır” (1991: 229). K. de yaşadığı bu deneyimin gerçekdışılığı yüzünden halüsünasyon olabileceği duygusuna kapılır.

K.’nin hayali bir müziği duyarak yaptığı bu yolculuğun diğer kahramanların başına gelen diğer tarafa geçiş ile ortak özelliği hepsinin de ay ışığında gerçekleşmesidir: “Ay ışığı tüm sesleri bozuyor, anlamları aşındırıyor, insanı hislerinde tereddüde düşürüyordu. Myu’ya öteki kendini göstermişti. Sumire’nin kedisini kaçıran da oydu. Sumire’nin ortadan kaybolmasına neden olan da. Önümde dipsiz, bilinmez bir karanlık uzanıyordu, ardımda ise soluk renkli dünya vardı” (Murakami, 2016: 185). Ay ışığı iki dünyayı bağlayan bir geçidi sembolize etmektedir. Zizek birbirinden tamamen farklı iki evren arasında, gizli bir geçit işlevinin simgelandığı üzerinde durur: “Öteki’nin dünyasına geçmenin tek yolu, bizim dünyamızdaki gerçekliğimizden, ölüm sonrası aracılığıyla geçiş” (Zizek, 2006: 162) ile mümkündür.

Lacan’ın *Encore* seminerinde yer alan ve Lacan’ın üçlü düzenini gösteren şemayı<sup>11</sup> romandaki verilere göre aşağıdaki gibi uyarlamak mümkündür: Disket küçük gerçek parçası, Sumire (objet petit a) (K. için) fantezi nesnesi, ‘phi’ Myu’nun dürbünle ötekini gördüğü oda (mide bulandırıcı keyfin cisimleşmiş hali), ay ışığı ise ‘j’ (karakterlerin öteki ile etkileşime geçtikleri alan) olarak yorumlanabilir.

---

<sup>11</sup> Bkz. Şekil 1.3

K. Sumire'nin kayboluşu ile birlikte büyük bir yalnızlık hissederek ve boşluk duygusuna kapılır: "Sumireyi yitirince, içimde de pek çok şeyin kaybolduğunu anladım.(...) Geride kalan (...) boş bir dünyaydı. Karanlık ve soğuk bir dünyaydı bu." (Murakami, 2016: 191).

Aslında K.'nin sorunu Sumire'yi elde edemeden yitirmesi ile hissettiği boşluktur. Zizek'in de vurguladığı gibi "Mesele daha çok, keyfin bir kısmının daha en baştan yitirilmiş olduğunu, tam keyfin "başka bir yerde", yasaklayıcı failin konuştuğu yerde yoğunlaşmış olmayıp doğası gereği imkânsız olduğunu kabul etme meselesidir" (2013: 42).

Ancak K. Sumire'nin yokluğunda günlük yaşamına devam edecek olmasına rağmen artık ben dediği kişiyi yitirecektir ve bundan geriye dönüş mümkün değildir:

Bunlara rağmen, bir daha asla eski ben olamayacağım. Yarın başka bir insan olacağım. Ancak etrafımdaki hiç kimse Japonya'ya dönenin eskisinden farklı bir kişi olduğunu fark edemeyecek. (...) Fakat, içimde bir şeyler yanıp kül olmuş, yok olmuş olacak. Bir yerlerde kan akmış, içimden bir şeyler kopmuş olacak(...) şafak sökünce ben artık burada olmayacağım. Bu bedene başka bir insan girmiş olacak. (Murakami, 2016: 192, 193)

Sumire'nin hayatında açtığı boşluğu başka kadınlar ile doldurabilecek olsa da K. artık eski ben olamayacağını anlamıştır.

Şey'in boş yerini herhangi bir nesnenin doldurabileceği doğruysa da, nesne bunu ancak her zaman zaten orada olduğu, yani oraya bizim tarafımızdan yerleştirilmek yerine *orada "gerçeğin cevabı" olarak bulunduğu* yanılması yoluyla yapabilir. Her nesne- etkileme gücü kendi dolaysız gücü olmadığı, yapı içinde işgal ettiği yerden kaynaklandığı sürece- arzusunun nesne-nedeni işlevini görebilmesine rağmen, bizler yapısal zorunluluk gereği, etkileme gücünün nesnenin kendisine ait olduğu yanılmasına kurban düşmeliyizdir. (Zizek, 2013: 53)

Sumire'nin hem K. hem de Myu için küçük arzu nesnesi (objet petit a gibi) bir işlevi bulunmaktadır. Zizek'in de belirttiği gibi "Küçük gerçek parçası"nın işlevi tam da

simgeselin kalbinde zonklayan bu boşluğun yerini doldurmaktır.” (2013: 53). Sonunda, K. gibi Myu da Sumire'nin kayboluşundan sonra yaşadığı yitirme duygusuyla boş bir kabuğa dönmüştür:

Boş kabuk; onu gördüğümde aklıma gelen ilk sözcükler bunlar olmuştu. Myu'nun görüntüsü bana, içinde tek bir kişinin bile kalmadığı bomboş bir odayı düşündürdü. Şüphe yok ki çok önemli bir şey (...) onun içinden ebediyen silinip gitmişti. Geriye kalan, birinci derecede önemli anlam ise varlık değil, *yokluktu*. Yaşamın sıcaklığı değil, belleğin suskunluğuydu. (Murakami, 2016: 220)

K., Sumire'nin ortadan kaybolması yüzünden eksiklik hissetmekte ve boşluk duygusuna kapılmaktadır:

Bir şekilde her birimiz hayatımıza devam ediyoruz, diye düşündüm. Ne kadar büyük ve ciddi bir kayıp yaşasak da, ne denli önemli bir şey elimizden alınmış olsa da ya da sadece üzerimizdeki deri aynı kalıp kendimiz tamamıyla farklı bir insana dönüşmüş olsak da, sessizce yaşamımızı sürdürüyoruz. (...)Böyle düşününce büyük bir boşluk duygusuna kapıldım. (Murakami, 2016: 221)

Romanın sonunda, Sumire ansızın bir yerlerden çıkagelir ve K.'yi kendini gelip alması için bir telefon kulübesinden arar. Sumire Tokyo'ya ve K.'ye geri dönmüştür: “Sen benim bir parçamsın, ben senin bir parçanım. Bir yerlerde – neresi olduğunu hatırlamadığım bir yerde – bir şeyin boğazını kestim sanırım. Bıçağımı bileyip taş gibi bir kalple. Çin'deki kapının yapımı sırasında olduğu gibi, sembolik olarak” (Murakami, 2016: 223, 224).

Sumire Myu'ya duygularını açmadan ve kaybolmasından kısa bir süre önce yazdığı dosyada artık kan akacağını vurgulamaktadır. Sumire özdeşleşilecek bir ideal ego, kendisine rehber olacak bir figür olarak Myu'yu seçmiştir ama adada gizemli kayboluşundan sonra geri döndüğünde ise artık kendini bulmuş, özerk bir kişilik olmuş ve bunun sonucunda kendi ile özdeşleşerek simgesel özdeşleşme safhasını tamamlamıştır.

Murakami romanının sonunda K.'ye ve Sumire'ye tam olarak ne olacağını anlatmaktan kaçınır. Sumire'nin geri dönüp dönmeyeceğine inanmak K.'ye ve okuyucuya bırakılmıştır. K.'nin Sumire'nin geri döneceğine duyduğu inanç aslında boşlukları olmayan eksiksiz bir Öteki'ye duyduğu inançtır. Zizek'in de üzerinde durduğu gibi "(...) simgesel düzen son kertede temel bir aldatmanın düzenidir- , daha çok bu aldatmayı manipüle eden, mesela onu kandırıp "Kadın'ın var olmadığını" kabul ettirmeye çalışan gizli bir fail olduğuna inanmasındandır" (2013: 114). Kitabın son satırlarında K. yarım aya bakarak Sumire'yi düşünür: "Gerçekten de oradaydı küf rengi yarım ay. İyi. Biz aynı dünyada aynı aya bakıyoruz. Biz kesinlikle aynı bağla gerçekliğe bağlıyız. Tek yapmam gereken onu usul usul kendime doğru çekmek." (Murakami, 2016: 224). K'nin eksikliğini dolduracak, ideal partneri olan Sumire, Lacancı teorinin var olmadığını söylediği Kadını simgelemektedir. Sumire gerçek midir, yoksa fantezi nesnesi midir, bu soruların yanıtı okuyucuya bırakılmıştır. "Fantezi Lacan'a göre "gerçeklik" dediğimiz şeye tutarlılık veren dayanaktır" (Zizek, 2015: 59).

Murakami yazınında ay motifini<sup>12</sup> doğadışı olaylar gerçekleştiğinde ve diğer tarafı vurguladığında kullanmaktadır. K.'nin "küf rengi yarım ay"a bakarak Sumire ile aynı dünyada ve aynı gerçeklikte olduğunu düşünmesi aslında bu durumun bir fantezi yaratımı olduğunu düşündürmektedir.

Fantezi kurgusu olan gerçekliğe ulaşmanın mümkün olmaması gibi, tek bir anlama da ulaşmak olası değildir. Lacancı söyleme göre dil nasıl anlamdan bağımsızsa ve gösteren-gösterilen ilişkisinde anlamı tek bir noktaya sabitlemek mümkün değilse, Murakami'nin postmodern romanlarının sonunda da tek bir anlama ulaşmak mümkün değildir.

---

<sup>12</sup> Ueda Akinari'nin 1776'da yazdığı Ugetsu monogatari (雨月物語)'de doğa dışı olaylar olduğunda gökteki ay vurgulanmaktadır.

### 2.3. Lacancı Bakış ile “Karanlıktan Sonra” Diğer Taraf

Bu eserde, romandaki bu taraf ile öteki taraf motifine değinilerek, parçalanmışlık, tamamlanma arzusu ve roman kahramanlarının bireyselleşme ihtiyacı üzerinde durularak Lacan’ın ayna evresi, Lacancı bakış ve öteki kavramları incelenmektedir.

Murakami, zamanın ilerleyişini vurgulayarak geceyarısı 12’den sabah 7’ye kadar olan süreçte farklı karakterlerin yaşamlarından kesitleri aktardığı *Karanlıktan Sonra* adlı romanını gerçeklik ve rüya arasında gidip gelen bölümler halinde kurgulamıştır ve anlatıcı kamera tekniğini kullanarak olaylara müdahalede bulunmadan aktaran üçüncü bir göz gibi olayları betimlemektedir. Anlatı sanki üçüncü göz, bir kamera gibi uzaktan birçok yeri gezip gözlemliyor gibi şimdiki zamanda ilahi bakış açısı ile yapılmaktadır. Bu anlatı tekniği ile karakterler sinematik bir bakış açısı ile gözlemlenmekte, adeta dikizlenmektedirler.

Kameranın yakaladığı görüntülerin bir açıklamasını aktaran anlatıcı, anlatıda birinci tekil şahıs kullanmak yerine anlatıya okuyucuyu da dâhil ederek birinci çoğul kişi "biz" (watakushi-tachi) ile hitap eder. Bu "saf bakış açısı", tek bir bireyin kişisel hayal gücünü yansıtmaz, aksine hikâyedeki karakterlerin sunumunda daima objektiftir. Saf bakış açısı, okuyucunun gözlemlenebilir fenomenlerin arkasındaki psikolojik temeli bulması için yüzeyin derinine inmeden dış detayları gözlemlemesini sağlar. (Yamada, 2009: 19)

‘Biz’ anlatıcı, kuş bakışı şehri tararken bir kafe-restoranın içine odaklanır. Hayatları bu kamera ile dikizlenen kahramanlar bu kameradan habersiz bir şekilde gerçekleştirdikleri diyaloglar yolu ile okurun karşısına çıkmaktadırlar. Kamera kahramanların hayatlarına müdahil olmadan onları dikizlemektedir: “Bakışlarımız, hayal kamera olarak, odada bulunan bütün bu şeyleri birer birer yakalıyor ve acele etmeden çekiyor onları. Dinliyoruz. Kokluyoruz. Ancak fiziksel olarak o odada olmadığımız için geride izimiz kalmıyor” (Murakami, 2015a: 30). Bu sinematik kamera – anlatıcı gerektiğinde zoom yapar veya çekimi keser, yakınlaştırır ya da kuşbakışı

olarak görüntüler. Rahatsız edici bir etki yaratan kamera-anlatıcının amacı sürekli gözlemlendiğimiz hissi yaratılarak insanların özel hayatlarına tanıklık etmektir.

Romanın gerçekçi bir üslupla betimlenen tek sayılı bölümleri, on dokuz yaşında Çin edebiyatı eğitimi gören üniversite öğrencisi Mari Asay'ın, gecenin ilerlemiş bir saatinde Denny's kafede oturmuş kitabını okurken yanına Takahaşi adlı trombon çalan bir gencin oturması ile başlar.

Gerçek dışılık hissi veren kitabın çift sayılı bölümlerinde ise, kendi bireyselliğini keşfedebilmek pahasına fantezi dünyasında hapsolmuş iki aydır uyuduğu gizemli uykudan uyanamayan bir karakter olan Mari'nin ablası Eri Asay betimlenmektedir. 'Asai'(浅井) soyadı Japonca'da 'sığ kuyu' anlamına gelmektedir. Murakaminin yazınında kuyu metaforu sıklıkla kullanılmakta olup bireyin bilinçdışı olan iç dünyasını ifade etmektedir. Eri Asai karakteri de benliğini fazla geliştirememiş olduğundan psikolojik sorunlar yaşamaktadır.

Birbirinden çok farklı iki kız kardeş olan Eri ve Mari'nin ayrı ayrı yaşamları vardır: "Biz iki kardeş olarak, doğduğumuz günden beri aynı çatı altında yaşıyoruz ama sanki gerçekten de iki farklı dünyada yetiştik" (Murakami, 2015a: 116) . Eri modellik ve oyunculuk yapan güzel, havalı ve herkes tarafından çok beğenilen bir kızdır. Mari, güzelliği ile ön planda olan ablasının entelektüel birikiminin olmayışını vurgular: "Ablam bir trombon ile tost makinesi arasındaki farkı bile bilemez. Gucci ile prada arasındaki farkı ise bir bakışta söyleyebilir eminim." "Herkesin kendine göre bir savaş alanı vardır" (Murakami, 2015a: 27). Eri sadece ailesinin beklentilerini yerine getirmek için üniversitede Sosyoloji okumaktadır. Diğer yandan Mari ise zeki ama sıradan, ilkokulda arkadaşlarından eziyet gördüğü için normal Japon okullarına gitmeyi bırakıp fazla baskı yapılmadığından bir Çinli okuluna giderek orada Çince öğrenen, doğaya ve çevreye duyarlı, okumayı seven entelektüel bir kızdır. Mari'nin ailesi ondan avukatlık doktorluk gibi bir meslek edinmesini beklemekteyken, Mari Çin edebiyatı bölümüne

girmiş, hayatına kendi arzuları doğrultusunda yön verebilen biridir. Takahaşi Mari'nin yeri geldiğinde hayır diyebilen biri olduğu için ablasına göre daha sağlam bir benlik inşa ettiğini düşünmektedir: “Onun kız kardeşi olarak sen her zaman, kendine ait bir imajı korumuşsun. Hayır demen gerektiğinde bunu açık bir şekilde dile getirmişsin” (Murakami, 2015a: 117).

Belki de küçüklüklerinden beri karşılaştırdıkları için sıcak bir ilişki kuramayan iki kız kardeş “pamuk prenses abla ile zeki kız kardeş” (Murakami 55) olarak rolleri paylaşmışlardır. Ancak bu durum ailesi ile çevresinin beklentilerinden ötürü yerine getirmeye çalıştığı rolleri yüzünden Eri'nin bulunduğu bu dünyadan kaçmak amacıyla uyanmadan sürekli uyumasına sebep olmaktadır:

(...)Ama Eri Asay senin gibi yapamadı. Kendisine yüklenen görevleri yerine getirdi; etrafındakileri memnun etmek, küçük yaşlarından beri onun işi gibi olmuştu. Senin deyişinle, harikulade bir Pamuk Prenses olma görevini yerine getiriyordu. (...) Yaşamının en önemli dönemlerinde, sağlam bir benlik duygusu oluşturamadı. Kompleks denen sözcük aşırı kaçtıysa, özetle, sana imreniyordu diyebilirim. (Murakami, 2015a: 117)

Diğer yandan Mari ise kendine ait bir dünya kurmuş, güçsüz birisi de olsa gayret ederek zorlukların üstesinden gelmiştir:

Zamanla, kendi dünyam diyebileceğim bir şeyi yavaş yavaş meydana getirdiğimi düşünüyorum. Ve orada tek başıma olduğumda, biraz rahatlıyorum. Ancak kendime özellikle böyle bir dünya yaratmış olmam, aslında çok hassas ve zayıf bir insan olduğum anlamına gelmez mi zaten? Genel olarak toplumun gözünde benim dünyam cılız, zayıf bir dünyadır. Mukavvadan yapılmış gibi, biraz kuvvetli rüzgâr esse, savrulup gidiverecekmış gibi... (Murakami, 2015a: 150)

Eri Asay ise güzelliği, sürekli göz önünde bulunması ve tam olarak açıklığa kavuşturulmamış yaşadıkları nedeniyle ona zarar veren bu dünyadan kopmak ve kaçmak için bir şeylerin düzeleceğini umarak uyumaktadır. Takahaşi Eri'nin durumunu acı çeken Çinli kızın<sup>13</sup> durumuna benzetir: “(...) Ablanın nerede olduğunu bilmiyorum

<sup>13</sup> Aşk oteli “Alphaville” de seks işçisi olan Çinli bir kız, müşterisi olan adamla birlikte olmadan regl olmuştur. Bu duruma sinirlenen adam kızı hem dövmüş hem de eşyalarını almıştır.

ama diyelim ki başka bir Alphaville’de ve biri tarafından nedensiz bir şiddet görüyor. Sonra sessiz bir çığlık atıyor ve bedeninden de görünmez kanlar akıyor” (Murakami, 2015a: 118). Eri yaşadığı sorunlardan dolayı kendine zarar vermekte, mecazi olarak kendi kanını akıtmaktadır.

Romanın çift sayılı bölümlerinde ise aynı saatte kamera oldukça sade görünen başka bir odaya yönelir. Romanın uzamsal incelemesini yapan Oda’nın üzerinde durduğu gibi Eri’nin odası neredeyse bomboş dekore edilmiştir ve genç bir kızın odasına benzememektedir. Odada siyah bir lamba, siyah bir televizyon ve bembeyaz yatak örtüsü bulunmakta ve oda siyah-beyaz bir dünya gibi tasvir edilmektedir. Takahashi’nin Eri’nin metaforik olarak Alphaville gibi bir yerde acı çekiyor olabileceğini belirtmesi, siyah-beyaz olan Alphaville filminin dünyası ile Eri’nin odasının renklerinin benzeşmesini açıklar niteliktedir. Ayrıca, Eri’nin kendisi de siyah-beyaz olarak tasvir edilmekte, saçlarının siyah, boynu ve ellerinin beyaz olması ve Pamuk Prenses (Snow White- Kar Beyaz) kadar güzel olması beyaz rengin Eri’nin sembolü haline geldiğini düşündürmektedir. Eğer öyleyse, Mari’nin parktayken kucağında beslediği beyaz kedicik de Eri olarak yorumlanabilir (Oda, 2011: 159). Ayrıca Eri’nin odasının boşluğu kızın içindeki boşluğa, siyahlığı ise yüreğindeki sıkıntılara ve karanlığı sembolize ettiği sonucuna varılabilir. Odasındaki yatakta Mari’nin ablası Eri Asay’ın tekinsiz bir uykuya daldığı görülmektedir:

Kara saçları, taşmış kara su gibi yastığın üzerine yayılmış halde... Sabit bir noktadan bakıyoruz ona. Röntgenliyoruz demek daha uygun olur. Bakışımız havadaki bir kameraninki gibi, odanın içini serbestçe dolaşabiliyor. Şimdi kamera yatağın tam üzerinde, uyuyan kızın yüzüne odaklanmış durumda. Göz kırpar gibi düzenli aralıklarla açı değiştiriyor. (...) Gözkapakları, kış tomurcukları gibi kapalı. Derin uykuda. Rüya bile görmüyordur belki de. (Murakami, 2015a: 28, 29)

Anlatıcı-kamera’nın insanların hayatlarını röntgenleme (dikizleme) işlevi bulunmaktadır. Lacan dikizcilikte öznenin yerini nasıl aldığına dikkat çeker:

(...) tıpkı görme söz konusuken olduğu gibi, görme dürtüsü seviyesinde de özne orada değildir. Sapkın olarak oradadır ve ancak döngünün

bitişinde yer alır. Nesneye gelince (...) döngü onun etrafında döner, güdümlü mermidir o, sapkınlıkta hedef onunla vurulur. Burada nesne bakıştır – özne olan bakış, ona isabet ettiren, tam on ikiden vuran. (...) anahtar deliğinden bakmakta olan özneyi bakışıyla gafil avlayan öteki düzeyinde ortaya çıkarmaz. Öteki onu, yani özneyi baştan sona saklı bir bakış olarak gafil avlar. (2014: 191, 192)

Anlatıcı-kamera “Öteki” olarak Eri Asay’ı dikizlemektedir. “Dikizcinin aradığı ve bulduğu bir gölgeden ibarettir, perdenin arkasındaki bir gölge” diye belirten Lacan bunu eksiklikle ilişkilendirmektedir (2014: 192). Anlatıcı-kamera’nın dikizleme işlevi yoluyla asıl görmek istediği bir gölge olarak Eri Asay’ın öteki benliğidir.

Eri Asay kendini tamamen bırakmış, bilincini kapatmıştır. “Uyku ne kadar derin olsa da, insan bu kadar derin bir âleme adım atmaz. Bilinç böyle büsbütün teslim olmaz” (Murakami, 2015a: 29). Burada Eri’nin sıradan bir uyku<sup>14</sup> durumunda olmadığı anlaşılmaktadır. Kameranın Eri’nin odasını incelerken kişiliği ile ilgili bir şey bulamamasının nedeni, Eri’nin gerçek hayatta da kişiliğini tüm gözlerden saklayıp kendi öz benliğini ortaya koyamamasından kaynaklanmaktadır: “(...)bu odanın halinden Eri Asay hakkında elde edilebilecek bilgiler, hiç de fazla sayılmaz. Sanki kişiliği önceden bir yerlere gizlenmiş, gözleyen gözden akıllıca kaçınıyor gibi” (Murakami, 2015a: 30).

Lacan ‘Bakış’ın “öznenin içine düştüğü objet a”sını barındırabildiğini belirtmektedir: “Objet a olarak bakış, iğdiş edilme görüngüsünde ifadesini bulan merkezi eksikliği simgeleştirmeyi başarır ve doğası gereği nokta biçiminde, silinen bir işleve indirgenmiş olan bir *objet a*’dır, bu özellikleri sayesinde öznenin görünenin ötesinde ne olduğunu bilmesini engeller” (2014: 85). Kamera da Eri’nin gözlemlenen güzelliği haricinde kim olduğu ve kişiliği hakkında fikir sahibi olamamaktadır. Kamera

---

<sup>14</sup> Murakami’nin “Uyku” (2015c) adlı anlatısında 17 gündür uyuyamayan bir kadının uykusuzluğu sayesinde kendisini keşfederek kendisiyle hesaplaşması ve ailesinin beklentilerini yerine getirmeye çalışmaktan kendi arzularını yerine getiremediğini farketmesi ve kendi benliğini bulma süreci tasvir edilmektedir. Her iki eserde ele alınan “uyku” ve “uykusuzluk” haliyle bireysel benliğin kurulması ve bu durumun bilince olan etkisi arasında paralellik kurmak mümkündür.

görünenin ötesinde Eri'ye ne olduğu ile ilgilenmektedir. Lacan'ın da belirttiği gibi: “Baktığımız şey görülemeyen şeydir. (...) teşhircilikte öznenin göz diktiği şey, ötekinde gerçekleşen şeydir. Arzunun hakiki hedefi sahnedeki kendi yerinin ötesinde zorla oraya dâhil edilen ötekidir. Teşhircilikte sadece kurbanla ilgilenilmez, ilgilenilen ona bakan bir ötekince tanımlanan kurbandır” (2014: 192).

Bir süre sonra anlatıcı-kamera televizyona odaklanınca fişi çekilmiş olmasına rağmen televizyonun karıncalanmaya başladığını fark eder. Anlatıcı-kameranın aksine Eri'nin odasındaki televizyon bir şeylere “müdahale etme” amacı taşımaktadır: “Televizyon bu odadaki yeni davetsiz misafir. Ancak bizden farklı olarak, yeni davetsiz misafir bizim gibi sessiz olmadığı gibi saydam da değil. Nötr de değil. O şüphesiz bu odaya *katılmaya çalışıyor*. Bu niyetini seziyoruz” (Murakami, 2015a: 32).

Bu sırada Eri bütün bu olanlardan habersiz çok derin bir uykudadır. Odanın ortasında ise sandalyede oturmuş yüzü görünmeyen bir adam bulunmaktadır: “Işığın açısından mıdır ya da bilinçli olarak mı yapılıyor nedir, yüzü hep gölgede, gözlerimizin ulaşamayacağı bir yerde” (Murakami, 2015a: 49). Adamın yüzünün gölgede olarak betimlenmesi hem kimliğini hem de kişiliğini gizlemesi ile ilgilidir. Daha sonra kamera bu adamın yüzünün yarı şeffaf zar gibi bir maskeyle kaplı olduğunu fark etmektedir. Bu maske “hem büyüdü hem de aynı derecede işlevsel gibi. Sanki antik çağlardan karanlıkla birlikte gelmiş, aynı zamanda da gelecekte ışıkla bu zamana geri gönderilmiş bir şey” (Murakami, 2015a: 50). Bireyin kişilik ve kimliğini gizlemek için modern çağda takılan bu maske antik çağlarda giyilen maskenin günümüze yansması gibidir. “İnsanoğlunun uygarlaşma süreci, insan ve toplum arasında, onun nasıl gerektiği konusunda ve birçok insanın arkasına gizlenerek yaşadığı maskenin oluşması konusunda bir uzlaşma getirir. Jung bu maske için, bir zamanlar antik çağ aktörlerinin oynadıkları rolü belirtmek için giydikleri maskenin adı olan ‘persona’ sözcüğünü kullanmaktadır” (Fordham, 2001: 60). Kişinin yüzü gitgide giydiği maskenin şeklini alır, oynadığı ve toplum tarafından

ona verilen role uygun düşmeyen bütün isteklerini törpülediği için kendisi olmaktan çıkar ve sonunda özgürlüğünü ve kimliğini kaybeder. Mari hep güzel ve bakımlı görünebilmek için taktığı maske yüzünden kendi kimliğini kaybetmiş ya da tam olarak benliğini oluşturamamıştır.

Romanın ilerleyen bölümlerinde buradaki maskeli “Yüzü Olmayan Adam”ın daha önce aşk otelinde Çinli kızı döven, düzgün görünümlü, saygın bir şirket çalışanı olan Şirakava olduğu anlaşılmaktadır. Şiddete eğilimli olan bu adam güçlü ve saygın imajını maske ile gizlemektedir.

Maskeyi bu kadar ürkütücü kılan, yüzüne sanki bir deri gibi yapışmış olmasına karşın, arkasındaki insan bir şey düşünüyor mu, hissediyor mu, bir şey planlıyor mu (ya da planlamıyor mu), bunları kesinlikle hayal edemiyor olmamız. Adam iyi biri mi, yoksa kötü biri mi? Düzgün düşüncelere mi sahip, çarpık düşüncelere mi? Maske onu gizlemek için mi, yoksa koruma amaçlı mı? (Murakami, 2015a: 50)

Lacan hayvanların da maske ya da kalkan kullandıklarını ancak insan öznesinin hayvanlardan farklı olarak maske ile oynayabildiğine değinmektedir:

Sadece özne – insan öznesi, insanın özü olan arzu öznesi- hayvanın tersine, bu hayal tuzağına tam anlamıyla kendini kaptırmaz. Kendini orada fark eder. Nasıl mı? Perde işlevini ayırt ettiği ve onunla oynadığı için. Nitekim insan maskeyle oynamayı bilir, maske demek onun ötesinde bakışın olması demektir, insan bunu bilir, perde bu durumda arabuluculuğun gerçekleştiği yerdir. (Lacan, 2014: 115)

Eri'nin odasındaki televizyonda ortaya çıkan “Yüzü Olmayan Adam”, ekrandan Eri'ye bakmaktadır. Bu adamın bir şekilde Eri ile bir bağlantısı olduğu ve muhtemelen Eri'ye de zarar verdiği düşünülebilir. Bu adam,

(...) televizyonun tüpünden, camın içinden *bu tarafı* seyrediyor. Diğer bir deyişle, adam, *diğer tarafta*, dosdoğru bizim olduğumuz odanın içine bakıyor.(...) Maskeli adamın görünmeyen gözleriyle baktığı, bu taraftaki yatakta uyumakta olan Eri. En başından beri sadece ona bakıyor. Nihayet anlıyoruz bu gerçeği. O, bu tarafı görebiliyor. Televizyon ekranı, bu tarafa dönük açık bir pencere işlevi görüyor. (Murakami, 2015a: 50,51)

Anlatıcı-kamera bilgisayar monitörüne bakarak çalışan ve yüzünde hiçbir ifade taşımayan bir adama yönelir. Kaoru hanım tarafından otelin güvenlik kamerasından

fotoğrafi çıkarılan, zavallı Çinli kızı döven bu adam sıradan bir şirket çalışandır. Kaoru'nun da belirttiği gibi “Sıradan görünen kişiler en tehlikeli olanlardır” (Murakami, 2015a: 67). Şirakava adındaki bu adam, anlatıcı-kameranın da tasvir ettiği gibi sıradan ve saygın görüntüsünün aksine içinde karanlık bir taraf barındırmaktadır. Adam üzerinde “VERITECH” yazan bir kalemle bir not defterine rakamlar ve semboller karalamaktadır. Daha sonra aynı kalemin Eri Asay'ın odasında tasvir edilmesi Eri'nin odasındaki “yüzü olmayan” adamın Çinli kızın müşterisi Şirakava olabileceğini düşündürmektedir. Mari hem Şirakava'nın dövdüğü Çinli kıza yardım etmeye çalışmış hem de Şirakava ile bilinmeyen bir sebeple bağlantısı olan ablasına yardım etmek için çabalamaktadır. Bu iki genç ve güzel kadının hem Şirakava ile hem de Mari ile bağlantısının olması rastlantı değildir.

Aşk Oteli “Alphaville”in adı Mari'nin en sevdiği filmlerden biri olan “Jean-Luc Godard'ın filmi ile aynı adı taşımaktadır. Bu filmde Alphaville “yakın gelecekteki hayali bir şehrin adı”dır ve filme göre “Alphaville’de insanların derin duygulara sahip olmasına izin verilmez (...). Bu yüzden orada aşk da yoktur. Çelişki ve ironi de yer almaz. Her şey rakamsal formüller kullanılarak yapılır” (Murakami, 2015a: 57). Orada ancak “aşk ve ironiye gerek duymayan seks” (Murakami, 2015a: 57) vardır.

“Alphaville” aynı zamanda “Big in Japan” şarkısı ile patlama yapan 80'lerin ünlü gruplarından. Romanda bu şarkıya ilişkin herhangi bir göndermede bulunulmasa da roman ile şarkı arasında ilişki kurmak mümkündür. Grup, bu şarkıda genç bir çiftin eroin bağımlılığından kurtulma çabasını anlatır. Çift, eroin olmadan, hırsızlık yapmadan ya da müşteri bulmak zorunda olmadan gerçek duyguları yaşamının hayalini kurmaktadır. Şarkıda, kendi çevrelerinde önemsiz olsalar da Japonya gibi uzak bir yerlerde önemli biri ya da başka bir dünyada bir kral olabilecekleri ima edilmektedir. Dolayısıyla Eri'nin de Çinli kızın da bu otelde daha önce bulunmuş olmaları ve Şirakava ile bağlantıları onların karanlık taraftan kurtularak gerçek duygularını

yaşayabilecekleri bir dünyaya, diğer bir deyişle ‘öteki tarafa’ geçebilme arzusu duydukları hissini uyandırmaktadır.

Eri’nin odasında bulunan şeffaf bir maske takmış Yüzü Olmayan Adam ve şirket çalışanı Şirakava’nın aynı kişi olması, Şirakava’nın düzgün ve saygıdeğer şirket çalışanı maskesinin ardında kötü ve karanlık karakterini gizleyen sıradan bir kişi olduğunu göstermektedir. Romanda önemli bir motif olan ‘yüz’, bireyin öteki benliği ile ilişkilidir.

Mari aynada yansıyan yüzüne bakmaktadır:

(...) Sonra aynaya yaklaşıyor yüzünü. Sanki bir şeyler olmasını bekler gibi, aynada yansıyan yüzüne bakıyor. Orada oluşacak en ufak bir değişikliği bile kaçırmamak için. Ama hiçbir şey olmuyor. (...) Sonra kendini cesaretlendirmek istercesine dudaklarını ısırıyor, başını birkaç kez yukarı aşağı sallayarak kendini onaylıyor. Aynadaki Mari de aynı şekilde dudaklarını ısırıp başını hafifçe eğerek onaylıyor kendini. (Murakami, 2015a: 63)

Ayna evresinde, çocuk gördüğü imgeler tarafından ele geçirilerek yanılısamalı ve narsistik bir benlik kurmaktadır ve bu evrede birey ilk kez yabancılaşmayı tecrübe eder. Ben’i oluşturan yapay ve yanılısamalı dönem Ben’in bir imge ile özdeşleşmesi ve kültürel imge halinde ötekini görmesine sebep olur. Burada, aynadaki Mari ‘öteki’dir ve kendi imgesine yabancılaşmaktadır.

Anlatıcı-kamera Mari oradan çıktıktan sonra aynayı incelemeye devam etmektedir: “Ancak dikkatlice bakınca, tuvalettteki aynada hala Mari’nin görüntüsü seçiliyor. Aynadaki Mari, diğer taraftan bu tarafa bakıyor. Ciddi bakışlarla, sanki bir şey olmasını bekler gibi. Ancak bu tarafta kimse yok. Sadece onun görüntüsü Skylark’ın tuvaletindeki aynada kalmış durumda” (Murakami, 2015a: 63). Ayna bu taraf ile diğer tarafı, ben ve ‘öteki’yi birbirinden ayırmaktadır.

Anlatıcı-kamera Şirakava’yı da tuvalettteki aynada yüzünü incelerken yakalar. Kımıldamadan yansımasına bakan Şirakava oradan ‘öteki’nin çıkıp gelmesini umuyor gibi beklemektedir: “Ne var ki varlığını ne kadar bastırda da, başka bir şey çıkıp

gelmiyor. Aynadaki görüntüsü, gerçek görüntüsünden başka bir şey değil. Tamamen var olan şeyin yansımından ibaret” (Murakami, 2015a: 121).

Aynadaki benin gerçeğinden farklı olduğunu umarak ötekinin çıkıp gelmesini bekleyen Şirakava en sonunda bu beklentisinden vazgeçer. Ancak anlatıcı-kamera Şirakava oradan çıkıp gittikten sonra da bakış açısını aynaya sabitleyerek karanlık aynayı çekmeye devam ettiğinde Şirakava'nın aynadan yansıyan öteki benliğini fark etmektedir:

Aynada, Şirakava'nın görüntüsü yansımakta hala. Şirakava, ya da onun görüntüsü mü demek gerekir? – aynadan bize doğru bakıyor. İfadesi sabit, tek bir hareket yok. Dimdik bakarak bizim tarafı süzüyor. Ancak, sonunda usanmış gibi bedeninin kaslarını gevşetiyor (...). Sonra elini yüzüne götürüp yanağını birkaç kez ovuşturuyor, etine değme hissini kontrol ediyormuşçasına. (Murakami, 2015a: 122)

Şirakava'nın yaşadığı parçalanma, imgesel düzendeki gibi aynadaki yansımasıyla kurduğu aldatıcı bir özdeşlik sebebi ile oluşur. Şirakava'nın taktığı maske onun parçalanmasına da neden olmaktadır. Lacan'a göre, “Varlık kendi varlığı ve benzeri arasında, kendisi ile dışarıya gösterdiği o kağıttan kaplan arasında tantanalı biçimde parçalanır” (2014: 115). Aşk otelinde Çinli kızı döven ve parasını alan “Yüzü Olmayan Adam” ile takım elbiseli saygıdeğer şirket çalışanı olan Şirakava parçalanma yaşamaktadır.

Kendi benliğini Eri'den çok daha sağlam oluşturan Mari de zaman zaman çatışma yaşayarak kendine yabancılaşır: “(...) sesi kendi sesiymiş gibi gelmiyor kulağına. *Ben hem benim, hem de ben değilim.*” (Murakami, 2015a: 163). Mari Takahaşi ile bunları konuştuğunda “gökte hilal şekline ay” (Murakami, 2015a: 163) olması Murakami'nin yazınında kişinin benliğiyle çatışma yaşadığında ve bu dünya ile diğer dünya arasında ruhunda gelgitler meydana geldiğinde sıklıkla karşılaşılan bir durumdur.

Takahaşı söylenenin aksine Mari'nin kişiliğinin karanlık olmadığını düşünmektedir ve kimsenin kişiliğini aydınlık ve karanlık olarak yargılamamak gerektiğine inanır: “(...)yaşamlarımız aydınlık ve karanlık diye basitçe ikiye ayrılmaz (...). İkisinin arasında gölgeli bir ara bölge vardır. O gölgenin katmanlarının farkına varıp onları idrak etmek sağlıklı bir zekânın işidir. Ve o sağlıklı zekâyı elde etmek için de zaman ve gayret gerekir. Demek istediğim, ben senin kişiliğinin karanlık olduğunu düşünmüyorum” (Murakami, 2015a: 167).

Anlatıcı-kamera tekrar Eri Asay'ın odasına geldiğinde odada büyük bir değişiklik olduğu ve Eri Asay'ın gittiği görülmektedir. Televizyonun ışığı “dolunay ışığı”na benzetilmektedir. Ay ışığı'nın Murakami'nin romanlarında diğer taraf ile ilişkili bir metafor olması sebebiyle Eri Asay'ın öteki tarafa geçtiği anlaşılmaktadır. Açık olan televizyon az önceki odayı göstermektedir. Asıl yatak ile birlikte Eri Asay, televizyonun diğer tarafına taşınmıştır. Yüzü olmayan Adam ise aynı şekilde durmaktadır. “asıl yatak, biz başka yerlere bakarken (biz bu odadan çıkmalı iki saat olmuş), Eriyle birlikte oraya taşınmış. Buradaki, asıl yatağın yerine geçici olarak konmuş. Büyük olasılıkla, orada olması gereken boş alanı doldurmak için bir *işaret*” (Murakami, 2015a: 82). “Boş alan” Lacancı söylemde eksiklik ve objet petit a (küçük arzu nesnesi) ile ilişkilidir. Burada ‘diğer yatak’ Eri'nin gerçeklikte karşılayamayacağı arzularını boş bir nesne ile doldurmaya çalışmasının bir sembolü gibi işlev görmektedir.

Eri yaşadığı gerçeklikten kaçmak için diğer tarafa geçmiştir: “Diğer taraftaki dünyada, diğer yatakta Eri, bu odada olduğu gibi, mışıl mışıl uyumaya devam ediyor. (...) Kendisinin (ya da bedeninin mi demeli?) bir şey tarafından televizyon ekranının içine taşınıp oraya konmuş olduğunun farkında değil” (Murakami, 2015a: 82). Eri de Şirakava da bilinçlerini kapatarak öteki tarafa geçmiştir: “Eri de, Yüzü Olmayan Adam da, (...) bilinç kapılarını örtmüşler” (Murakami, 2015a: 83). Televizyon ekranı iki dünyayı ayıran bir perdedir.

Romanın ilerleyen bölümlerinde Eri Asay hala uyumaktadır ancak Yüzü Olmayan Adam ise gitmiştir. Bu görüntüleri anlatıcı-kamera Eri'nin gerçek odasından, televizyon ekranından izlemektedir. Diğer taraftaki kamera Eri'nin görüntülerini çekip iletmektedir. Yavaş yavaş Eri de hareketlenmeler meydana gelince anlatıcı-kamera daha iyi inceleyebilmek için ekranın diğer tarafına geçmeye karar verir ve bunun çok zor olmadığını belirtir: “Bedeni terk ederek cisimsiz, kavramsal bir *görüş açısı* olmak yeterli. Böyle yapınca her duvardan geçmek mümkün. Ne kadar derin olsa da her uçurumun üzerinden atlanabilir. Bunu yaptığımızda gerçekten de, basit bir tek nokta olur ve iki dünyayı ayıran televizyon ekranından geçeriz. Bu taraftan diğer tarafa taşınmış oluruz” (Murakami, 2015a: 100). Böylece televizyon ekranından görünen odanın içine, diğer bir deyişle, diğer tarafa Eri Asay'ın yanına geçer. Eri Asay'ın televizyonun ekranının içindeki hapsediği bu odada anlatıcı-kamera ile Eri'den başkası yoktur. Anlatıcı kameranın olanlara müdahale etmesine de izni bulunmamaktadır: “(...) basit bir görüş açısı olarak bizim yapabildiğimiz yalnızca gözlemlemek. Gözlemleyip bilgi toplamak, mümkün olursa da bir hükme varmak. (...) hatta dolaylı olarak ona varlığımızı hissettirmeye bile iznimiz yok” (Murakami, 2015a: 100).

Lacan'a göre, özne gördüğü halde görüldüğünü görmeyendir. Öznenin görmesini sağlayan ışık uzamı aynı zamanda görülmesine de sebep olur. Özne Öteki'nin görüş alanına girerek Öteki tarafından yargılanmaktadır. Bu durum, kendisini bu tablonun içinde bir leke olarak algılamasına sebep olmaktadır (2014). Lacancı söylemde özne Büyük Öteki'nin bakışına her zaman, her yerde ve her açıdan maruz kalabilir. Anlatıcı – kameranın burada özneyi bakıp gözlemleyen Büyük Öteki gibi bir işlevi bulunmaktadır. Eri Asay da Öteki'nin (anlatıcı-kamera'nın) görüş alanındadır ve Öteki'nin bakışı ile incelenmekte ve yargılanmaktadır. Lacan için “Objet a olarak bakış, iğdiş edilme görüngüsünde ifadesini bulan merkezi eksikliği simgeleştirmeyi başarır ve

doğası gereği nokta biçiminde, silinen bir işleve indirgenmiş olan bir *objet a*'dır, bu özellikleri sayesinde öznenin görünenin ötesinde ne olduğunu bilmesini engeller..." (2014: 85). Eri Asay toplum tarafından izlenen ve toplumun sürekli bakışına maruz kalan bir mankendir, kapak kızıdır ve bu durum onun görünenin ötesinde aslında kim olduğunu anlamasını engellemektedir. Lacan'a göre seyredilen bir özne olarak bakışın altında olmanın bireyi tatmin edici bir tarafı vardır: "Seyre dalma gibi görüngüsel bir deneyim seviyesinde dahi, ortaya çıkan bu her şeyi görme, dikizcilik boyutu bir kadının, ona gösterilmemek şartıyla, görüldüğünü bilmekten aldığı doyum gibi kendini gösterir" (2014: 83). Eri Asay küçüklüğünden beri güzelliği ile öne çıkıp Pamuk Prenses gibi yetişmiştir ve kitlelerin ilgisi ve bakışı altında olmaktan zevk almış olsa da toplumun ve ailesinin beklentilerini boşa çıkarmamak için bu rolü oynamaktan yorulmuş ve bir birey olarak kendi benliğini kuramamıştır. Büyük Öteki tarafından izlenmek bir özne olarak Eri'yi çalkantılı ve nevrotik bir ruh haline sokmuş ve onu bu dünyadan kopararak televizyon ekranının içine hapsetmiştir.

Bilinci uyanmaya ve gerçek dünyaya dönmeye direnen Eri en sonunda gözlerini açarak bilincini açık tutmaya çabalar. Kendine biraz geldiğinde nerede olduğunu anlayamaz. En son odasında uyumuştur. Yattığı yatak kendi yatağıdır ancak oda, kendi odası değildir. Anlatıcı-kamera odayı Şirakava'nın çalıştığı ofisin boş haline benzetir. Eri odanın kapılarını açmaya çalışsa da dışarı çıkamadığı gibi, onları yumruklasa da sesini kimseye duyuramaz. Eri yerde Şirakava'nın ofisinde kullandığı VERITECH yazılı kurşunkalemi bulur ancak hafızasını yoklarsa da kalemle ilgili hiçbir fikri bulunmamaktadır. Yaşadıklarının rüya olduğundan şüphe etse de olanların gerçek olduğundan emin olur: "Bu gerçek diye karar veriyor. Başka bir tür gerçeklik, bir nedenle benim asıl gerçekliğimle yer değiştirmiş durumda" (Murakami, 2015a: 104, 105).

Kendini metalaştıran bu dünyadan kaçıp uzaklaşmak için “asıl gerçekliği geride bırakmasına neden olacak kadar derin bir uykudan (Murakami 106) yeni uyanan Eri Asay, kendi varoluşunu ve gerçekliğini sorgulamaktadır: “Her zamanki kendisi olduğundan emin oluyor. Güzel bir yüz ile güzel, biçimli memeler. *Ben bu şekilde bir et parçasıyım, ticari değeri olan bir varlığım*, gibi tutarsız düşünceler geçiyor aklından. Sonra kendisinin gerçekten kendisi olduğundan şüpheye düşüyor” (Murakami, 2015a: 105). Bilincinde bazı şeylerin silindiğini hisseden, benliğini tamamen kaybetmek ve bir hiç olmak istemeyen Eri, onun orada olduğunu kimsenin bilmediğini düşünüp tekrar uyuyarak kendi gerçekliğine uyanmak istemektedir.

Anlatıcı-kameranın Eri'nin odasına bir sonraki gelişinde Eri televizyon ekranının içinden diğer tarafa bakmaktadır. Bir şeyler söylemeye çalışsa da sesi anlatıcı-kameranın olduğu diğer tarafa ulaşmamaktadır. Eri de bu durumun farkındadır ve televizyon camının ardından anlatıcı- kameranın olduğu diğer tarafı görebilmektedir. Kamera, Eri'nin kendi odası olan bu tarafa ait olduğunu düşünmektedir: “Onun yeri bu oda, o bu odaya ait. Buradaki yatakta huzur içinde uyumaya devam etmeli. Ama şu anda saydam cam duvarı aşır da bu tarafa geçemiyor. Bir şeyler aracılığıyla ya da bir amaçla, uyurken o taraftaki odaya taşınmış ve oraya hapsedilmiş” (Murakami, 2015a: 137). Kızın olduğu taraf, “Gerçek evre” gibi dilin, sözün olmadığı yerdir. Eri Asay'ın burada konuşamamasından ve sesini duyuramamasından buranın “Gerçek evre” olduğu çıkarımı yapılabilir. Kızı öbür odadan (kızın odasından) izleyen kamera bir “görüş açısidir” ve herhangi bir şekilde hiçbir şeye müdahale edemese de Yüzü Olmayan Adam/ Şirakava'nın Eri Asay'a ne yapmış olacağını sorgulamaktadır.

Gitgide kendi bedeninde bir tuhaflık olduğunu hisseden Eri varlığının bu evrende yok olduğunu, netliğini kaybetmekte olan ellerine bakıp fark eder. “İki dünyayı birbirine bağlayan devredeki bağlantı noktası şiddetli bir şekilde sallanıyor. Onun varlığının hatları da silinmeye başlıyor. Fiziksel bedeninin anlamı aşınıp gidiyor”

(Murakami, 2015a: 138). Kendi benliğini oluşturmamayan Eri Asay sıkışıp kaldığı bu evrede hiçliğe dönüşmektedir. Lacan öznenin tekil olarak algılanmasının hiçlik olduğunu öne sürer: “Dünyadaki mevcudiyet biçimim, tek kesinlik olarak özne olduğumun kesinliğine indirgenmiş bir özne olmaktır, bu da etkin bir hiçlemeye dönüşür” (2014: 89). Eri Asay’ın toplumun onu kodladığı haliyle bir özne olması onun hiçliğe dönüşmesine sebep olmaktadır.

Müdahale etmesi yasak olan anlatıcı-kamera bunu unutarak Eri’ye oradan kaçmasını söylese de sesi ona ulaşamaz. Anlatıcı- kamera Eri’nin odasına yeniden döndüğünde Eri’yi bu tarafa, kendi odasına dönmüş halde yatağında uyurken bulur. “Kuşkusuz son anda, kapıdan kaçmayı becermiş olmalı. Ya da başka bir çıkış kapısı bulmuş olabilir” diye düşünür (Murakami, 2015a: 159). Eri’nin öteki taraftan kaçarak odasında uyumaya devam etmesi, kendi benliğini başkalarının tanımlamasını istemediği için kendi kurduğu gerçek-hayal arası bir dünyada bir özne olarak var olma çabasını göstermektedir.

Romanda “diğer (öteki) taraf” motifi Takahaşi’nin Mari’ye anlattığı bir anısında tekrar karşımıza çıkmaktadır. Hukuk fakültesinde okuyan Takahaşi bir ders için rapor hazırlamak üzere ceza davalarını izlemiştir. Bu davaları izlerken suça karışan insanlar hakkındaki düşünceleri değişir. Önceleri bu insanlar ile kendini bağdaştıramaz ve onların dünyasını kendininkinden çok farklı görür. “Benimkinden farklı bir dünyada yaşıyor, farklı düşünüyor, farklı şekilde hareket ediyorlardı. Onların yaşadığı dünya ile benim yaşadığım dünya arasında sağlam ve yüksek bir duvar vardı” (Murakami, 2015a: 89). Daha sonra gitgide onlar ile daha fazla empati kurar ve bu iki farklı dünyanın arasında aslında çok ince bir çizgi olduğunu düşünmeye başlar: “Gerçekte iki dünyayı birbirinden ayıran duvar diye bir şey yoktu. Eğer varsa da, derme çatma, kartonpiyerden bir duvardı bu. Şöyle bir yaslansam diğer tarafa devrilecekti belki de. Ya da diğer taraf içimize gizlice sızmıştı da biz fark etmemiştik” (Murakami, 2015a: 89). Takahaşi

mahkeme denen ve insanları yargılayan sistemi denizin karanlıklarında yaşayan bir yaratığa benzetir:

O şey, farklı şekillere bürünüyordu. Bazen devlet oluyordu, bazen hukuk. Ne kadar kesersen kes, kolları yeniden uzuyordu. Kimse onu öldüremezdi. (...) ne kadar uzağa kaçarsam kaçayım, ondan kurtulmayacağımı anlamıştım. Ve o yaratık için, benim ben olmam veya senin sen olman arasında bir fark yok. Onun önünde her insan adını yitiriyor, yüzünü kaybediyor. Hepimiz birer işarete dönüşüyoruz. Sadece birer rakam oluyoruz. (Murakami, 2015a: 90)

Takahaşi'nin farklı şeylere (devlet veya hukuk) dönüştüğünü söylediği şey simgesel düzendir. Dil içinde doğan özne kendini dile göre konumlandırmaktadır. Dilin olduğu simgesel düzende birey işarete, rakama dönüşür. Simgesel düzene girerek bir birey olan özne artık oradan çıkamaz. Lacan'ın düşüncelerinden etkilenecek ideolojik çağırma ve isimlendirme kavramlarını ortaya atan Althusser'e göre birey ideolojiden kurtulamaz<sup>15</sup> (Althusser, 1971).

Takahaşi, mahkemede kundaklama ve cinayetten yargılanarak idam cezası almış bir adamın durumundan çok etkilenmiştir: “Bir insan, nasıl bir insan olursa olsun, devasa ahtapot gibi bir yaratık tarafından yakalanmıştı ve karanlıkların içine çekiliyordu” (Murakami, 2015a: 91). Bu sistem Eri'yi de içine hapsedmiş ve sürekli uyumasına neden olmaktadır. Ahtapot benzetmesinin Japonya'nın Simgesel düzeninin bir sembolü olduğunu belirten Dil (2007: 300) Mari'nin Eri'yi bu uyuşmuşluk halinden çıkarması gerektiğini ifade eder.

“İki taraf” Murakami'nin romanlarında sıklıkla kullanılan bir motiftir. Murakami'nin *Sputnik Sevgilim* romanında da bu taraf ile ötekini ince bir duvar ayırmaktadır (Murakami, 2016: 179). İki tarafı ayıran duvar motifiyle “*Dans, Dans, Dans*” romanında da karşılaşılmaktadır.

---

<sup>15</sup> Althusser, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*'nda bir yabancıya “Hey sen oradaki” şeklinde seslenen polisin bu ifadesi ve seslenenin buna karşılık vermesi (karşılık vermese de bir şey ifade etmez) her ikisinin de birer ‘özne’ olmalarındandır. Bireylerin ideolojik açıdan bir ‘özne’ olarak inşa edilmeleri ve bir birey haline gelmeleri, bu davranışı sayısız defa deneyimlemeleri sonucunda gerçekleşir. Althusser ideolojinin bireylere seslenerek toplumsal ilişkiler dünyasında özne olarak konumlandıklarını ifade etmektedir (1971).

Yaşamın kırılğan yapısının ve hayatın ne getireceğinin belli olmamasının bireylerin aydınlık taraftan karanlık tarafa geçmelerine neden olduğu çıkarımı yapılabilir. Takahaşi'nin babası da karanlık çevrelere karışıp bir süre hapis yatsa da, daha sonra saygıdeğer bir iş adamı haline gelmiştir.

Takahaşi, annesini yedi yaşındayken kaybeder ve babası da dolandırıcılıktan tutuklu olduğu için bir süre öksüz kalır. Babası hapis yatarken, ne olursa olsun onu yalnız bırakıp öyle karanlık ve tekinsiz bir yere gitmemesi gerektiğini düşünür. Yetişkin olduğunda da o kötü günleri ile ilgili her zaman aynı rüyayı görmeye devam etmektedir:

“Sık sık aynı rüyayı görüyorum: yedi yaşındayım ve yine öksüzüm. Yapayalnızım ve güvенеbileceğim tek bir yetişkin yok çevremde. Akşam vakti, etraf gitgide kararıyor. Gece olmak üzere. Hep aynı rüya. Rüyamda hep yedi yaşıma dönüyorum. Böylesi bir yazılım işte; bir kez virüs girince de, değiştirmek mümkün olmaz.” (Murakami, 2015a: 134).

Freud'a göre rüyada karşılaştığımız oluşumlar “iç ya da dış dünyamızda yaşadığımız şeylerdir” (2017: 51). İnsanın bilinçli edimleri dışındaki ruhsal mekanizmalar rüyalarda açığa çıkar. Bilinçdışında gizlenen isteklerin bilinç düzeyindeki anlatımı olan rüyalar, "bilinçli ve bilinçsiz dürtüler arasındaki çatışma ve uzlaşmanın bir sonucudur" (Freud, 1997: 37). Freud'un da belirttiği gibi rüyaların içeriğini oluşturan malzeme yaşanmış şeylerin yeniden üretilmesidir (2017: 51). Takahaşi'nin de sürekli çocukluğuna dair sıkıntılı günlerinden kalma olan bu anısının sürekli olarak rüyasına girmesi bilinçdışına attığı bu durumun yarattığı kaygının dışa yansımasıdır. Freud sürekli tekrarlayan rüyaların çocukluğa ait malzeme içerdiğini ifade eder (2017: 229). “Çocukluğun dürtüleriyle birlikte rüyada yaşamaya devam ettiğini” (2017: 231) belirtir. Takahaşi de çocukluğunda babasının hapse düşerek onu yalnız bırakmasının sonucunda yaşadığı güvensizlik, yalnızlık ve yitirmişlik duygusunu rüyalarında sürdürmektedir.

Karanlık tarafa çekilen sadece Takahaşi'nin babası değildir. Mari'nin otelde tanıştığı Korogi adlı kadın da birden kendini öteki tarafta bulmuştur. Mari geceyi geçirmek üzere Alphaville otelinde kaldığında otelde çalışan Korogi ile oturup yeşil çay eşliğinde sohbet etmeye başlarlar. Geçmişte yaşadığı bazı şeylerden kaçtığı için gerçek adını kullanamayan Korogi, bulunmamak için aşk otellerinde çalışmaktadır. Eskiden sıradan bir ofis çalışanı olan Korogi başına gelenlerden sonra işini ve ailesini terk ederek kaçak hayatı yaşamaya başlar. Korogi, Mari'ye hayatın ne getireceğinin belli olmadığını ve karanlık tarafa geçmenin herkesin başına gelebileceğini anlatır:

“Maricik. Üzerinde durduğumuz zemin var ya, çok sağlammış gibi görünür ama en ufak bir şey olduğunda, pat diye altımızdan kayıp gidebilir. Ve bir kez altımızdan çekilmeyegörsün, işte o zaman sonumuz gelmiş demektir; bir daha eskiye dönemeyiz. Sonrasında, yerin altındaki o karanlık dünyada bir başımıza yaşamaktan başka çaremiz kalmaz.” (Murakami, 2015a: 143)

Korogi yaşadıkları yüzünden her uyuduğunda artık bir daha uyanmak istememektedir: “Ne var ki, sonra bir rüya görürüm. Hep aynı rüyayı. Hiç durmadan kaçıyorum ama sonunda beni yakalayıp bir yerlere götürüyorlar. Buzdolabı gibi bir şeyin içine tıkip, üzerime kapağı kapatıyorlar. Sonra birden uyanıyorum” (Murakami, 2015a: 145).

Jung sürekli tekrarlanan rüyaların bireyin yaşadığı travmadan kaynaklanabileceği üzerinde durur: “Durmadan yineleyen rüya, dikkat edilmesi gereken bir olgudur. Genellikle bu, bilinçdışının, rüya görenin yaşam varsayımındaki bir eksikliği bütünleme çabasıdır; ancak rüya, görenin travmatik bir yaşantısından ileri gelebilir ya da önemli bir olaydan önce de olabilir” (2007: 53). Koroginin de Takahaşi gibi kendini sürekli tekrarlayan rüyalar görmesi bilinçdışında yaşadığı travma sebebiyledir.

Mari de Korogi'ye ablasının iki aydır uyanmadığından bahseder. Sadece bazen ihtiyaçlarını karşılamak için uyanıp tekrar uyduğunu anlatır. Eri'de yaşadıklarından

kaçmak için uyumayı tercih etmiştir. Korogi de birileri tarafından zarar görüp takip edildiği için bazen hiç uyanmak istemez. Ancak Eri'den farklı olarak o hep aynı kâbusa uyanır ve kaçak hayatını seçmiştir. Kendi adını kullanamamaktadır ve belli bir yerde uzun süre yaşayamamaktadır. Kendi gölgesinden kaçtığını hisseder: “Biliyor musun, bazen kendi gölgeyle yarışmışım gibi hissediyorum. (...) Ne kadar hızlı koşsam da kaçamıyorum. Kimse kendi gölgesinden kaçamaz.” (Murakami, 2015a: 151). Kişinin bireysel bilinçdışında bastırıldığı ve kişiliğinin karanlık kısmını oluşturan “gölge” arketipini Jung “saklamak istediğimiz tüm sevimsiz özelliklerin bireysel bilinçdışıyla birleşmesinin toplamı” olarak tanımlamaktadır (1966: 111). Dolayısıyla Korogi'nin de söylediği gibi ondan kaçmak mümkün değildir. Mari ise gerçeğin öyle olmayabileceğini düşünmektedir: “Belki de kendi gölgeniz değildir kaçtığınız, bambaşka bir şeydir” (Murakami, 2015a: 151). Bireyin ben olabilmesi için gölgesi ile birlikte uyum içinde yaşaması gereklidir. Korogi gölgesinden kaçarak aslında kendinden kaçmaktadır.

Anılarımızın, yaşamaya devam etmek için kullandığımız bir “yakıt” olabileceğini düşünen Korogi, kimselere bahsedemediği bu durumunu Mari'ye açarak rahatlar ve o yakıt sayesinde ayakta kalabildiğini anlatır. Korogi, Mari'nin ablasını bu durumundan kurtarabilmesi için anıları “yakıt” olarak kullanmasını ve ablası ile ilgili anılarını hatırlamasını öğütlemektedir. Mari bu öğüdü dinleyerek ablası ile ilgili önemli bir anısını hatırlayınca bunu Takahaşi'ye anlatır. İkisi de çok küçükken depremde asansörde kalırlar. Eri karanlıkta korkan kardeşini sakinleştirmek için ona sımsıkı sarılmıştır: “O sırada, Eri karanlığın içinden bana sarıldı. Normal bir sarılma değildi bu. İki beden birbirinin içinde erimiş, tek beden olmuş gibi, çok güçlü bir sarılmaydı. Bir an bile gevşetmedi kollarını. Bir kez ayrılısak bu dünyada bir daha asla biraraya gelememiştik gibi” (Murakami, 2015a: 170). Eri küçük olduğu halde bir yetişkin gibi soğukkanlı davranarak kardeşini korumak için ona şarkı söylemiş her şeyin yoluna gireceğine dair telkinlerde bulunmuştur. Mari o anda aralarında hiçbir boşluk olmadan

ablası ile bütünleşmiş gibi hisseder: “O karanlığın içinde aramızda hiçbir boşluk yoktu” (Murakami, 2015a: 171). Ancak bu son olmuş, bir daha böyle hissedememişler, o güçlü bağı kaybetmişlerdir.

(...) benim Eri’ye en yakın olduğum andı. Yüreklerimiz bir olmuş, aramızda hiçbir mesafe kalmamış, bütünleşmiştik. O günden sonra Eri ve ben birbirimizden giderek uzaklaştık gibi hissediyorum. Ayrıldık ve kendi ayrı dünyalarımızda yaşamaya başladık. O asansörün karanlığı içinde hissettiğimiz tek beden olma duygusu ya da kalplerimizin arasındaki o güçlü bağ bir daha ikimizin arasında oluşmadı. (Murakami, 2015a: 171)

Mari eve döndüğünde üstündekileri çıkardıktan sonra ablasının yatağının içine girip ağlayarak ona sarılır. Ablası da, kendisi de buradan farklı bir yerde olabilirler diye düşünerek bilinçlerinin bir yerlerde birleşeceğini ümit eder: “Şu anda bilinci yerinde değil. Bir yerlerde saklanıyor. Ama yerin altındaki su akıntısı gibi, gözle görülmeyen bir yere doğru akıyor olmalı. Mari onun cılız yankısını duyabiliyor. (...) Ve akıntı, bir yerde mutlaka ben denen bu akıntı ile iç içe geçecek. (...) *Biz kız kardeşiz çünkü* ” (Murakami, 2015a: 175). Buradan Mari’nin kendi bilincini ve benliğini ablasınıninkiyle buluşturup tekrar bütünleşmelerini ümit ettiği sonucuna varılabilir. Kız kardeşler arasında hiç kopamayacak bir bağ bulunduğu inandığı için böylece ablasını geri döndüreceğini düşünüyor olabilir. Mari ablasını öper ve kulağına “geri gel” diye fısıldar. “Kendi kendiyi öpüşür gibi bir his bu. Mari ve Eri, iki isim arasında tek bir hece farkı var” (Murakami, 2015a: 175). Simgesel düzen tarafından ayrılmış iki kardeş Mari ve Eri, aslında bir bütünün iki parçası gibi birbirlerini tamamlamaktadırlar.

Romanın sonunda, kamera saf bir görüş açısına dönüşerek şehri kuşbakışı izlemeye devam etmektedir. Bireylerin bireyselliğinin farkında olan kamera aynı zamanda parçalanmışlıklarına da vurgu yapmaktadır: “Trenlerde taşınan insanların her biri farklı bir yüze ve ruha sahip ama hepsi de ortak bir varlığın isimsiz *parçaları*. Her biri kendi içinde bir bütün ve aynı zamanda bir parça” (Murakami, 2015a: 178). Bütün-parça ikiliğine değinilerek ikili karşıtlıklar sistemine vurgu yapılmaktadır. “İkilik

insanlar için olduğu kadar önemli bir şey değil kargalar için” (Murakami, 2015a: 178) diyen yazar, bireyin öteki ile var olma ihtiyacına dikkat çeker görünmektedir.

“Gökyüzünde tek bir bulut görünmüyor. Şimdilik hiçbir şey yok. Ufukta asılı gibi duran ince bir sis tabakası var yalnızca. Hilal sessiz, beyaz bir anıt gibi, uzun süredir kayıp bir mesaj gibi batı göğünde süzülüyor” (Murakami, 2015a: 178). Gökyüzünün açık olması sorunsuz ve sıkıntısız bir durumu işaret ederken ufuktaki sis tabakası geleceğinin belirsizliğini ifade etmektedir. Hilalin beyaz ve kayıp bir mesaj gibi süzülmesi ise kardeşlerin arasında bir zamanlar kaybolan bağın tekrar canlanacağını habercisi olabilir. Oda (2011 :167), ayın sevgi duyguları uyandıran sıcak dolunay değil de, soğuk beyaz hilal olarak tasvir edilmesine dikkat çekerek, gerçeklikte hilalin batı göğünde yükselemeyeceğini, batıda dolunayın olması gerektiğini belirtmekte ve hikâyedeki gerçekdışı hilalin öteki dünyada bulunduğunu ifade etmektedir.

Kameranın binaları “soğuk gölgeler altında” (Murakami, 2015a: 179) diye tasvir etmesi, o binalarda yaşanan hayatların da karanlık ve sırlarla dolu olabileceği izlenimi vermektedir. Kamera Eri’nin evine odaklanmadan önce insanların birbirine benzeyen sıradan hayatlarına dikkat çekilmektedir. “Yukarıdan bakınca, bütün evler birbirinin aynı gibi görünüyor. Aynı yıllık gelirler, aynı aile yapıları” (Murakami, 2015a: 179).

Kamera ablasına sarılarak uyuyan Mari’nin gülümsediğini fark etmektedir: “Rüya gördüğünden mi, yoksa hafızasına yer etmiş bir şey yüzünden mi, dudaklarında bir gülümsemenin gölgesi var” (Murakami, 2015a: 180). Muhtemelen ablası ile ilişkisine “yakıt” olacak anısı sayesinde ablası ile tekrar bağ kurmayı başarabildiği çıkarımı yapılabilir. Kamera Eri’nin de bir şeylere tepki verdiğini fark ediyor: “Ne var ki, Eri’nin küçük ağzı, bir şeylere tepki veriyormuş gibi kıpırıyor. (...) Dikkat kesilmiş bir görüş açısından ibaret olabilir ama bu hareket gözümüzden kaçmıyor. (...)bir şeyler bilincin ufak bir açıklığından bu tarafa bir işaret gönderiyor. Böylesine net bir izlenim elde ediyoruz” (Murakami, 2015a: 180). Mari’nin uyanacağını ima eden romanın son

satırlarına bakıldığında, Murakami'nin çoğu romanında olduğu gibi kesin olmamakla birlikte kahramanları umut veren bir geleceğin beklediği dűşünülebilir. Romanda ayrıca, simgesel düzenin bir parçası olarak süperegonun beklentilerini mükemmel şekilde yerine getirmiş olan Eri'nin yeni gerçeğliğine uyanması, onun yeni bir dünyaya adım atacağı izlenimi yaratmaktadır.



### 3. BÖLÜM

#### JUNGCU BİREYSELLEŞME SÜRECİ VE GÖLGE

Tüm insanlarda var olan; bilinç dışı olarak kabul edilse de bilinçten beslenen hem kişisel hem de arketipsel bir benlik yapısı olarak kabul edilen gölge figürü Murakami'nin romanlarında sıklıkla karşımıza çıkar. Bireyin bilinç ve bilinç dışını dengede tutabilmesi için gölgesinin varlığını kabul etmesi gereklidir. Bunun için de bireyin hayatının herhangi bir aşamasında gerçekleştirdiği içsel yolculuğunun hedefi gölgesidir. Murakami'nin kahramanları da yaptıkları içsel yolculuklarında bilinçdışının karanlıklarında bastırılmış olan ve yüzeye çıkararak benliklerine hâkim olmaya çalışan gölgeleriyle karşılaşır. Jung'un da belirttiği gibi gölgeyle yüzleşmek birey ve toplum açısından değer verilen ahlakî kuralların, ideallerin ilkel benliğin bencil istekleriyle çatışmasına yol açsa da kaçınılmazdır, çünkü gölge figürünü bilinçte tutmanın ve bilinçli bir eleştiri yönelterek onu kontrol altına almanın en başarılı yolu bu çatışmayı tecrübe etmekten geçer (2003: 130).

Tezin bu bölümünde, *'Yaban Koyununun İzinde'*, *'Haşlanmış Harikalar Diyarı ve Dünyanın Sonu'* ve *'Dans, Dans, Dans'* romanlarında Murakami'nin kahramanlarının çıktıkları psikolojik yolculukta benliklerinin bilinmeyen derinliklerini anlamlandırmak için kahramanların bilinçli ve bilinçdışı benlikleri arasında bir köprü kurmaya çalışmaları ve gölge figürünün romanlarda ortaya çıkış şekilleri incelenmektedir. Jung, bireyin bilinçli ve bilinçdışı benliğini birleştirmesi ve bireyin bölünmez bir bütün olduğunu fark ederek kendi özgün kişiliğini oluşturması olgusunu "bireyselleşme süreci" olarak adlandırmıştır (Jung, 1966: 182-183). Murakami'nin incelenen romanlarındaki başkahramanın bireyselleşme sürecinden geçerek

tamamlanmış bir benlik elde edebilmesi, anılar, hayaller ve rüyaların yardımıyla fiziksel, bilinçli dünyadan, kayıp ve arzunun kaynağı olan bilinçdışı dünyaya geçmesi ve sonra tekrar, gerçek dünyaya dönerek ruhani bir yolculuk yaşaması ile mümkün olur. Bu bölümde ele alınan romanlardaki Murakami'nin kahramanları hayatına yeni giren tuhaf karakterler yüzünden gizemli bir hedefe doğru yönelir ve bu karakterlerin, özellikle animası rolünü üstlenecek kadın bir karakterin yardımı olmadan kendi bilinçdışına dönüp benliğini tamamlayabilmek için gerekli değişimi geçiremez. *Yaban Koyununun İzinde* ve *Dans Dans Dans* romanlarındaki başkahraman yaşadığı gerçeküstü bu yolculukta karanlık tarafı olan diğer benliği, başka bir deyişle 'Gölge'si ile karşılaşır sonunda dış dünyaya geri döner. Sonunda bu iki romanda ortak olan başkahraman kendini keşfettiği bu iç yolculukta bilinçli ve bilinçdışı benliği arasında bir bağ kurarak dış dünyaya yeniden dönüp hayatını devam ettirmeye karar verir. Murakami'nin kahramanının kendi benliğini tamamlayabilmesi, Jung'un da terimleriyle ifade edilecek olursa, "bireyselleşme sürecini" tamamlayabilmesi için benliğindeki aydınlık ve karanlık tarafları uzlaştıracak gölge arketipinin bu üç romandaki Murakami'nin kahramanlarında ortaya çıkış biçimleri, çalışmada Jung'un diğer arketipleri ile birlikte ele alınacaktır.

Murakami'nin bu üç romandaki kahramanları bireyselleşmelerini rüyalar ve gündüz gördükleri düşler aracılığıyla gerçekleştirirler. *Yaban Koyununun İzinde* adlı romanda, kahraman kötü koyunu yok ederken bilinçdışı dünyasına da adım atarak gölgesi olan ölü arkadaşı ile bütünleşir.

*Dans Dans Dans* romanında ise rüyalarında gölgesi tarafından Yunus Oteline çağrılan kahraman gölgesinin bulunduğu Koyun Adamın odasına girerek gölgesi ile yüzleşir.

*Haşlanmış Harikalar Diyarı ve Dünyanın Sonu*'nda ise bilinçli ve bilinçdışı dünyaları bölünen kahraman gölgesinden vazgeçip yaşadığı fiziki dünyayı ve

tanıdıklarını bırakarak kimliği, belleği ve anılarını yitirmesi pahasına bilinçdışında yarattığı bir huzur ortamı olan Dünyanın Sonu'na geçmiştir.

Bu üç romanın başkahramanı kendi dünyaları ve kimlikleri içinde hapsolmuşlardır. *Yaban Koyununun İzinde* ve *Dans Dans Dans* romanının kahramanı olan Boku alaycı ve yalnızken, *Haşlanmış Harikalar Diyarı* ve *Dünyanın Sonu*'ndaki Wataşi/ Boku ise kafasına yerleştirilen düzenek ve kasabayı çevreleyen duvar yüzünden yabancılaştırılmıştır.

Murakami'nin romanlarında tanımlanan boşluk ve karanlık, ölüm veya ölüm benzeri durumların sembolleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Murakami'nin karakterlerinden birçoğu, benliklerindeki boşluğu keşfeder ve çoğu zaman kendilerini boş kabuk gibi hissederler. Bu durum genellikle kişinin sevgilisini kaybetmesi gibi travmatik olaylarla karşılaşarak kendi iç dünyasına çekilmesinden kaynaklanır.

*Yaban Koyununun İzinde* romanında kahramanın ölü arkadaşı Fare ile tekrar karşılaştığı yer, dayanılmaz derecede soğuk ve karanlık bir yer olarak tasvir edilir. Fare'ye ait Hokkaido'nun dağlarındaki gözlerden uzak villanın garip ve kasvetli bir havası vardır. Fare ile buluştukları bu ev, aslında anlatıcı kahramanın içsel bilinç sınırlarını temsil eder ve kahramanın kendi bilinci gibi karanlıkta gizlenmiştir çünkü Fare buluşmalarının karanlıkta gerçekleşmesini istemektedir. Bu karanlık ortamda kahramanın Fare ile buluşması aslında kahramanın kendi gölgesi ile bütünleşmesini temsil eder.

*Dans Dans Dans* romanında ise Yunus Otelinin 16. Katının koridoru her yerin zifiri karanlık olduğu ve ezici bir sessizliğin hüküm sürdüğü geniş, siyah bir boşluk gibidir. Bu yoğun karanlıkta kahraman ölüme yakın bir deneyim yaşar. Vasile'in de belirttiği gibi gerçeklik ile kâbus arasındaki bu deneyim sırasında kahraman kendi bilinçdışı âlemine dalmıştır. Tamamen karanlıktayken kahraman bilinci ile bilinçdışının

sınırlarını ayırt edemez hale gelir ve bu durum iç ve dış karanlık arasındaki sınırların silinerek kişinin varlığının tamamen erimesi hissine yol açar (2012: 119).

*Haşlanmış Harikalar Diyarı ve Dünyanın Sonu*'nda kahraman Tokyo metrosunun yeraltı derinliklerinde ölüm gibi bir sessizlik ve karanlığın hüküm sürdüğü küf kokulu tünellerde katil sülükler ve karanlık karası olarak bilinen vahşi yeraltı yaratıkları ile mücadele ederken aslında kendi bilinçdışının tünellerinin ürpertici karanlığından geçmektedir. Karanlıkta ilerledikçe kendini yabancılaşmış hissetmeye başlayan kahramanın bedensel kimlik duygusu azalır veya tamamen ortadan kalkar. Romanda karanlık karası (yamikuro) diye adlandırılan yerin altında yaşayan şeytani güç aslında insanın içinde yaşattığı arketipal bir korkuyu sembolize etmektedir. Karanlık korkusu Murakami'nin kahramanlarını sürekli rahatsız etse de onlar gizemli bir şekilde korkularıyla yüzleşirler ve karanlığın derinliklerinde saklanmış ışığı ararlar. Karanlık bilinçdışının belirleyici bir özelliğidir ve Murakami yazını ile karanlığı aydınlatmaya çalışmaz sadece karanlık olmadan ışığın olamayacağına vurgu yapar.

Bu bölümde romanları analiz etmek için romanların konusuyla paralel olarak Murakami'nin bu üç eserindeki öğeler Jung'un psikanaliz kuramı çerçevesinde incelenecektir. Lacan tamamlanmamış benlik ile ilgilenirken, Jung psişenin tamlığının, bütünlüğünün elde edilmesi üzerinde durur. Murakami'nin eserlerindeki kahramanlar kendilerini keşfettikleri bu içsel yolculukta tamamlanmışlık duygusunu "gölge"leri olmadan elde edemezler. Murakami'nin romanlarında gölgesi silik veya yarım olan karakterler olduğu gibi gölgesinden koparılan ya da gölgesinden korkan karakterler de bulunmaktadır. Romanların çözümlemesinde gölge arketipinin yanı sıra anima-animus, yaşlı adam, öz gibi diğer arketipsel semboller de incelenerek kahramanların bilinçdışı süreçlerine ışık tutulmaya çalışılacaktır.

### 3.1. Haruki Murakami'nin *Yaban Koyununun İzinde* Romanında Gölge

Haruki Murakami'nin *Yaban Koyununun İzinde* adlı romanı aslında 'Fare Üçlemesi' olarak da bilinen ilk üç kitabından üçüncüsüdür. İlk romanda (*Rüzgarın Şarkısını Dinle*), isimsiz kahraman (Boku), öğrenci protesto hareketinin çalkantılı günleri sonrasında yaz tatili için eve dönen genç bir biyoloji öğrencisidir. Yıl 1970'tir ve kahraman zamanının çoğunu J'in barında arkadaşı Fare ile içip konuşarak geçirmektedir. 1973'te geçen ikinci roman (*Pinbooru*) da ise kahraman farklı bir arkadaşı ile bir çeviri bürosu açar. Roman, kahramanın bir yandan öğrencilik zamanından tanıdığı bir kız arkadaşının ölümüne duyduğu üzüntü ile mücadelesini tasvir ederken diğer yandan eskiden oynadığı bir langırt makinesini takıntılı bir şekilde araması ile devam eder. 1978'de geçen üçüncü romanda (*Yaban Koyununun İzinde*) ise, eşinden yeni boşanmış kahramanın hayatına güzel kulaklı gizemli bir kadının girmesi ve eski arkadaşı Fare'nin gönderdiği fotoğraftaki özel bir koyunu araması ile başlar. Bu roman Japonya'nın sömürgeci emellerine değinerek bireysel kimliğin inşasını ele alır.

*Rüzgarın Şarkısını Dinle*, *Pinbooru* ve *Yaban Koyununun İzinde* adlı bu üç romanın ortak özelliği kahramanın kaybettiği şeyler yüzünden geçmişin yasını tutmayı öğrenmesi ve aynı zamanda hayata bir şekilde devam ederek kendi benliğini kurması gerektiğini göstermesidir. Murakami'nin benlik konusunu kavramsallaştırılması, kimliğe yönelik geleneksel perspektiflerden ayrılır. Kahraman tam öznellik elde etmek için kendi kimliğinin bu farklı parçalarını aramaya ve birleştirmeye mecburdur. Bunun için gölgesi ile karşılaşp onunla uzlaşacağı ve bireyselleşme sürecini tamamlayacağı içsel bir yolculuğa çıkması gerekir.

Jungcu bireyselleşme sürecinden geçen kişinin hayatı von Franz'a göre "dışarıdan mükemmel görünmektedir de yüzeyin altında kişi ölümcül bir can

sıkıntısından yakınmaktadır; hiçbir şeyin artık bir anlamı kalmamıştır” (2007: 166, 167). *Yaban Koyununun İzinde* adlı romandaki anlatıcı kahraman da hayat ile tutkulu bir bağ kuramayan, yalnız, melankolik, hayatta tutunacağı bir amacı olmayan, yakın zamanda eşinden ayrılmış ve pek çok şeyi yitirmiş biri olarak tasvir edilmektedir. Von Franz’ın da belirttiği gibi, “Efsanelerde bu çaresizliğin iyileşmesi için daima çok özel bir şey gerekmektedir...Bu kötü durumdan kurtaracak “şey” ne olursa olsun mutlaka çok özgün, dahası zor bulunacak bir şeydir. Bireyin bu yaşam krizi de öyledir; bulunması olanaksız ya da kimsenin bilmediği bir şey aranmaktadır” (2007: 167). Murakami’nin kahramanı da hayatına tuhaf karakterlerin girmesiyle anlamsız ve tuhaf görünen bir amaç ve görev uğruna gizemli bir yolculuğa çıkar. Üstelik bu amaç, gerçekte var olmayan ve kimsenin bulmayı başaramadığı özel bir koyunu aramaktır. Kahraman kendi bütünlüğüne ulaşmak için karşısına çıkan bu karakterlerin de yardımıyla kendi iç dünyasının çekirdeğine inmeye ve bilinçaltı ile bağ kurmaya çalışır. Kahraman kötü koyunu yok etmeyi ve bilinçdışının bariyerlerini kaldırarak ölmüş olan arkadaşı Fare ile tekrar birleşmeyi amaçlamakta ancak bunu yaparken de yalnız kalmaktadır.

Yitirme, boşluk, hiçlik, karanlık, tuhaflik ve ölüm temaları üzerinde durarak kahramanın bilinçdışı tünellerine yolculuk yaptığı roman boyunca kahraman bireysel olarak kendi geçmişinden kaçmaya çalışmaktadır. Kahramanın yitirdikleri arasında gençlik idealleri gibi eşi de vardır. Kahraman eşi ile yeni boşanmıştır ve eşi ortak fotoğraflarında kendi bulunduğu kısmı dahi çıkartarak ardında hiçbir şey bırakmadan onu terk etmiştir. “Sanki doğduğumdan beri yalnızmışım, şimdiye dek hep yalnızmışım ve yolumu yalnız sürdürecekmışim gibiydi.(...) Bir don hiç olmazsa bir don bıraksaydı iyi olurdu diye düşünsem de bu onun sorunuymuş ve onu suçlayamazdım. Hiçbir şey

birakmamak onun kararıydı”<sup>16</sup> (Murakami, 2004: 37-I). Kahraman yalnız olmadığını kendine kanıtlamak ister ancak ayrılığın üzüntüsünü unutmak için eşinin varlığını yok saymak istemektedir: “(...) baştan beri o hiç varolmamış gibi düşünmekten başka çarem yoktu. Ve eğer o hiç var olmadıysa, donu da olmayacaktı o zaman”<sup>17</sup> (Murakami, 2004: 37-I).

Kahramanın bireyselleşme sürecine başlayabilmesi eşinden ayrılması, işinde tatmin olmaması dolayısıyla hayatında bir şeylerin yolunda gitmemesiyle gerçekleşir. Jungcu bireyselleşme süreci için kişinin kendi öz’ü ile çatışması gerekir:

Asıl bireyselleşme süreci- kişinin kendi iç merkeziyle (ruhsal çekirdeğiyle) ya da self’iyle bilinçli olarak karşı karşıya gelme- genellikle kişiliğin yaralanması ve buna refakat eden acı ile olur. Bu başlatıcı şok, öyle algılanmasa da bir tür “hidayet” şeklinde olur. Ego ise daha çok kendini istenci, istekleri bakımından engellenmiş olarak hisseder, genellikle bu ket vurmaya da dıştaki bir şeye yansır. Yani tanrı, ekonomik durum, patron ya da eş bu tıkanmadan sorumlu tutulur. (von Franz, 2007: 166)

Jung toplumda oynadığımız rolleri yansıtan ve kişiliği oluşturan maskeleri ‘persona’ arketipi ile tanımlar. Kahraman eşi ile “karşılıklı rolleri(ni), görece iyi oyn(adıkları)” ve eşinin onu “yitik” biri olarak gördüğünü, “birbir(lerinin) rolüne fazlasıyla alışmış” (Murakami, 2008: 31) olduklarını ifade etmektedir.

Ancak Jung’un da üzerinde durduğu gibi bireyler hayatta oynadıkları maskelerin kendi kişilik özelliklerini bastırması sonucunda oynadıkları rol kişiliğin diğer özelliklerini geliştirerek farklılaşmalarını ve bireyselleşmelerini ortadan kaldırmaktadır (1986: 84). Kahramanın maskeli kişiliğinden bağımsız olarak kendini ifade edemez hale gelmesi eşinin onu yitik biri olarak görmesine neden olmuş olabilir.

---

<sup>16</sup> Karşılaştırılarak çevrilmiştir. (Murakami, 2008: 29)

<sup>17</sup> Karşılaştırılarak çevrilmiştir. (Murakami, 2008: 29)

Sadece bir şeyler yitirmiş olan kahramanın kendisi değildir. Kahramanın alkol bağımlısı olan iş ortağı da “(y)itirdiklerini yeniden yakalayabilme girişimi” yüzünden “daha da derin bir alkol sisine göm(ülmüştür)” (Murakami, 2008: 59).

Ortağı düşüncelerinin ve yaşamlarının akışının değiştiğini söyleyerek eski günlere özlem duymaktadır. Japonya’nın bireylerden beklentilerinin olumsuz etkilerini romanda gözlemlemek mümkündür. Romandaki kahramanların geleceğe olan umutlarını ve yaşamdaki amaçlarını yitirdikleri söylenebilir. Kahramanın ortağı “Şimdilerde bir tür sömürülmeye tutsak olmuşuz gibi hissediyorum kendimi”<sup>18</sup> (2004: 82) diyerek çeşitli çıkarların bu sömürüyü yaptığını belirtir.

Kahraman karamsar bir tutum sergileyerek değişmediklerini, hep aynı olduklarını belirtir: “Sömürü diye bir şey yok. Bu bir peri masalı. Sen bile Kurtuluş Ordusu’nun borazanlarının gerçekte dünyayı kurtarabileceğine inanmıyorsundur herhalde?”<sup>19</sup> (Murakami, 2004:83-I) diyerek bu sistemi değiştirmenin mümkün olmadığına işaret etmektedir.

Yaptıkları reklamcılık işlerini dürüst bulmayan ortağı “Hiç olmazsa, eskiden inandığımız işi yapardık ve bununla da övünürdük” (Murakami, 2008:63) diye ifade ederek artık kaybettikleri idealizmlerini vurgulamaktadır. Kahraman daha önce yaptıkları “sıkıcı çeviri işleri(nin) de yanıltıcı kopyadan ibaret” (Murakami, 2008:63) olduğunu belirterek herkesin masumiyetinin bozulduğunu ima etmektedir. Kahramanın yaptığı mesleğin sembolik bir anlamı vardır ve burada Kapitalist toplumdaki reklamcılık, medya gibi sömürü unsurları eleştirilmektedir: “Reklamcılığı elde tutmak, söz geçirmek demek, gazete ve televizyon yayıncılığının hemen hemen tamamına söz

---

<sup>18</sup> Karşılaştırılarak çevrilmiştir. (Murakami, 2008: 63)

<sup>19</sup> Karşılaştırılarak çevrilmiştir. (Murakami, 2008: 63)

geçirmek demektir.(...) Sana ulaşan bilgilerin yüzde doksan beşi zaten karşılığı ödenip önceden seçilmiş bilgilerdir”<sup>20</sup> (Murakami, 2004: 97-I).

Murakami, yitirmişlik temasına romanda sıklıkla başvurur. Kahraman’ın yitirdiği sadece gençlik hayalleri, idealizmi ve eşi değildir. Kahraman yitirmişlik duygusundan doğduğu şehri ziyaret etmeye gittiğinde de kurtulamaz: “Benim elde ettiğim şeylerin hiçbirinin hiçbir değeri yoktu, başardığım herşey anlamsızdı. Elde ettiğim herşey sadece can sıkıntısından ibaretti”<sup>21</sup> (Murakami, 2004: 136-I). Kahraman eskiyi düşünerek eskiden olumlu şeyler olmuş muydu diye hatırlamaya çalışır: “Nihayetinde hepsi maalesef yitirilmişti. Yitirilmiş, belki de yitirmeye mahkûm”<sup>22</sup> (Murakami, 2004:136,137-I). “Eğer tek iyi Kızılderili, ölmüş Kızılderili ise, benim yazgım yaşamı sürdürmekti” (Murakami, 2008: 107).

Bireyin bilinçli veya bilinçdışı idealleri bazı sosyal ve tarihsel koşullar yüzünden gücünü yitirebilir, hatta çökebilir. Önemli bir değerın kaybedilmesi bireyde ihanet duygusuna yol açabilir ve bu durum bireyin zayıf bir benlik duygusu oluşturmaya ve kendini başarısız olarak algılayarak içsel bir kargaşa yaşamaya neden olabilir. Roman boyunca Murakami’nin kahramanının böyle bir içsel kargaşa yaşadığı gözlemlenmektedir.

Kahraman ve arkadaşı J arasında geçen diyalogdan da anlaşılacağı üzere Kapitalizmin karşısında duran kuşak yenik düşerek ideallerini yitirmiştir. J daha iyimserken kahraman kendi kuşağını eleştirmektedir:

“Fakat buna karar vermek senin çocuklarının kuşağına düşer, sana değil. Senin kuşağın ...”

“İşi bitmiş zaten, defteri dürülmüş, öyle mi?”

“Bir bakıma öyle” dedi J.

<sup>20</sup> Karşılaştırılarak çevrilmiştir. (Murakami, 2008: 74)

<sup>21</sup> Karşılaştırılarak çevrilmiştir. (Murakami, 2008: 106)

<sup>22</sup> Karşılaştırılarak çevrilmiştir. (Murakami, 2008: 106-107)

“Şarkı bitti. Ama melodisi hala yankılanmakta.”<sup>23</sup> (Murakami, 2004: 144-I)

Murakami'nin kahramanı sadece gençlik ideallerini yitirdiğine üzülmez, çevresine karşı da duyarlıdır. Kahraman çevrenin ve doğal güzelliklerin yok edilişi pahasına yapılan bozuk yapılaşma üzerinde durur: “Eskiden sık sık arabayı park edip denizi seyrettiğim noktada durdum, dalgakırana sırtımı dayadım ve bir bira içtim. Okyanus yerine denizden kazanılmış geniş bir alan ve gökdelenler karşıladı bakışlarımı. Yüzü olmayan apartman blokları gökyüzünde bir şehir yaratma girişimi (...)”<sup>24</sup>(Murakami, 2004:146,147-I). Kahraman, gençlik hayallerini, işindeki ideallerini, eşini, doğduğu kasabada yitirdiklerini ve hatta postmodernliğin ağır bir götürüsü olan doğanın ve çevrenin bozularak yok edilmesini vurgulayarak yitirmişlik duygusunun etkisinden kurtulamaz.

Kahraman yitirecek bir şeyi olmadığını söylediğinde ondan taleplerde bulunan Garip adam şöyle der: “Herkesin yitirmek istemediği bir iki şeyi vardır. (...) ve bizler de işte bu şeyi bulmakta uzmanlaşmış kişileriz.(...) Ancak yitirdikleri zaman insanlar onun bir zamanlar var olduğunun farkına varırlar”<sup>25</sup> (Murakami, 2004: 217-I).

Roman, kapitalizmin getirdiği yitirmişlik, eksiklik ve kimlik sorunlarıyla ilgilenirken kişinin kimliğinin değişmez bir gösteren ile tanımlanması eleştirilmektedir. Yazar özel isim kullanılmasını yadsırken kişinin adının konulması ile somutluk kazanan kimliğin değişmezliğini ortadan kaldırmaya çalışmaktadır.

*Yaban Koyununun İzinde* romanında başkahraman olan birinci şahıs anlatıcı da dâhil olmak üzere karakterlerin özel isimleri yoktur. Kahramanın arkadaşı Fare'nin (Nezumi) özel isminin olmadığı gibi kahramanın ortağının da adı yoktur. Kahramanın

---

<sup>23</sup> Karşılaştırılarak çevrilmiştir. (Murakami, 2008:111)

<sup>24</sup> Karşılaştırılarak çevrilmiştir. (Murakami, 2008:113)

<sup>25</sup> Karşılaştırılarak çevrilmiştir. (Murakami, 2008:167)

yeni kız arkadaşından ise sadece kulakları güzel kız<sup>26</sup> olarak bahsedilmektedir. Roman ilerledikçe ortaya çıkacak olan Patron, Koyun Profesörü ve Koyun adamın da özel isimleri verilmemektedir. Buradaki isimler ayrışik göstergeler olarak verilmiştir.

Yazar isimlendirmenin amacını sorgular. Kahramanın kedisinin de bir adı yoktur:

“Adı ne bunun?”

“Adı yok.”

“O zaman nasıl çağırırsınız bu arkadaşı?”

“Çağırmam” dedim. “Sadece vardır işte.”

“Ama orada öylece durup durmuyor ya bu. Kendi iradesiyle geziniyor, öyle değil mi? Kendi kendine kıpırdayan bir şeyin adının olmaması gerçekten garip görünüyor.”

“Sardalyalar da kendi iradeleriyle yüzerler, ama kimse onlara ad takmaz...”

“Öyle ama, her şeyden önce, sardalyalarla insanlar arasında duygusal bir bağ yoktur. Üstelik, adlarını duysalar bile, anlamazlardı ki onlar. Takılsaydı da iyi olurdu”

“Demek ki sadece kendi iradeleriyle kıpırdanan ve insanlarla duygularını paylaşan değil, ama aynı zamanda işitme duyusu olanlar ad taşımaya hak kazanıyorlar öyle mi?”(...) “Neden gemilerin adı var da, uçakların yok? Diye sordum sürücüye. “Neden sadece 971 sayılı Uçuş ya da 326 sayılı Uçuş da *Çançiçeği* veya *Papatya* diye ayrı isim takmıyorlar acaba?”<sup>27</sup> (Murakami, 2004: 236-238-I)

İsim koymada yaşamın temel olduğu, amacın ikinci derece önemli olduğu sonucuna varırlar.

Numaralandırma işlevseldir ve kavramları ayrışik göstergeler olarak tanımlamak için yeterlidir. Ancak ismin bir kimlik olduğu düşüncesinden hareketle isimlendirmenin kategorize etme ile ilgili olduğu sonucuna varılabilir. “İsim koymanın temeli, canlı şeylere duyulan bu bilinçli kimlik saptama ihtiyacıdır” (Murakami, 2008:184). Yazar, isimlendirmenin değişmez bir rol yükleme olduğunu eleştirmektedir: “Burada sözünü ettiğimiz bir nesnenin adı değil, bir işlevin adı. Bir rol. Amaç da bu değil mi?”

<sup>26</sup>Japonca metnin aslında 美しい耳の彼女 (utsukushii mimi no kanojo) olarak verilmektedir.

<sup>27</sup> Karşılaştırılarak çevrilmiştir. (Murakami, 2008: 182,183)

(2008:185) Kahraman ancak bilincini kapatıp artık değişmeyeceği bir konuma getirilirse ona bir rol yüklenip isim verilebileceğini düşünmektedir: “varsayalım ki, ben de bilincimi tümüyle kapattım ve hepten bir yere çakılıp kaldım, ben de harika bir isim almaya hak kazanır mıyım o zaman?”<sup>28</sup> (Murakami, 2004:241-I). Ancak toplum onu zaten isimlendirmiştir. “Ama sizin zaten bir adınız var...” (2008:186) Kahraman isimlendirilmeyi reddetmek yoluyla başkasının isteğinin tamamlayıcı nesnesi olmayı reddeder. “Bir isim aracılığıyla “o kişi” olarak tanımlanmak, kişiyi “başka birisi olmamaya dayalı olarak” başkalarından ayıran sembolik bir sisteme yerleştirmektir” (Cebeci, 2004:281).

Kahramanın ismini vermediği yeni kız arkadaşı kulakları olağanüstü güzellikte bir kulak mankenidir. Diğer işleri arasında bir yayınevinde yarım gün düzeltmenlik ve elit bir kulüpte telekızlık da vardır. Kızın ilginçliği kahramanın sıkıcı hayatıyla tam bir zıtlık göstermektedir. Kızın kulakları ona bazı özel güçler de katmaktadır. Diğer işlerinde ve günlük yaşamında kulaklarını gizlediğinde hiçbir özelliği olmayan sıradan bir kız haline gelmektedir:

Sizin tipik halkla ilişkiler uzmanınız, kameramanınız, makyaj uzmanınız veya dergi yazarınız için o sadece “kulak sahibi”, kulakları olan biriydi. Aklı ve bedeni, kulakları bir yana bırakılırsa, resmin tamamen dışında kalıyor, önemsenmiyor, yok sayılıyordu.” ““Ama biliyorsun ki, gerçek öyle değil” diyordu. “ben demek kulaklarım demek, kulaklarım demek ben demek”<sup>29</sup> (Murakami, 2004: 46,47-I).

Jungcu düşünceye göre, kişinin personasının kişinin gerçek benliği olduğu varsayılmamalıdır. Dolayısıyla da Kulakları Güzel Kız da sadece dış görünüşü ya da kulakları ile yargılanmamalıdır. Kızın personası tüm benliğini yansıtmamakta ve ancak kendi istediği zaman benliğini dışarıya göstermektedir.

<sup>28</sup> Karşılaştırılarak çevrilmiştir. (Murakami, 2008: 186)

<sup>29</sup> Karşılaştırılarak çevrilmiştir. (Murakami, 2008: 37)

Kahraman, çalıştığı bir bilgisayar yazılım şirketinin reklam kampanyası ile ilgili kulak resimleri ile baş fotoğrafı seçeneği hazırlamasını istediklerinde kulağın sahibi kızla tanışmak için dayanılmaz bir istek duyar ve böylece tanışırlar.

Kahraman kızın kulaklarını gösterdiğinde tamamen farklı biri haline geldiğini düşünmektedir: “yani kulaklarını gösterdiği zamanki sen, kulaklarını göstermediğin zamanki senden başka öyle mi?”<sup>30</sup> (2004: 59-I). Kızın kulakları benliğini oluşturan önemli bir parçasıdır. Kız normal hayatında seks objesi olarak görülmemek ve topluma uyum sağlamak için ona olağanüstü özellikler katan kulaklarını gizlemektedir.

Jung’un persona arketipine göre birey toplum önünde değişik rolleri oynamak zorundadır. Toplumda kabul görebilmek ve uyum sağlamak için oynadığı rollere göre birey bazı yönlerini maskeleyerek ve bastırmak zorunda kalmaktadır. Kız da kulaklarını saklamaktadır. Kızın farklı işlere sahip olması ve toplum hayatında farklı maskeler takması da personasının bir göstergesidir.

“Tıkalı kulaklar ölü kulaklardır. Ben kendi kendime kulaklarımı öldürdüm. Yani bilinçli olarak geçit yolunu ayırdım...Anlıyor musun acaba?”<sup>31</sup> (Murakami, 2004: 59,60-I). Kulak burada bir metafordur ve kahramanın anlayamayacağı bir gücü sembolize etmektedir. Kulakları bilinçdışına geçiş sağladığı bir kanalı temsil etmektedir. Kız bilinçli olarak benliğinin bir parçası olan bir özelliğini gizlemektedir ve o özelliğini kullanması gerektiği durumlarda bilincini ayırarak bilinçdışının yüzeye çıkmasını sağlamaktadır: “(K)ulaklarını yirmi yaşına dek göstermişsin. Sonra bir gün gizlemişsin onları. Ve ondan sonra bugüne dek, bir kez bile göstermemişsin. Ama bir

---

<sup>30</sup> Karşılaştırılarak çevrilmiştir. (Murakami, 2008: 45,46)

<sup>31</sup> Karşılaştırılarak çevrilmiştir. (Murakami, 2008: 46)

şekilde, kulaklarını göstermen gerektiği zamanlarda, kulaklarınla bilincin arasındaki geçidi kapatıyorsun”<sup>32</sup> (Murakami, 2004: 60,61-I).

Jung gibi Lacan da bireyin taktığı maskeyi istediği zaman değiştirebildiğini iddia etmektedir. Eril ve dişilin maskeler ve göz boyama yoluyla bir araya geldiğini belirten Lacan, insan öznesinin ise bu maskeler ile oynayabildiğine değinir:

Sadece özne – insan öznesi, insanın özü olan arzu öznesi- hayvanın tersine, bu hayal tuzağına tam anlamıyla kendini kaptırmaz. Kendini orada fark eder. Nasıl mı? Perde işlevini ayırt ettiği ve onunla oynadığı için. Nitekim insan maskeyle oynamayı bilir, maske demek onun ötesinde bakışın olması demektir, insan bunu bilir, perde bu durumda arbuluculuğun gerçekleştiği yerdir. (Lacan, 2014: 115)

Kahraman hayatının çok sıkıcı olduğundan yakınıp kendini küçümsemektedir. Murakami'nin kahramanının kendini küçümsemesi Jung'un Gölge arketipini hatırlatır.

Gölgesi tarafından ele geçirilen bir insan daima kendi ışığını keser ve kendi tuzağına düşer. Eline geçen her fırsatta başkaları üzerinde olumsuz bir izlenim bırakmayı tercih eder. Çoğunlukla şanssız kişi konumundadır, çünkü kendi düzeyinin altında yaşar, olsa olsa kendine iyi gelmeyen şeylere ulaşabilir. Tökezleyeceği bir eşik yoksa da yaratır, üstelik de faydalı bir şey yaptığını sanır. (Jung, 2003: 56)

Jung'un belirttiği gibi kişinin kendi düzeyinin altında yaşayarak şansız olduğunu düşünmesi ile kahramanın sıkıcı ve sıradan bir kişi olduğunu vurgulaması onun gölgesi etkisinde kaldığını düşündürmektedir.

Kız kahramanın düşündüğünden daha iyi biri olduğunu “sadece yarıyaş(adığını)” söyler: “Öteki yarı hala bir yerlerde, dokunulmadan kalmış”<sup>33</sup> (Murakami, 2004:70-I). Kahramanın öteki yarısı gölgesidir ve kendi gölgesini bulup bütünlüğe ulaşmaya çalışmaktadır. Lacancı söyleme göre yorumlandığında ise egonun imgesel evrede, kendini özdeşleştirdiği bedensel bütünlüğü aslında yanıltıcıdır. Bütünlüğe sahip imgesi aslında parçalanmış, eşgüdümsüz bedeni ile çelişki içinde olduğu için

<sup>32</sup> Karşılaştırılarak çevrilmiştir. (Murakami, 2008: 47)

<sup>33</sup> Karşılaştırılarak çevrilmiştir. (Murakami, 2008: 53)

yabancılaşma yaşar. İnsanın varlığının kendi imgesiyle kurduğu eksiklik/yarık ilişkisi, yabancılaştırıcı bir gerilim ilişkisi sembolik düzenin ortaya çıktığı yerdir (Lacan, 1991). Dolayısıyla kahramanın bölünmüş kimliği ve diğerini araması sembolik (simgesel) düzende ortaya çıkan parçalanma sebebiyledir.

“Ben kulaklarımı kapatıyorum ve senin de ancak yarın gerçekten yaşamakta”<sup>34</sup> (Murakami, 2004: 71-I) diye ifade eden kız kendi benliğini oluşturan bir parçası olan kulaklarını gizlemektedir ve kahramanın da diğer yarısını bularak ‘imgesel’ deki bütünlüğe ulaşması arzusu içindedir.

Kahraman daha sonra kızla yatakta yatarken çocukken yaşadığı yere yakın bir akvaryumda gördüğü bir simge olarak sergilenen balina penisini anımsar. Çocukken şöyle düşünmüştür: “Güney kutup okyanusunun bir ürünü olmaktan çok, Ortaasya çöllerinde topraktan çıkarılmış antik bir buluntuya benziyordu çünkü” (Murakami, 2008: 36). Onun “mağara gibi sergi salonuna” (Murakami, 2008: 36) nasıl düştüğünü düşündükçe içini bir hüznün kaplar ve şu gerçeği fark eder: “Bu gerçek de, bizim balina olmadığımız gerçeğiydi”<sup>35</sup> (Murakami, 2004: 45-I). Kahraman balina olmadığı için yitirecek bir şeyi olmadığını ve balinanın tek başına sergilenen penisi gibi hadım edilme korkusu yaşamasına gerek olmadığını ima etmektedir.

Kahramanın “Penis, balinadan sonsuza dek kesilip alınmış, balinanın penisi anlamını geri dönülemeyecek biçimde yitirmiş”<sup>36</sup> (Murakami, 2004: 71-I) diye düşünmesi imgesel olarak fallus eksikliğini hatırlatmaktadır. Kahraman bir imge olarak karısının donunu da içinden atar: “Artık benim için onun donu var mıydı yok muydu bunu bile anımsamıyorum. Sadece, kafama kazılmış, katlanıp bir mutfak sandalyesine

---

<sup>34</sup> Karşılaştırılarak çevrilmiştir. (Murakami, 2008: 53)

<sup>35</sup> Karşılaştırılarak çevrilmiştir. (Murakami, 2008: 37)

<sup>36</sup> Karşılaştırılarak çevrilmiştir. (Murakami, 2008: 54)

bırakılmış belirsiz bir manzara (...)”<sup>37</sup>.” (Murakami, 2004: 571-I). Kahraman don imgesini bilincinden attığı için karısı ile yaşadıkları anlamını tamamen kaybetmiştir.

Kulakları güzel kızın kahramanın koyunlar ve özellikle bir koyun ile ilgili bir telefon alacağına ilişkin yaptığı kehanetinin gerçekleşmesi sonucunda “vahşi koyun avı” (Murakami, 2008:55) başlar. Kahraman başkalarının, özellikle kulakları güzel kızın yardımı, motivasyonu ve rehberliğiyle bilinmeyen benliğine ulaşacağı bu yolculuğa çıkar. Murakami’nin kahramanları tuhaf görevleri yerine getirmek üzere yolculuğa çıktıklarında özellikle kadın kahramanlardan yardım alırlar. Bu durum kahramanın en başta bu yolculuğa tek başına adım atmaktan çekindiği için kaynaklanıyor olabilir. Henderson’un da belirttiği gibi, “Genel bir kural olarak, kahraman sembollerine gereksinimin, egonun bir desteğe muhtaç olduğu durumlarda, yani bilinçli ruh bir görev karşısında sorunu yalnız başına ya da bilinçdışındaki güç kaynakları olmaksızın çözemediğinde, ortaya çıktığı saptanabilir” (2007: 123).

Bununla birlikte, kahramanın karakteri onun başkalarına benzer şekilde karşılık vermesini engellediği için bu psikolojik yolculuğunda tamamen yalnız kalır. Başta dirense de bu yeni koyun avcılığı görevi kahramanın kendi benliğinin ve bilinçdışının kapılarını aralaması için önemli bir fırsat haline gelir.

Kahraman isteyken kullandığı bir koyun fotoğrafı yüzünden tuhaf bir koyun arama macerasına bulaşmıştır. İş yerine gelen gizemli bir adam üzerinde Hokkaido manzarasında üstünde koyunlar olan bir fotoğrafın olduğu hayat sigortası bülteninin yayımdan kaldırılmasını ister. Aslında daha önce arkadaşı Fare (Nezumi) ona fotoğrafı yollamış ve bir işinde kullanmasını istemiştir. Fotoğraftaki koyunlardan birinin üzerindeki yıldız şekilli işaret, o sıralar hastalıktan ölmekte olan, ama varsıl ve güçlü bir

---

<sup>37</sup> Karşılaştırılarak çevrilmiştir. (Murakami, 2008: 54)

sağ kanat politikacı olan Patron'un (Sensei) özel sekreterinin ilgisini çeker ve kahramanın o yıldız şekilli izi olan koyunu aramaya zorlaması ile macera başlar.

Patron, gençken kendisine büyük bir güç kazandıran bir koyun içine girer. Bundan sonra yükselişe geçerek büyük bir organizasyon kuran Patron Koyun'un içinden çıkıp gitmesi yüzünden hastalanır ve organizasyonu da dağılmaya yüz tutar. Patronun Sekreteri koyunu ele geçirebilirse Patron'un yerine geçecek böylece de bu organizasyonu devam ettirebilecektir ve bunun için kahramanı maşa olarak kullanacaktır.

Kahraman yeni kız arkadaşı (kulakları güzel kız) ile resimdeki koyunu bulmak üzere Hokkaido'ya gider. Orada hükümet adına Mançurya'da zirai bir araştırma yapan ve şeytani bir amaçla Japonya'ya gelebilmek için koyunun içine girdiği Koyun profesörü ile tanışır. Koyun profesörü Jung'un arketiplerinden “yaşlı bilge adam” arketipini sembolize eder. Yol gösterici olan yaşlı bilge adam, akıl, sezgi, idrak gibi ahlaki özelliklere sahiptir ve öğretmen, profesör, büyükbaba ya da otorite sahibi bir kişi olabilir. Yaşlı bilge adam, kahraman büyük bir zorlukla karşılaştığında ve tek başına başarıya ulaşmaya muktedir olamadığında onun karşısına çıkar ve umutsuz durumdaki kahramana, yardım eli uzatarak kahramana gereken bilgiyi verir. Yaşlı adam hedefe giden yolları kahramana göstererek onu olası tehlikelere karşı uyarır ve bu tehlikelerle nasıl mücadele edebileceğini anlatır (Jung, 2003a,c).

Koyun profesörünün benliği de bir zamanlar koyunun gölgesi tarafından ele geçirilmiştir: “Koyun gitti gideli ne kadarımın gerçekten ben, ne kadarımın da koyunun gölgesi olduğunu söyleyemeyeceğim” (2008: 228). Jung'un tanımladığı gölge arketipi kişiliğimizin karanlık tarafını oluşturur ve bireysel bilinçaltında bastırılan insanın kötü nitelikleri kapsamaktadır. (Sambur, 2005: 95). Koyun Profesörünü de Patronu da egemenliğini altına alan koyun imgesinin oluşturduğu gölge arketipidir. Jung'a göre

kişinin dolaylı ya da dolaysız ilişki kurduğu gölge arketipi ayak direyicidir ve kolay kolay ortadan kalkmaz ve zayıflamış ego da pek direnç göstermeksizin ortaya çıkar (Hall ve Nordby 2006: 46,47). J.P.Dil'e göre koyun insanların hem Simgesel de hem de kendi içlerindeki eksikliklerini ideolojik fantezileri ile örtmede kullandıkları boş bir yer tutucudur (2007: 127).

Koyun Profesörü, kahramanı ve kızı Junitaki-ço adlı uzaktaki bir kasabada bulunan eksiden kendisine ait bir köşkün olduğu bir adrese yönlendirir. Bu köşkün yeni sahibinin arkadaşı ve nüfuzlu bir kişinin oğlu olan Fare<sup>38</sup> olduğunu fark eden kahraman köşke vardığında orada Fare'yi bulamaz ve oradayken özel yeteneklerini kaybeden kız arkadaşı ona haber vermeden kahramanı bırakıp gider. Koyun, Patron'dan çıktıktan sonra, Fare'yi ele geçirmeye çalışmıştır. Çünkü, koyun kurbanlarını ele geçirdikten sonra onları kendi amacı için kullanıp onları boş bir kabuk gibi bırakarak yeni kurbanlar arayışına çıkmaktadır. Fare koyunun ona vereceği gücü alarak kendine yabancılaşmış kendinden taviz vermektense ölmeyi tercih etmiştir. Koyunun cazibesine kapılıp onun egemenliğine boyun eğmemeyi ve kendi zayıflığını korumayı seçtiği için Fare, koyun onun içindeyken kendini öldürmüştür.

Roman boyunca, izolasyon ve yabancılaşma birincil temalar olarak ortaya çıkmaktadır. Kahraman hayatı boyunca, gerçek duygusal bağlantılarından kaçınmak için dış dünyadan kendini soyutlama yolunu seçmiştir. Kahramanın varlığı tamamen ben merkezlidir. Koyun Profesörünün de dünyadan kendini izole ettiği gibi, Fare'de kendi zayıflığını saklamak için diğerlerinden kendini tecrit etmeyi seçmiştir. Patron, imparatorluğunu yönetmek için kendini izole ederken rehber olan Aynu karakteri de insanoğlunun savaşçı doğasından nefret ederek kendini izole eder.

---

<sup>38</sup> Murakami'nin 'Rüzgarın Şarkısını Dinle' (Kaze no uta o kike) adlı romanında Farenin babası Çin-Japon savaşı, Pasifik ve Kore savaşları sırasında zengin olan fırsatçı bir iş adamı olarak tanıtılmıştır (Murakami 1979: 86).

Kahramanın kendini izole etmesi ve melankolik hali zaman zaman yeni idealler peşinden gitmek istemesi ve kendini arama sürecine girmesiyle bölünmektedir. Kendini yeniden bulma, bütünlüğe kavuşma arzusu ve anlam arayışı ile kahramanın 'ötekini' bulmak üzere kendi içine dönmesi Lacan'ın İmgesel'i ile ilgilidir.

Ancak yaşadıklarının getirdiği kaygı ve sıkıntılardan dolayı tüm bunlar başına gelmeseydi ne yapıyor olabileceğini düşünür: "bu dünyada başka bir ben daha varmış da, bu sırada bir yerlerdeki bir barda kendimi iyi hissederek viskimi yudumluyormuşum gibi düşünmeye başladım. Düşündükçe bu öteki ben gerçek ben oldu, bir yerlerde birşeyler rayından çıktı, buradaki ben'i gerçek ben olmaktan tümüyle çıkardı"<sup>39</sup>(Murakami, 2004: 140-II). Benliği önce ötekini arar ama sonunda Lacan'ın da belirttiği gibi "özne-ego bölünmüşlüğü hiçbir zaman düzletilemez" (Cebeci, 2004: 283). Öteki benin yerini almaktadır. Jungcu analize göre ise gölgesi onu ele geçirerek kahramanın benliği ortadan kaldıracak kadar varlığının gerçekliğini sarsmaktadır.

Lacan'ın da belirttiği gibi, dilin devreye girip bireyin toplumun denetimi altına girdiği simgesel düzende, Öteki, öznenin ideal-egosunu yıkar ve ideal-ego'nun yerine, elde etmesi hiçbir zaman mümkün olmayan bir arzu nesnesi olarak ego-ideal'i verir. Arzuları bastırılarak değiştirilen ve bilinçdışına itilen özne kendini parçalanmış hisseder (\$). Ancak imgesel bir dünya içerisindeki aynadan yansıyan yanılısamalı bütünlük hissi veren ideal-egosu ile özne kendini tekrar bütün hissedebilir.

Kahraman Fare'nin Hokkaido- Junitaki-ço'daki evinde kaldığı sırada sıkıldığı için evi temizlemeye karar verir. Ev işleri yapmaktan rahatsız olmayan, öğle yemeğinde kendine beyaz şarap eşliğinde spagetti hazırlayan kahramanın bu özellikleri animası ile ilgilidir. Kahraman evi temizlediği sırada merdivenlerden çıkarken çok pis bir ayna gözüne ilişir. "Fare'nin yalnız bu aynayı neden bu kadar pis bıraktığını

---

<sup>39</sup> Karşılaştırılarak çevrilmiştir. (Murakami, 2008: 289).

anlayamıyordum” (Murakami, 2008: 319) diye düşünerek aynayı temizlemeye başlar. Fare'nin aynayı pis bırakması benliğini gizlemesi ile ilişkilidir. Fare kahramanın gölgesi olduğu için kendini gizler. Kahraman aynayı temizlemek yoluyla bilinçdışı benliğine ulaşması mümkün olmayan bölgeleriyle bir bağlantı kurarak içinde gizlenen gizli yabancıyla yüzleşmenin yolunu açmıştır.

Kahraman bin bir güçlkle, antika olan aynayı temizledikten sonra aynadaki görüntüsünü incelemeye başlar:

Aynanın önünde dikilip bir süre vücudumu izlemeye koyuldum. Özellikle değişen pek de bir şey yoktu. Ben bendim, her zamanki yüz ifademle, pek de tatmin olmamış bir yüz ifadesiyle bakmaktaydım. Sadece aynanın içindeki görüntüm gereğinden çok keskindi. Orada aynada yansıyan görüntümün karakteristik yassılığı kayboluyordu. Ben aynada yansıyan beni seyretmekten ziyade aslında aynaya yansıyan imgedeki ben, imge olarak düz yüzeydeki ben, gerçek bene bakıyor gibi görünüyordu. Sağ elimi yüzümün önüne kaldırıp ağzımı elimin tersi ile silmeyi denedim. Aynanın karşısındaki ben de tamamen aynı hareketi yaptı. Fakat aynanın karşısındaki benim yaptığı şeyi ben tekrarlamış da olabilirim. Şimdi bile ben gerçekten kendi irademle elimin tersiyle ağzımı sildim mi silmedim mi teyit edemiyorum.

Ben “özgür irade” denilen sözcüğü aklımda tutarak sol elimin başparmağı ve işaret parmağıyla kulağımı çektim. Aynanın içindeki ben de tamamen aynı hareketi yaptı. O da benimle aynı şekilde “özgür irade” denilen sözcüğü aklında tutmaya çalışır gibi görünüyordu.

Vazgeçip aynanın önünden ayrıldım. O da aynı şekilde aynanın önünden ayrıldı. (Murakami, 2004: 180,181-II)<sup>40</sup>

Kahraman aynadaki “öteki” ile özdeşleşerek benliğini tamamlamaya çalışır. Kahramanın aynadaki görüntüsü ile gerçekliğini karıştırması ile imge nesnenin yerini almıştır.

Yarım vücut ilişkisi ile ‘gölge’ veya ‘öteki benlik’ ilişkisini Murakami'nin edebi dünyasını açıklamak üzere ele alan Kiyoshi (2012), *Yaban Koyunun İzinde* romanında kahramanın Fare adındaki öğrencilik döneminden yakın arkadaşının açık bir şekilde ‘öteki benlik’ ilişkisi bulunduğu üzerinde durur. Yine, bu romanda kahraman ile aşk

<sup>40</sup> Karşılaştırılarak çevrilmiştir. (Murakami, 2008: 319,320).

ilişkisi bulunan kulakları güzel kızın Platonvari yarım vücut ilişkisi bulunduğunu belirterek, Fare ile Fare'nin eski sevgilisinin ilişkisinde ise yarım vücudun gerçek bileşenin eksik olmasının kahramanın kendi varlığını gerçek değilmiş gibi hissetmesine yol açtığını vurgulamaktadır.

Kahramanın gölgesi olan Fare kahraman ile iletişime geçmek için Koyun Adamı bir araç olarak kullanır. Koyun adam, tamamlanmamış kahramanla etkileşimde bulunmak üzere alternatif bir varoluş düzleminde oluşmuş bilinçdışı fiziksel bir form olarak da tanımlanabilir. Kahraman gölgesi ile iletişime geçtiğinde politik mücadelenin hala önemli olduğu hakkında bir mesaj alır. Kahraman Fare'nin radikalizmini geride bırakarak sadece hayat mücadelesi ile ilgilenmeyi denese de bunun mümkün olmadığını anlar. Uğursuz güçlerin bolluğu ve kendi güç yapılarını korumak için her yolu kullanmaları bu durumu imkânsızlaştırmaktadır. Fare ona kurtuluşun farklı bir modelini önerir ve başkalarının yararı için kendini kurban eder. Fare, diğer bir deyişle gölgesi, nasıl kollektif bir öneme sahip radikal bir hareket yapılacağını göstermiş olur (Dil, 2007: 89).

Koyun Adam kahramanı ziyarete geldiğinde kahraman aynanın önünden geçerken sürekli gözü aynaya takılır ve öteki ben'e bakar: "Anlaşılan, öteki ben de bira almaya gitmişti. Birbirimizin yüzüne bakıp iç geçirdik. İki ayrı dünyada yaşıyorduk ama hala aynı şeyleri düşünüyorduk." (Murakami, 2008: 322). Kahramanın bölünmüş benliğini yansıtan bu aynadaki ötekidir. Psişenin çözümlenmesi için öznenin kendi içindeki öteki'ye bakılmalıdır. Parçalanmış bir özne konumundaki kahraman kendi içine bakmadan ötekine ulaşamayacaktır. "Bakış" şeylerin gerçek kimliğini, gerçekte ne olduklarını gizlediği için bu örtü kaldırılmadan ve bakan kişi kendi gerçekliğiyle yüzleşmeden bir özne olarak var olamaz.

Koyun adam oturma odasındaki kanepede oturmaktadır. “Ama aynada Koyun Adam filan yoktu! Kimsenin olmadığı boş oturma odasında sadece koltuk takımı sıralanmıştı. Aynanın içindeki dünyada, ben yapayalnızdım”<sup>41</sup> (Murakami, 2004: 185-II). Kahraman imgeler dünyasında, diğer bir deyişle kendi iç dünyasındaki yalnızlığından dolayı bir travma yaşamaktadır.

Koyun Adam arkadaşı Fare ile aralarında iletişimi sağlamak için bir elçi gibidir. Karanlıkta otururken kendi yaşamını sorgular ve sanki bugüne kadar başkasının yaşamını yaşadığını düşünerek kendine yabancılaşır. Birisinin onu gözlediği hissine kapılır ve her şeyin kaybolup gideceğini düşünür: “Karanlığın ortasında elimin hissettiği yüzü, kendi yüzümmüş gibi duyumsuyamadım. Benim yüzümün biçimini almış bir başkasının yüzüydü bu. Hafızama da güvenemiyordum. Bütün her şeyin adı dağılıyor ve karanlığın içinde yutuluyordu...”<sup>42</sup> (Murakami, 2004: 188,189-II).

Kahraman, Fare'nin hayaleti ile bilinçdışı bir diyalog gerçekleştirir. Fare fiziki anlamda gerçek değildir, aslında kahramanın konuştuğu kendi gölgesidir. Kahramanın Fare ile bir araya gelmesi, bilinçli ve bilinçdışı dünyalar arasındaki sınırların artık ayırt edilemeyeceği karanlıkta gerçekleşir.

Zifiri karanlıkta kanepeye otururken Fare gelir ve karanlıkta arkasına oturup konuşurlar. Fare kendini nasıl mutfaktaki kirişe astığını Koyun Adam'ın onu garajın yanına gömdüğünü, ölmenin hiç önemli olmadığını anlatır. Fare saati durdurur. “Ben içimdeki koyunla birlikte öldüm. Koyun iyice uykuya dalıncaya dek bekledim, sonra ipi mutfaktaki kirişin üzerinden geçirdim ve kendimi astım. O herifin kaçacak zamanı

---

<sup>41</sup> Karşılaştırılarak çevrilmiştir. (Murakami, 2008: 322).

<sup>42</sup> Karşılaştırılarak çevrilmiştir. (Murakami, 2008: 325).

kalmadı”<sup>43</sup> (Murakami, 2004: 199-II). Fare daha fazla koyunun kontrolüne girmeden, kendini feda ederek koyunu öldürmüştür.

Fare “Ben aslında tam olarak kendimken, karşılaşmak istiyordum seninle. Kendi belleğimle ve kendi zayıflıklarım ben kendim olarak”<sup>44</sup> (Murakami, 2004: 199,200). Farenin koyun içine girdikten sonra bir daha kendi gibi olamadığı anlaşılmaktadır.

Fare anahtar noktanın zayıflık olduğunu vurgulamaktadır: “Ahlak zayıflığı, bilinç zayıflığı, sonra bir de varoluşun kendi zayıflığı var...” (Murakami, 2008: 333). Zayıflığı yüzünden hiçbir şeyi değiştiremeyeceğini anlatır. Fare “koyunun gölgesinden zayıflığım yüzünden kaçamadım” (Murakami, 2004: 202-II) diye belirtir. Kahraman koyunun ondan ne istediğini sorduğunda Fare “nem var nem yoksa hepsini. Bedenimi, belleğimi, zayıflığımı, çelişkimi...” (2008: 334). Karşılığında insanları tuzağına düşürmeye yetecek, akıllarını başlarından alacak kadar pastadan ince bir dilim verdiğini anlatır. “Sen bedenini ver hele, hepsi kaybolur. Bilinç, değerler, heyecanlar, acılar, hepsi. Kaybolur gider”<sup>45</sup>(Murakami, 2004: 203-II).

Fare ile birleşmeleri kahramana psikolojik bir bütünlük kazandıramamış ve bireysel kurtuluş fikrinin imkânsızlığını ortaya çıkarmıştır. Öteki ben’i olarak da görülebilecek Fare ile buluşmaları tamamlanmışlık hissini vermemiştir. Fare ve kahraman, devlet sistemi gibi hareket eden koyunun insanların varoluşlarından kaynaklanan eksikleri ve zayıflıklarını manipüle etme gücüne ve sonrasında bıraktığı boşluk hissi ve bilincin, değerlerin yitirilmesine başkaldırmışlardır.

Fare sadece kahramanın öteki benliğini veya gölgesini sembolize etmez, ekonomik büyüme ve zenginliğin getirdiği rahatlık ile eski değerlerin yitirildiği bir nesli de sembolize eder.

---

<sup>43</sup> Karşılaştırılarak çevrilmiştir. (Murakami, 2008: 332).

<sup>44</sup> Karşılaştırılarak çevrilmiştir. (Murakami, 2008: 332)

<sup>45</sup> Karşılaştırılarak çevrilmiştir (Murakami, 2008: 335).

Fare kahramandan orayı havaya uçurmak üzere bomba hazırlamasını ister. Oradan ayrılmadan aynanın önüne gider ve kendi ile vedalaşır: “Umarım her şey yolunda gider” dedim. “Umarım her şey yolunda gider” dedi öteki. (Murakami, 2008: 343)

Kahramanın aynadaki imgesiyle konuşması kişiliğinin travmatik bölünmesi sebebiyledir. Kahramanın evi havaya uçurarak Fare’ye yardımcı olması, anlamsız ve saçma gibi görünen bu görevde kahramanın küçük de olsa bir katkıda bulunarak bir şeyler başardığını göstermektedir.

Oradan ayrılırken kahraman: “Şöyle ya da böyle, yaşayanlar ülkesine dönmenin yolunu bulmuştum işte. Ne denli sıradan ve sıkıcı bir dünya olsa bile, orası benim dünyamdı en azından”<sup>46</sup> (Murakami, 2004: 219-II). Kahraman görevini tamamlamış ruhlar dünyasından herkesin onun normal biri olmasını beklediği yaşayanlar dünyasına dönmüştür ancak şimdi her şeyi yitirdiğini düşünmektedir. Yabancılaşma yaşayan kahraman “en azından, kendimi “bellek”ten uzaklaştırmayı öğrendim. O bilinmeyen gelecekte zifiri karanlığın içindeki uzaktan gelen sesi<sup>47</sup> tekrar duyana dek”<sup>48</sup> (Murakami, 2004: 224-II) diye düşünerek başlangıçtaki eksikliğine döner. Kahramanı çağıran iç sesi aslında gölgesidir.

Kahraman “öteki”ni ve “gölge”sini aradığı bu yolculukta öteki taraf ile bağıni kopararak gerçek dünyaya dönmeyi başarmıştır. Bilinçaltı ile bağ kurarak öteki yarısı olarak düşünülebilecek ölmüş arkadaşı Fare ile tekrar birleşmeyi başarmıştır ama eninde sonunda yaşayanlar dünyasına dönmek zorunda olduğu için bu birleşme yanıltıcıdır. Zizek’e göre “kendimizi her zaman kaçmaya çalıştığımız konumda buluruz, bu nedenle de olmayacak şeylerin peşinde koşmak yerine, kismetimize razı olmayı ve günlük

---

<sup>46</sup> Karşılaştırılarak çevrilmiştir. (Murakami, 2008: 347).

<sup>47</sup> Bu ses Murakami’nin kahramanını bir sonraki bölümde ele alınacak *Dans Dans Dans* romanında yeniden çağırır.

<sup>48</sup> Karşılaştırılarak çevrilmiştir. (Murakami, 2008: 350).

hayatımızın küçük ayrıntılarından haz almayı öğrenmemiz gerekir.” (2013: 22). Kahraman da tatminsizlik yaşadığı ve hayatında bir değişiklik aradığı için bu yolculuğa çıksa da eninde sonunda tekrar eski yaşamına dönmek zorunda kalmıştır. “*Objet petit a*, tam da, adamı hayatını değiştirmeye iten o fazla, o aldatıcı sahteliktir. “Gerçekte”, hiçbir şey değildir, boş bir yüzeyden ibarettir (kopuştan sonraki hayatı öncekiyle aynıdır), ama onun sayesinde bu kopuş yine de zahmete değmiştir.” (Zizek 2013: 22).

Fare ile karanlıkta yaptığı buluşma karanlık tarafı olan gölgesi ile birleşmesini sembolize ederken bireyin kendi zayıflıklarını kabullenmesini de vurgulamaktadır.

Dil’in de üzerinde durduğu gibi,

Lacancı çözüm, öznenin benlik yanılması ve başkaları tarafından sunulan sahte cevaplardan kurtulması, özneliliğin özündeki yoklukla yüzleşerek yaratıcı diyalektiklere dayanarak kendi semptomlarıyla yaşamak için yeni bir kişisel temel bulmasıdır. Diğer yandan, Jungcu çözüm ise, içinden kendiliğinden ortaya çıkan imge ve anlatılara, yönlendirip rehberlik etmek zorunda olduğu tekinsiz güce çok daha fazla inanmasını gerektirmektedir. (2010b: 64)

### 3.2. *Dans Dans Dans* Romanında Arketipler ve Gölge’nin Ölümü

Bağımsızlığın ve bireyselleşmenin özellikle kendi için önemine değinerek büyük şirketlerde çalışıp aile sahibi olmanın bir tür kendini koruma yöntemi olduğunu belirten Murakami’nin 2010’da ASCII Media Works<sup>49</sup> için verdiği röportajına işaret eden Manabe, kendi varlığını koruma içgüdüsünün hem yazarın hem de bu romanın çıkış noktası olduğuna vurgu yapmaktadır (2010: 2).

<sup>49</sup> 「アスキー・メディアワークス」

Roman, “Fare üçlemesi” olarak da bilinen Murakami’nin ilk üç romanının devamı niteliğinde olup kahramanın daha önce kaldığı Sapporo’daki Yunus Otelini<sup>50</sup> rüyalarında görmesi ile başlar. “Rüyalarımnda bu otelin bir parçasıyım”<sup>51</sup> (Murakami, 2015: 7). Rüyasında kendini otelin parçası olarak gören kahramanın oraya dönerek kendi ile bütünleşebileceği düşünülebilir.

Rüyalarında karanlıkta bir kız sessizce onun için ağlamaktadır. Jung’a göre rüyaları incelerken iki önemli nokta göz önünde bulundurulmalıdır: “Öncelikle, ardında belli bir anlam bulunması nedeniyle rüya, başka hiçbir ön beklenti ve tahminde bulunulmaması gereken bir gerçeklik olarak ele alınmalıdır; ikincisi de rüyanın, bilinçdışının özgün bir anlatımı olduğudur” (2007: 32). Kahramanın rüyaları onun bilinçdışının yansımasıdır. Yunus otelinde birinin onun için ağladığını rüyasında görmesi aslında oraya dönerek Koyun Adamla tekrar bağ kurmak istemesi sebebiyledir. Böylece karısı, sevgilisi, arkadaşları, kısaca hayatındaki herkesi kaybeden kahraman bu rüyaları bilinçdışında onlarla tekrar bağ kurabilmek için görmektedir.

Karanlıkta bir kızın onun için ağladığını gören kahramanın, *Yaban Koyununun İzinde* romanında olduğu gibi tekrar karanlığa yönelerek yaşam krizinin üstesinden gelmek için bireyselleşme yolculuğuna tekrar çıkması gereklidir. Von Franz’ın da belirttiği gibi bireyselleşme sürecini tamamlamak için kendi iç merkeziyle karşı karşıya gelmeli, bulunması olanaksız bir şeyleri kendi öz benliğinde bulmalıdır: “yaklaşmakta olan karanlığa geri dönmek, yitip giden hedefi, olabildiğince önyargısız, saf olarak araştırmaya çalışmak. Karanlık içinde bu hedefe yönelmişlik çoğunlukla öylesine garip, daima öylesine kendine özgüdür ki aslında yaşamın yaratıcı akımının ne tarafa akmak istediği ancak düşlerin, bilinçdışı fantezilerin yardımıyla bulunabilir” (2007: 167).

---

<sup>50</sup> Yaban Koyununun İzinde romanında “Yunus Otelini” Japonca Iruka 「イルカ」 (Japonca Yunus) olarak geçerken, *Dans Dans Dans* romanında ise yenilenmiş otelin adı İngilizce’nin Katakana alfabesi ile ifade edilen şekliyle Dorufin 「ドルフィン」 (Dolphin) olarak değişmiştir.

<sup>51</sup> Çeviri araştırmacı tarafından yapılmıştır. Japonca orijinal metin ek 1’dedir.

Yunus Oteline dönmeye karar veren kahraman, *Yaban Koyununun İzinde* romanında kız arkadaşı (kulakları güzel kız)<sup>52</sup> ile daha önce bu otelde kalmıştır. Daha sonra kız Koyun Adam'ın ortaya çıkışı üzerine ansızın ortadan kaybolmuştur. Kız kahramanı bu otelde kalmak üzere yönlendirmiş ve bir bakıma görevini tamamladıktan sonra kahramanı yalnız bırakarak gitmiştir. Kızın ayrıldığını kahramana Koyun Adam bildirmiştir. Koyun Adam nasıl o zaman kızın gitmesi gerektiğini biliyorsa kahraman da şimdi kızın kaderinin bu amacı yerine getirmek olduğunu anlamaktadır. Kahraman bu rüyaları kızın onu araması sebebiyle gördüğüne inanmaktadır. Kız kahramanın arzu nesnesine dönüşmüştür. Zizek'in de üzerinde durduğu gibi, "Arzunun hareketi içinde, "hiçten bir şey çıkar". Arzunun nesne-nedeninin saf bir suret olduğu doğruysa da, bu onun "maddi", "fiili" hayatımızı ve eylemlerimizi düzenleyen bir sonuçlar zinciri başlatmasını önlemez." (Zizek, 2013: 27). Dolayısıyla kahramanın kızı araması kahramanın kendi benliğini aradığı bir dizi olaylar zincirini başlatır.

Profesyonel bir fahişe olan Kiki, hayatının anlamını arayışında kahramanın ruhani rehberi olmuştur. Onunla yeniden bir araya gelmek kahramanın arzusunun nesne nedeni iken bunun için çıktığı yolculukta kendi benliğini bulmak onun arayışının temel hedefi haline gelmiştir. Kahramanın yolculuğu "dürtü"<sup>53</sup> ile ilişkilidir.

---

<sup>52</sup> Kahraman kızın kişisel olarak gösterdiği ve mistik bir gücü olan kulaklarına (bir cinsellik sembolü) hayranlık duymaktadır. Kızın kişisel olarak gösterdiği kulakları profesyonel olarak gösterdiği kulaklarından çok farklıdır. Modellik yaparken bilinçli olarak kulaklarını tıkamaktadır. Bu durumu kahraman "kulak ile bilincini ayırmak" 「耳と意識を分断する」 (Murakami, 262-2) olarak açıklar.

<sup>53</sup> Zizek psikanalizdeki dürtünün amacı ve hedefi ile ilgili ayırımdan bahsederken Zenon'un paradokslarından Sisyphos ile ilgili olanına değinir. Sisyphos'un sürekli olarak aşağı yuvarlanan kayayı tepeye taşıdığı bu paradoksta dürtünün gerçek nedeni hedefe ulaşmak değil amaçtır:

Verili bir X mesafesini hiçbir zaman kat edemeyiz, çünkü bunu yapmak için önce bu mesafenin yarısını kat etmemiz, onu kat etmek için de çeyreğini kat etmemiz gerekir ve bu sonsuza kadar gider. Bir hedef, bir kere ulaşıldıktan

Lacan dürtünün hedefi ile ilgili olarak iki anlamını birbirinden ayırt etmek için İngilizce terimlere başvurur: “*Aim*<sup>54</sup> – birisine bir görev verdiğinizde *aim* size ne getireceği anlamına gelmez, hangi yoldan gideceği anlamına gelir. *The aim* yoldur. Hedefin bir başka karşılığı da *goal*’dur. Okçulukta *goal* da hedef değildir, vurduğunuz kuş değildir, isabetli bir atış yaparak hedefinize ulaşmanızdır” (2014: 178). Murakami’nin kahramanının amacı çıktığı yolculuk iken aslında nihai hedefi ise kendini bulmaktır.

Murakami’nin kahramanları genel olarak hep bilinçdışında var olan bir eksiğin peşinden giderler. Arzularının tam olarak tatmininden kaçınarak ve bu durumu erteleyerek aslında arzunun sürekli olarak yeniden üretilmesini sağlarlar. Bu durum nafile bir dairesel hareket ortaya çıkarır.

Murakami’nin kahramanı arzusunun nesne nedeni olan Kulakları Güzel Kızı ararken onu hiç bulamamaktan endişelidir. Zizek Lacancı endişe anlayışının eksiğin giderilmesi değil eksiğin kaybolması olduğunu vurgulamaktadır: “Endişe, arzunun nesne-nedeni eksik olduğunda ortaya çıkmaz; endişeyi doğuran şey, nesnenin eksikliği değil, nesneye fazla yaklaşmamız ve böylece eksiğin kendisini kaybetmemiz tehlikesidir. Endişe arzunun ortadan kalkmasıyla oluşur” (2013: 21). Kahraman kızın ortadan kaybolmasından ziyade onu bulduğunda içindeki boşluğu doldurmaya yetmemesinden endişelidir.

---

sonra her zaman yeni baştan geri kaçır.(...) Hedef nihai varış yeridir, oysa amaç yapmak istediğimiz şey, yani yolun kendisidir. (...)Dürtünün nihai amacı dürtü olarak kendini yeniden üretmek, dairesel yoluna dönmek, hedefe giden yolunu sürdürmektir. Asıl keyif kaynağı bu kapalı dairenin tekrara dayalı hareketidir. (Zizek: 2013: 16,17)

Lacan’a göre dürtü nesne etrafında döner veya nesneyi aldatır: “Dürtü nesne etrafında tur atar.(...) *Tur* kelimesi burada Fransızcadaki muğlaklığı içinde ele alınmalıdır, hem turn anlamında, yani etrafında dolaşılabilir sınır olarak, hem de *trick*, yani el çabukluğu marifet anlamında” (2014: 178).

<sup>54</sup> Amaç

Kahramanın içindeki boşluğu yaratan tatmin edilmemiş bilinçdışı arzulardır. Kahramanın bilinçdışı ise karakutu gibidir. Murakami'nin ilk çalışmalarında "Kara kutu" metaforunun kavramsal olarak henüz ortaya çıkmadığını belirten Strecher, bunun yerine, başlangıçta kahramanın zihninden neyin ortaya çıktığına ve kahramanı nasıl etkilediğine odaklanmaktadır: "Ve yine de, bu ilk eserlerde bile, bilinçdışı, bilinçli Benliğin öznesi veya özneliği için kaynak oluşturmaktadır. En basit haliyle, bu model, "Bilinçdışı Öteki" yi, Kendi'nin, konuşan öznenin veya ben'in kendisini oluşturduğu bir ses platformu olarak tasavvur eden Lacancı 'bir'i<sup>55</sup> andırır" (1999: 271).

Murakami bilinçli Kendilik ile bilinçdışı Öteki arasındaki ilişkinin esasen dilsel olduğu konusunda Lacan'la hemfikir gözükmektedir. Lacancı psikanalizde, Ötekini elde etme arzusu duyan bilinçdışı Öteki gibi, Murakami'nin kahramanları da bilinçdışında kendi içsel zihinlerinin içeriğiyle, onları ortaya çıkarıp söylem içine dâhil etmek için, kendi içlerinde metanomik bağlar yaratırlar (Strecher, 1999:271).

Bilinçli benliğin bilinçdışı Öteki tarafından nasıl bilgilendirildiğini kavramsallaştırmak için yazar, kahramanın zihninde özel bir nostaljik arzu nesnesi yaratır. Daha sonra, genellikle kaybolan ya da ölen bir arkadaşın hatırası gibi nesnenin kendisi ile bilinçli kahramanda nasıl ortaya çıkacağı üzerine bir dilbilimsel bağlantılar zinciri yaratarak bunu "metinleştirir". Son olarak, kahramanın nesnelere duyduğu

---

<sup>55</sup> Lacan, *Encore* seminerinde ötekiler arasında bulunmayan, gösteren zincirine eklenmemeyen "Bir" göstereni üzerinde durmaktadır. Zizek, Lacan'ın *Encore*'da "Öteki"nden "Bir"e yaptığı kaymayı vurgular: "Önce farklılaştırıcı bir şey olarak gösteren alanında, her Bir, Öteki'siyle arasındaki farklılaştırıcı ilişkilerin toplamı olarak tanımlanır; yani her Bir, peşinen "ötekiler-arasındaki-bir" olarak görülür (...). Ama XX. Seminer'de birdenbire, ötekiler-arasındaki-bir olmayan (...) belli bir Bir'e (...) takılırız. Bu Bir, şüphesiz tam da *jouis-sense*'in, henüz bir yerlere bağlanmamış, daha çok keyifle dolu bir halde serbestçe yüzen gösterenin Bir'idir: Onun bir zincire eklenmesini bu keyif önler. Bu Bir boyutuna işaret etmek için, Lacan le *sinthome* terimini uydurmuştur. Bu nokta öznenin tutarlılığının nihai dayanağı işlevini, "sen busun" işlevini, "özne de kendisinden fazla olan" ve bu yüzden "kendisinden fazla sevdiği" şey boyutuna işaret eden nokta, yine de ne *semprom* (...) ne de *fantezi* (...) olmayan nokta işlevini görür." (Zizek 2013: 178,179).

takıntılı arzusun kahramanın zihninden dış dünyaya sihirli bir şekilde çıkmasına olanak sağlar (Strecher, 1999:272).

Bu romanda yazarın yarattığı arzu nesnesi Kulakları Güzel Kız (Kiki)'dir. Kaybolan bağlarını tekrar kurabileceğini düşündüğü yer ise Yunus Otel'i ve orada aradığı öteki benliği ile köprü kurmasını sağlayacak olan varlık ise Koyun Adamdır.

Yazar, *Yaban Koyununun İzinde* romanında Kulakları Güzel Kızın adını<sup>56</sup> vermemektedir. Kahraman aylarca kızla birlikte vakit geçirmesine rağmen kızın adını bilmez. Kız elbette isimsiz değildir ancak kimlik gösteren kredi kartı, ehliyet gibi kimlik kartları taşımamaktadır. Murakami genellikle kahramanlarını isimlendirmeden kaçınır. “Fahişelerin adları olabilir ancak bunun bilinmesine gerek duyulmayan bir dünyada yaşamaktadırlar”<sup>57</sup>(Murakami, 2015: 14). Kahraman kızın doğum günü, yaşı, doğum yeri, eğitimi ya da ailesi ile ilgili bir şey bilmediğini de fark eder. Bir yayınevinde düzeltmen olarak çalışan kız, aynı zamanda kulak modelidir ve son derece elit üyelere yönelik bir kulüpte yüksek sınıf bir tekekizdir.

Romanda daha sonra ortaya çıkan ve tekekizlik yapan karakterlerden biri olan Mei'in katilini arayan polise göre kızın gerçek adının bir önemi yoktur: “Örneğin, kızın adı Mei ve mesleği ise fahişelik. Gerçek adı, ...ayrıca gerçek adını bilmeye gerek yok. Çok önemli bir sorun değil”<sup>58</sup> (Murakami, 2015: 270 -2).

Kahraman yeni Yunus Otelinde tanıştığı ve hoşlandığı resepsiyondaki gözlüklü kızın da önceleri adını bilmemektedir. Daha sonra kızın sıradışı bir isme (Yumiyoshi) sahip olduğunu öğrenir. (Murakami, 2015: 52 -2).

---

<sup>56</sup> *Dans Dans Dans* romanında daha sonra kızın adının Kiki olduğu bilgisi verilmektedir.

<sup>57</sup> Ek 2 (Japonca orijinal metin)

<sup>58</sup> Ek 3

Oteldeki işi ile kendini özdeşleştiren Yumiyoshi otelin kendisi olmasa da varlığını sürdüreceğini düşünerek kendi kimliğini ve varlığını sorgular. Kendisinin diğer insanlardan ayıran şeyin sadece ismi olduğunu ve bunun dışında öznelliğe sahip olmadığını düşünür: “Diğer insanlardan tek farkım adımdır. Ötesinde hiçbir şey yok. Sadece böyle otelin resepsiyonunda her gün her gün çalışıp hayatımı sadece boşuna yıpratıyorum”<sup>59</sup>(Murakami, 2015: 218 -2). Yumiyoshi’nin öznelliğe sahip olmaması, kendini koruma ve kamufle olma içgüdüleri sebebiyledir. Kamufle olmak ve potansiyel tehditlerden korunmak için bazı küçük hayvan ve böceklerin çevreyle uyumlulaşarak renk değiştirebildikleri bilinmektedir. Ancak araştırmalara göre bu hayvanlar görünüm değiştirmeyen hayvanlar kadar yenme tehdidine karşı açık ve savunmasızdır. Homer’in de ifade ettiği gibi Lacan, Caillois’in çalışmasından etkilenerek imgenin cezp ediciliği ve bu imgeye göre kendimizi nasıl şekillendirdiğimizi açıklamıştır. Caillois’in yazısına göre bu böcekler kendilerini o çevre doğrultusunda asimile etmekte ve onları çevreleyen uzam tarafından cezp edildikleri için organizma ve çevresi arasındaki ayrımı kaldırarak ve o uzamın içinde kaybolma isteği duymaktadırlar (2013: 38).

Bireyin bireyselleşmesi önündeki en büyük engel kendini kamufle etme ve topluma uyma arzusundan kaynaklanmaktadır. Diğer üç romanda Jungcu bireyselleşme sürecinden geçmekte olan kahramanı bu romanda son bir yolculuk daha beklemektedir. Bunun için tekrar Yunus Oteline dönüp geçmişi ve kendi gölgesi ile yüzleşmek zorundadır: “Yunus Oteline dönmek geçmişin gölgesi ile bir kez daha yüzleşmek anlamına geliyordu (...) Ben bu dört yılda o ürpertici ve loş gölgeyi atmamak için tüm gücümle uğraşmışım”<sup>60</sup> (Murakami, 2015: 16).

Kahraman bu yolculuğa çıkıp Yunus Oteli’ne giderek gölgesi ile karşılaşmalı ve onu kabullenmelidir. “İnsanların büyük çoğunluğu için kişiliğin karanlık ya da olumsuz

---

<sup>59</sup> Ek 4

<sup>60</sup> Ek 5

yanı bilinçdışı kalır. Ama kahraman gölgenin var olduğunu ve içindeki gücü tüketebileceğini kavramak zorundadır. Ejderhayı yenebilecek kadar ürkütücü olmak istiyorsa tahripkâr güçlerle anlaşması gereklidir. Yani ego zafer sevincini yaşamadan önce kendi gölgesini zorlamalı, özümsemelidir” (Henderson, 2007: 121).

*Yaban Koyununun İzinde* romanındaki Yunus Otelinden dört yıl önce ayrıldığından beri yaşamında çok önemli bir şey başarmamış olsa da gerçeklik ile bir bağ kurarak sembolik değerlere dayalı bir hayat inşa etmiş olduğunu düşünen kahraman şimdi her şeye yeniden başlayacaktır. Kahraman bu yolculuğunda deneyimleyeceği bireyselleşme sürecinin kendiliğinden gelişmesine izin vermelidir.

Kahraman, *Yaban Koyununun İzinde* romanında yaşadığı maceradan sonra 6 ay boyunca inzivaya çekilmiş gerçek dünya ile bağını koparmıştır. Kedisinin ölümü kahraman için dönüm noktası olmuş ve onu kaybettikten sonra topluma karışmaya karar vermiştir. Özgürlüğünü korumaya çalışan kahramanın çarptığı duvarın ne olabileceğini sorgulayan Manabe (2010: 4), kahramanın hem özgürlüğünü koruyup hem de aynı anda bireyler ile bağ kurmadığını, ancak, onun yerine bağlanmaktan kaçınarak eski arkadaşları ile kurduğu duygusal ilişkileri sınırladığını vurgulamaktadır. Boşanmış olan kahraman, yakın arkadaşı Fare'nin tuhaf intiharı, başına gelen tuhaf olaylar ve tanıştığı tuhaf karakterler yüzünden ne yapacağını bilemez halde kendini eve kapatmıştır. Manabe'nin de sorguladığı gibi özgürlüğün peşinde olan kahramanın arzularının karşılığı bu değildir (2010: 4).

Yaptığı işi “kültürel kar küreme”<sup>61</sup>ye (Murakami, 2015: 114) benzeten kahraman ileri kapitalist toplumun bir üyesi olarak sistematik bir şekilde çalışmaktadır. Kahraman aslında yazmayı sevdiğinden hatta rahatlatıcı bulduğundan bahseder ancak iş için yazdıklarının içeriğinin anlamsızlığından yakınır: “Kar küremeye benziyor. Başka

---

<sup>61</sup> Ek 6

çarem olmadığı için yapıyorum. Eğlenceli olduğu için değil”<sup>62</sup> diye düşünmektedir (Murakami, 2015: 114). Özgürlüğü arzulayan kahramanın yaptığı iş kahramanı sınırlamaktadır.

Kadın dergilerinde şov dünyası ünlüleriyle cevabı önceden kestirilebilir röportajlar yapıp makaleler yazması ve ne kadar anlamsız bulursa bulsun işini düzgün bir şekilde yapmasını öz disiplin ile açıklamaktadır. İşinde fazla mesai yapmasını da, anlamsız ve gündelik ilişkiler yaşamasını da bir tür sosyal rehabilitasyon olarak görmektedir. Bu dört yıllık sürede bankada hatırı sayılır miktarda para biriktirmiş, arabasını değiştirmiş ve şehrin merkezine yakın bir semte taşınmış, kısaca hayat standartlarını yükseltmiştir. Ancak eskiden eleştirdiği kapitalist sistemin çarklarından biri haline gelen kahraman, hayatında eksikliğini hissettiği bir şeyler yüzünden tekrar Yunus Oteline, her şeyin ilk defa başladığı yere yönelmiştir. Onu oraya ilk defa yönlendiren kız arkadaşı Kiki’yi aramak üzere Hokkaido’ya gider.

Yunus Oteline vardığında oranın tamamen değişmiş olduğunu, yerine yeni ve çok lüks bir otel inşa edilmiş olduğunu görür. Değişmeyen tek şey otelin adıdır. Otelin resepsiyonunda çalışan gözlüklü kıza eski Yunus Oteline ne olduğunu bilip bilmediğini soruşturduğunda kız başından tuhaf bir olayın geçtiğini ancak bunu kimseye söylememesi gerektiği konusunda kahramanı uyararak işten sonra bir yerlerde buluşup başına gelen tuhaf olayı anlatabileceğini söyler. Kız otelin 16. katında rüya gibi ama çok gerçek bir durum ile karşılaştığını anlatır. Asansörden indiğinde her yerin zifiri karanlık olduğunu fark eder. Kendi ayak sesi de dâhil olmak üzere hiç ses yoktur. Zemin çok farklıdır ve havası bile eski kokmaktadır. Koridorda ilerlerken belli belirsiz bir mum ışığının süzüldüğü bir kapıya yaklaşır. Bu kapıya doğru gelen tuhaf, insana ait olmadığını düşündüren ayak sesleri duyar ve panikleyerek koşar. Asansörü çağırır ama asansör her zamankinden çok yavaş bir şekilde ilerlemektedir. Asansöre binip lobiye

---

<sup>62</sup> Ek 7

döndüğünde başına gelenleri müdüre anlatır. Orada ne olup bittiğini anlamak üzere müdürle yukarı çıktıklarında her şey normale dönmüştür ve daha önce deneyimlediklerinin hiç birinden eser yoktur. Müdürün onu çok ciddi bir şekilde dinlemesi kıza garip olayların daha önce başkasının da başına gelmiş olabileceğini düşündürmüştür.

Kahraman da ilerleyen bölümlerde beklemediği bir anda otelin asansöründen çıkarken hiçliğin ve karanlığın ortasında bulur kendini ve resepsiyondaki kızın anlattığı adımları izler. Koridorda ilerleyerek resepsiyondaki kızın hayalini kurarken birden hayalindeki görüntü Kiki'ye dönüşür. Kiki'yi sınıf arkadaşı ile yatarken görür. Lacan'ın da belirttiği gibi “arzunun nesnesi ya gerçekte arzunun *destekçisi* olan bir düşlemdir ya da bir aldatmacadır” (2014: 195). Kahramanın arzu nesnesi olan Kiki ile ilgili hayaller görmesi onu bir fantezi nesnesi yapar. “Lacancı teoride *fantezi*, öznenin *a* ile, kendi arzusunun nesne nedeni ile kurduğu “imkansız” ilişkiye karşılık gelir. Fantezi çoğunlukla öznenin arzusunu gerçekleştiren bir senaryo olarak tasarlanır” (Zizek, 2013: 19). Kahramanın Kiki yüzünden yaşadığı kovalamaca sebebiyle ortaya çıkan arzularını kurduğu fanteziler yoluyla gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Kahramanın arzusunun nedeni (küçük arzu nesnesi, objet petit a) önce Kiki iken sonra resepsiyondaki kıza dönüşmüştür. Resepsiyondaki kıızı düşünerek Kiki'yle ilgili fanteziler görür. Zizek'in de belirttiği gibi fantezi olmadan arzulayan özne de kurulmaz: “Psikanalizin temelde söylediği, arzunun önceden verili bir şey değil, inşa edilmesi gereken bir şey olduğudur – öznenin arzusunun koordinatlarını vermek, nesnesini saptamak, öznenin onun içinde benimsediği konumu belirlemek tam da fantaziye düşen roldür. Özne ancak fantezi yoluyla arzulayan özne olarak kurulur: fantezi yoluyla, arzulamayı öğreniriz” (Zizek, 2013: 20).

Kahraman yürümeye devam ederken beynindeki görüntü de kaybolur. Burasının Yunus Oteli olmadığını anlamıştır. Resepsiyoncu kız arkadaşının anlattığı gibi kapılar farklıdır, hava eski kağıtlar gibi kokmaktadır ve bir yerden titrek bir mum ışığı gelmektedir. Kahraman gerçek dünyaya dönemeyecek diye endişe ve pişmanlık duymaya başlamıştır. İnsana ait olmayan ayak sesleri duyar: “Bu insan ayak sesi değildi. Başka bir şeye ait. Gerçekte var olmayan bir şey- ama burada var”<sup>63</sup> (Murakami, 2015: 167).

Murakami'nin romanlarında dünyanın ikiye ayrılması (1Q84) sıklıkla gözlemlenebilir. Bu romanda da duvarın öbür tarafında gerçekteki Yunus Otelinden farklı bir dünya vardır. Kahraman buradaki varlığın Koyun Adam olduğunu ve onu uzun süredir burada beklediğini öğrenir. Bu mitolojik veya fantastik dünya gölgelerin dünyasıdır. “Koyun Adamın büyük gölgesi lekeli duvarda titreşiyordu. Çok geniş ve abartılı bir gölgeydi”<sup>64</sup> (Murakami, 2015: 170).

Öteki dünya ile bağlantı kurmak ve ondan kopmak Murakami'nin romanlarında görülen önemli bir temadır. Bu durum gerçek dünyada çok önemli bir şeylerin eksik olduğunun göstergesidir. Koyun Adamın odasında karşılıklı otururlarken kahraman Koyun Adamın gölgesine bakarak kaybettiği ve bağlantı kurmasını gerektiren bazı şeyler bulunduğunu anlatır. Kahraman arkadaşı Fare'nin ölmesi yüzünden burayı untabildiği kadar unutmak istemiş, burası ile bağlantılı olmayan bir hayat sürmeye çalışmıştır ama yine de buraya geri dönmesi gerekmiştir. Kahramanın burayı açması ve öteki dünya ile bağlantı kurması için harekete geçmesi gerekmiştir. Kahraman arkadaşı (diğer benliği) Fare'yi burada kaybettiği için buraya dönmek istememiş, eski kız arkadaşı Kiki de burada ortadan kaybolmuştur.

---

<sup>63</sup> Ek 8

<sup>64</sup> Ek 9

Burayı unutmamı başaramadım. Unutmaya çalışırken hemen bir şeyler çıkararak bana burayı hatırlattı. Belki burası benim için özel bir yer olduğundandır. Hoşlansam da hoşlanmasam da fark etmez, ben kendimi buraya aitmişim gibi hissediyorum. Bunun somut olarak ne anlama geldiğini kendim de bilmiyorum. Ama kesinlikle böyle hissediyorum. Rüyamda da böyle hissetmişim. Burada biri benim için gözyaşı döküyor ve beni istiyordu. Bu yüzden buraya gelmeye karar verdim.<sup>65</sup> (Murakami, 2015: 173)

Murakami'nin romanlarında rüyalarda görülenler gerçekliğe etki eder ve öbür taraf ile bağlantı kurmak rüyalar aracılığıyla gerçekleştirilir. Rüyasında Kiki'nin onun için ağlayıp çağırması kahramanı harekete geçiren güç olmuştur. Kahramanın çoğu zaman gördüğü gündüz düşleri de onun bilinçdışının yansımasıdır. Zizek rüyalarımızın gerçekliğin bilinçdışı bastırması olduğunu belirtmektedir:

“Gerçek” olayların böyle geri dönüşlü olarak kurmacaya (rüyaya) havale edilmesi, ancak “katı gerçeklik” ile “rüya dünyası” arasındaki naif ideolojik karşıtlığa bağlı kaldığımız taktirde, bir “taviz” olarak, bir ideolojik konformizm edimi olarak görünecektir. Arzumuzun gerçeğiyle tam da ve sadece rüyalarda karşılaştığımızı hesaba katar katmaz, vurgu bütünüyle değişir: Sıradan günlük gerçekliğimizin, bildik kibar, nezih insanlar rollerimizi oynadığımız toplumsal evrenin gerçekliğinin, belli bir “bastırma”ya, arzumuzun gerçeğini gözden kaçırmaya dayalı bir yanılsama olduğu ortaya çıkar. (2013: 33)

Eskiden ormanda yaşayan Koyun Adam sadece kahramanın bilinçdışındaki bu odayı bilmektedir ve gerçek dünyada neler olduğundan habersizdir: “Burası çok geniş, çok karanlık. Ne kadar geniş ve ne kadar karanlık biz de bilmiyoruz. Bizim bildiğimiz sadece bu oda. Başka yerleri bilmiyoruz”<sup>66</sup> (Murakami, 2015: 173).

Öteki tarafı sembolize eden Koyun Adamın odası aslında nesnel olarak var olmamaktadır. Burası kahramanın kendi yarattığı içsel dünyasıdır. Eğer kahraman buraya dönmese bu oda da var olmayacaktır. Koyun Adam, “eğer sen buraya dönmeyi

---

<sup>65</sup> Ek 10

<sup>66</sup> Ek 11

düşünmeseydin, burası kesinlikle var olmayacaktı”<sup>67</sup> diye kahramana durumunu açıklar (Murakami, 2015: 174).

Kahraman duvardaki “gölge”ye bakarak hayatında hiçbir yere varamadığını, hiçbir şeyin onu etkilemediğini, onun hiçbir şeye etkide bulunmadan yaşlandığını, neyi istediğini unuttuğunu anlatır. Yolunu kaybeden kahraman içgüdüsel olarak buraya ait olduğunu hissetmektedir.

Koyun Adam buranın gerçek olduğunu, kahraman burayı bulabilsin diye eski Yunus Oteli değişse de adının değiştirilmediğini açıklar. Böylece kahraman buraya döndüğünde tekrar eski bağlarını bulabilecek, burası ile ve herkesle yeniden bağ kurabilecektir. Koyun Adam kahramanı unutmaktan alıkoyabilmek ve her şeyin parçalanmasının önüne geçebilmek için uğraşmaktadır. Kahraman hayatta pek çok şeyini kaybetmiş, bağlarını pek çok şeyden koparmıştır. Manabe’nin de üzerinde durduğu gibi kahraman için insanlar ile duygusal iletişim ve bağlantı kurmak her zaman zor olmuştur ve bilinçli olarak kontrol edebildiği bir durum değildir. Bu durum kahramanın karşı tarafa düşüncelerini tam olarak göstermesine engel olmaktadır ve karşı tarafın düşünce ve hislerini duyumsarken kendi düşüncelerini değiştirmedeği zaman çelişki yaşamasına neden olmaktadır. Çelişkiden kaçınmak için Gotanda gibi kendi düşüncelerini baskı altına alıp “iyi çocuk” rolü yapabilir. Ancak kendi içindeki çelişkileri düzeltmeden karşıdaki ile derin bağlar kurması mümkün değildir. Bu durum insanlar ile bağlantı kuramayıp pasif kalmasına ve yaşadığı çelişkilerin tekrar etmesine neden olmaktadır (2010: 6).

Koyun Adama göre her şeyin birbirine bağlanacağı yer burasıdır ve Koyun Adam kahraman için her şeyi bağlayan bir düğüm konumundadır. Kahraman buranın gerçekliğini sorgular. Koyun adama göre gerçeklik tek değildir: “Gerçeklik birkaç

---

<sup>67</sup> Ek 12

tanedir. Gerçekliğin ihtimali birkaç tane bulunur. Biz bu gerçekliği seçtik. Çünkü burada savaş yok. Bizim atmamız gereken hiçbir şeyimiz yok. Ama sen farklısın. Senin hayat ısın hala oldukça kalmış. O yüzden burası senin için fazla soğuk. Burada yiyecek bir şey yok. Senin burada kalmaman lazım”<sup>68</sup> (Murakami, 2015: 184). Burası soğuk olmasına rağmen “ölüler dünyası”<sup>69</sup> (Murakami, 2015: 186) da değildir. Her ikisi de gerçekten nefes alıp yaşamaktadır.

Kahramanın aslında aradığı yitirme duygusu hissetmesine sebep olan kaybettiği gölgesidir: “Ben buraya kadar olan hayatım boyunca hep seni aramışım gibi hissediyorum ve buraya kadar her yerde senin gölgene bakıyormuşum gibi hissediyorum. Sen farklı şekillere bürünerek oradaymışsın gibi düşünüyorum”<sup>70</sup> (Murakami, 2015: 185).

Koyun Adam kahramanı doğrular: “Biz her zaman oradaydık. Biz gölge olarak, parça olarak oradaydık”<sup>71</sup> (Murakami, 2015: 185). Koyun Adam kahramanın bilinçdışı zihninin bir parçasını sembolize etmektedir. Koyun Adam, kahraman çok büyük bir şeyler kaybettiği için şimdi ona görünür hale geldiğini açıklar. Koyun Adamın kahramana en önemli öğüdü dans etmesi gerektiği olmuştur: “Hiçbir şey düşünmeden yapabildiğin kadar iyi bir şekilde dans et”<sup>72</sup> (Murakami, 2015: 186). Kahramana dans etmeye ve ilerlemeye devam etmesi gerektiğini vurgulayan Koyun Adamın bu öğüsünde bir şekilde hayatının görünüşte rastgele olan düğümlerinin bir araya geleceği konusunda bir güvence hissedilmektedir.

Kahraman Sapporo’da amaçsızca dolaşırken zaman öldürmek için ortaokul arkadaşı yakışıklı ve başarılı Gotanda’nın oynadığı düşük sınıf bir aşk filmine girer.

---

<sup>68</sup> Ek 13

<sup>69</sup> Ek 14

<sup>70</sup> Ek 15

<sup>71</sup> Ek 16

<sup>72</sup> Ek 17

Filmin bir yerlerindeki bir aşk sahnesinde Gotanda bir kadının sırtını öpmektedir. Kamera kızın yüzünü gösterdiğinde kahraman onun Kiki olduğunu fark eder ve herkesin birbiriyle bağlantılı olduğu sonucunu çıkarır. Bu ilişki üçgenini çözmek üzere Tokyo'ya döner. Resepsiyondaki kıza oraya tekrar döneceğini ve birlikte özel bir şeyler paylaştıklarını hissettiğini söyler. Resepsiyondaki kız sanatçı annesi tarafından otelde unutulmuş 13 yaşında bir kızı Tokyo'ya kadar refakat etmesi için kahramanı ikna eder. Ana-baba sevgisi görmemiş kız ile gitgide baba-ağabey arası bir ilişki kuran kahraman için bu kız romandaki önemli karakterlerden biri haline gelir. Yuki (Kar) isimli bu kızın annesi ünlü fotoğraf sanatçısı Ame (Yağmur)'dir. Babası da ünlü romancı Hiraku Makimura'dır. Televizyonlarda ve dergilerde boy gösteren ünlü yazar Ame ile ilişkilerinin sona ermesinin ardından büyük bir düşüş yaşamış kitapları satmamış. Naif bir romancıyken avant garde bir yazara dönüşmüş yeteneğini yitirmiş. Avant garde'tan sonra gezi maceralarını yazmış ve televizyonlara çıkmış. Kapitalist toplumdaki elit kesimi temsil eden Makimura, kahramana Kız ile ilgilenmesi karşılında Hawaii tatili hediye etmiş ve June adlı bir fahişe ayarlamıştır.

Yuki kapitalist toplumdaki aşırı tüketim gençliğini sembolize etmektedir. Kentucky Fried Chicken, Mc Donalds ve Dairy Queen gibi Amerikan fast food restoran zincirlerinde sağlıksız gıdalar tüketir ve kahraman ile beraberken en çok yapmaktan hoşlandığı şey ise amaçsızca ve saatlerce arabada gezerek Amerikan müzikleri dinlemektir. Kahraman Yuki ile birlikteyken benzini amaçsızca ve aşırı şekilde tüketerek hep bir parçası olmaktan rahatsızlık duyduğu kapitalist düzene katkıda bulunmaktadır.

Ame'nin Amerikalı şair erkek arkadaşı Dick ise bir kolunu Vietnam savaşında kaybetmiştir. Savaştan sonra, bir Japon ile evlenmiş, çocuğu olmuş, kendi işini kurmuş ama sonra büyü bozulunca kendini ne Japonya'ya ne de Amerika'ya ait hissetmemeye

başlamıştır. Dick her anlamda Ame'ye bakan bir anima karakteridir. Jung bir erkeğin bilinçdışının bütünleyici bir dişi ögeye, bir kadının bilinçdışının ise bir erkek ögeyi içerdiğini belirtmekte ve bunları anima ve animus olarak ifade etmektedir. Fordham'ın da üzerinde durduğu gibi,

Bir kişide hem dişi hem de erkeksi eğilimler bulunması oldukça sıkça görülen bir olaydır. Erkeklerin en erkekçe olanı çocuklara karşı ya da zayıf ve hastalara karşı şaşırı bir nezaket gösterebilir.(...) Erkekteki bu gizli kadınlık, onun dişi ruhunun bir yönü olan 'animası'dır. Jung "Erkeğin bilinçdışında kadının kollektif bir imajının var olduğunu ve onun bu imaj yardımıyla kadının doğasını kavradığını" söyler. (2001: 65,66)

Dick'in Ame'nin yemeklerini yapıp, çamaşırlarını yıkaması, alışveriş yapip (pedlerini bile alması), sigaralarını söndürmesi ve hatta dişlerini bile fırçalaması kendi içinde taşıdığı anima arketipi yüzündendir.

Persona arketipinin en baskın olarak görüldüğü karakter olan Gotanda ise çocukluğundan itibaren parlak bir öğrenci ve kızların hayran olduğu bir genç olmuş ve toplumun beklentilerini personasında biriktirerek kabul edilemeyenleri gizlemek veya bastırmak yoluyla kişisel bilinç dışına itmiştir. Bunların bir araya gelmesi sonucunda kişiliğinin kötücül unsurları Jung'un gölge arketipinin oluşmasına neden olmuştur.

Gotanda yaşadığı hayatın şaşasından, film endüstrisinden ve rol dünyasından usandığı için bu görüntüler dünyasından kurtulup kendi basit dünyasında yaşamayı arzulamaktadır ve kimsenin düşüncelerini önemsemeyen dilediği gibi yaşayan kahramanın hayatına imrenmektedir. Varoluşunu sorgular: "Sadece bir görüntü. Tuşu kapanıp yansıma kaybolacak olursa, ben sıfırım"<sup>73</sup> (Murakami, 2015: 292).

Gotanda sahip olduğu "Azabu'da süper lüks kondo, Maserati spor araba, Patek Philippe saat" (Murakami, 2015: 195-2) gibi lüks ürünlerin doğal olmadığını ve kendisini bir kuklaya dönüştürdüğünden yakınır. Gotanda'nın elde ettiği mevkiyi koruyabilmesi

---

<sup>73</sup> Ek 18

sürekli maske takmak zorunda kalmasına neden olmaktadır. En sonunda Hegel'in efendi- köle diyalektiğindeki gibi maskesinin tutsağı haline gelir. Rolüne uygun düşmeyen tüm arzularını bastırıldığı için kendi benliğini ve özgürlüğünü yitirerek kimlik çatışması yaşar.

Filmlerde oynadığı doktor ya da öğretmen rolü yerine gerçekten bu kimliğe sahip olmayı diler: “Ama eğer ben gerçekten doktor olsam, öğretmen olsam düğme falan olmayacak. Ben her zaman ben olacağım”<sup>74</sup> (Murakami, 2015: 292). Gotanda kendini oynadığı roller ile çok fazla özdeşleştirmiş olduğu için kendi benliğini tam anlamıyla kuramaz. Fordham'ın da belirttiği gibi “kişinin kendisini oynadığı rolle özdeşleştirmesi tehlikesi de – bu tehlike rol iyi bir rol olduğu ve kişiye çok uyduğu zamanlar belirgin değildir – hep vardır” (2001: 61). Gotanda kendi kimliği ile oynadığı rol arasındaki çizginin silikleşmesinden yakınır: “Gerçek kendimi tanımaz hale geldim. Hangisi kendi benliğim, hangisi persona. Kendimi kaybettiğim oluyor. Kendim ile kendi gölgemin sınırını seçemez hale geliyorum”<sup>75</sup> (Murakami, 2015: 292). Bunun herkesin başına gelebileceğini bilse de kendisinde bu durumun eskiden beri çok güçlü olduğunu anlatır.

Gotanda okuldayken parlak çocuktur. Hiç kötü bir olaya adı karışmamış, en iyi notları almış, seçimleri kazanmış, yıldız bir sporcu olmuş, kızların beğendiği, öğretmenlerin ve ailelerin inandığı bir öğrenci olmuştur. Ancak ileriki yıllarda ailesinin ve toplumun beklentileri nedeniyle bu kadar mükemmel olmaya çalışmanın sonucunda çöküntüye uğramış ve sürekli gölgesi ile mücadele etmek zorunda kalmıştır. Fordham'ın da vurguladığı gibi: “Olduğumuzdan daha iyi ve yüce insanlar olarak yaşamaya çalışmak bizi aşırı derecede ikiyüzlülüğe ve sahtekârlığa götürür. Ayrıca

---

<sup>74</sup> Ek 19

<sup>75</sup> Ek 20

üzerimize öylesine bir gerilim yükler ki, çok daha kötü durumlara düşer ve çöküntüye uğrarız.” (2001: 64)

Üniversiteye girdikten sonra durumlar biraz değişti. Eylemler çıktı. Zenkyouto. Doğal olarak ben lider statüsüne geçtim. Hareketin olduğu yerde ben hemen lider haline gelirim. Hiç değişmez. Barikatlar kurup, Kızlar ile aynı evde yaşayıp, marihuana içerek Deep Purple dinledim. O zamanlar herkes öyle şeyler yapıyordu. Eylem polisi girince biraz nezarethaneye atıldım. Ondan sonra da yapacak bir şey kalmayınca, beraber yaşadığım kızın önerisi üzerine tiyatrodan oynamayı denedim.<sup>76</sup> (Murakami, 2015: 294)

Böylece rol dünyasına atılıp ve sinemaya geçen Gotanda parlak bir yaşantı sürse de hayatta yalnızdır ve eski karısı ile aile baskısı yüzünden mutluluğu yakalayamamıştır. Hayatta hiçbir seçimi kendisi yapmamıştır, hep başkalarının hayatını ya da ideallerini yaşamıştır. Yaşadığı rollerden bıkan Gotanda varlığını sorgular: “Ben denilen varlık nerede acaba. Ben denilen nesne nerede? Ben birbiri ardına dönüp dolaşıp gelen rolleri eksiksiz oynamaktan başka ne yapıyorum diye hissediyorum. Ben tamamen hiç birini seçmedim”<sup>77</sup> (Murakami, 2015: 296). Fordham’ın da üzerinde durduğu gibi “insan doğası tutarlı değildir ama, bir rolü oynarken tutarlı görünmek zorundadır. Bu yüzden de kaçınılmaz olarak olduğundan başka biçimde görünmektedir” (2001:61). Gotanda toplumun beklentilerini yerine getirmeye çalışırken oynadığı roller ve sinema dünyasındaki performansları arasında farklı görünmek zorunda kaldığı için kendini gerçekleştirememiştir.

Gotanda’nın arzularını yerine getirememesi ve personasının esiri olması, pizza yemek istediğini ama yiyemediğini gördüğü rüya ile açıklanabilir. Gotanda anlattığı bu rüya ile ilgili Jung olsa nasıl yorumlardı diye kahramana sorar (Murakami, 2015: 321-2). Burada Jung’a direkt olarak gönderme yapılmaktadır.

---

<sup>76</sup> Ek 21

<sup>77</sup> Ek 22

Romanda Jung'un arketiplerinin görülmesini yanı sıra Lacancı psikanalizdeki İmgesel evredeki yabancılaştırıcı imgelere de gönderme yapıldığı düşünülebilir. Kahraman Gotanda aracılığıyla Kiki'nin telekız arkadaşlarından Mei ile tanışır. Parti servisi adı altındaki şirket bu kızların tutulması durumunda bu hizmeti eğlence masrafı olarak göstererek yasal fatura düzenleyebilmektedir.

Uluslararası kurye servisi diye düşündüm. Tokyo'dan siparişini ver, Honolulu'da kızla yat. Sistematik. Etkili ve sofistike. Kir yok. Bussiness gibi. Güvenilmez noktalarını geçince basitçe iyi ile kötünün ölçüsü duyulmaz hale geliyor. Bu da karakteristiğinden bağımsız olan bir yanılısamadan kaynaklanmaktadır. Bununla birlikte bir kere yanılısama yaratıldı mı hakiki bir mal gibi işlev görmeye başlar. Yüksek kapitalizm her türlü çatlaktan mallarını kazıp çıkarır. Yanılısama anahtar kelimedir.<sup>78</sup> (Murakami, 2015: 179 -2)

Kahraman güzel bir paket ve isimle satılamayacak hiçbir şeyin olmadığı üzerinde durur ve kapitalizmin ve reklamların inandırıcılığını sorgular. Bu kızlar gelişmiş kapitalist toplumun adı ve kimliği olmayan malları haline gelmektedir. Kızların gerçek adları yoktur. Sadece "Kiki, Mei, Mami" gibi kısa takma adlar kullanmaktadırlar. Kendi aralarında yakın arkadaş olmalarına rağmen gerçek hayattaki kimliklerinden birbirlerine bile bahsetmezler. Mei kahramana hayatlarının sahteliğini açıklar: "Bizim gerçek yaşantımız yok. Bizim isimlerimiz sadece imge. Havada yüzüyor. Pof diye. İsimlerimiz sadece yanılısama yaratan işaretlerden ibaret. Bu yüzden biz de mümkün olduğu kadar karşılıklı imgelerimize saygı gösteriyoruz"<sup>79</sup>(Murakami, 2015: 315).

Lacancı imgesel evre yapay ve yanılısamalı Ben'in oluştuğu dönemdir. Ayna evresinde kurulan imgesel ilişki ömür boyu sürer. Özne-ben bu konumda bir imge ile özdeşleşir ve bir kültürel imge halinde kendini görür. Ancak özne-benin özdeşleştiği kurgusal, yabancılaştırıcı ve yanılısamalı bir imgedir. Lacan'a göre özne-ben yabancılaştırıcı bir özdeşleşmeyle yapılır.

---

<sup>78</sup> Ek 23

<sup>79</sup> Ek 24

Kahramanın Mei ile olan ortak noktası her ikisinin de imgeler dünyasında yaşıyor olmasıdır. Kahraman neyin gerçek neyin imge olduğunu sorgulamaya başlar: “Gerçeklik ve imgeyi karıştırıyordum. Örneğin Gotanda. Onun doktor olarak görüntüsü bir imgeden başka bir şey değil. Ancak o gerçek bir doktordan çok daha fazla doktormuş gibi görünüyor. Güvenirliğe sahip”<sup>80</sup> (Murakami, 2015: 325). Gerçekleri imgelerden ayırt edememeleri, kahramanları kafa karıştırıcı, parçalanmış ve kapitalist toplumda boğulmakta olan, anlamlı ya da tutarlı görünmeyen kendi kimlikleriyle ve gerçekleriyle ilişki kurmaya çalıştıkları öznel haline getirmektedir.

Kahraman üniversitedeyken öğrenci olaylarına katılmış ve polis tarafından gözaltına alınmıştır. Bu sefer Mei’in öldürülmesi üzerine polis tarafından sorgulanırken polis artık o günlerin geride kaldığını hatırlatır: “Şimdi 1970’li yıllar değil. Seninle burada birlikte düzen karşıtlığını tartışacak vaktim yok.(...) O günler bitti. Bununla birlikte, sen de, ben de hepimiz bu toplumun iyice içine gömülmüşüz. Düzene taraf olmak karşıt olmak yok artık. Kimse öyle düşünmüyor(...)”<sup>81</sup> (Murakami, 2015: 342).

Kahraman Mei’in öldürülmesine ne kadar üzülsün arkadaşları Gotanda’nın ünü lekelenmesin diye polise adını vermez. Mistik güçleri olan küçük kız Yuki’nin Gotanda’nın Kiki’yi öldürmüş olabileceğini hissettiğini söylemesine rağmen arkadaşını korur. Bu durum kahramanın da aslında Gotanda gibi masum olmadığını ve gölgesinin etkisi altında kaldığını göstermektedir.

Yuki oteldeyken kahramanda koyun adamı gördüğünü anlatır. Kötü bir şey değildir ve tam bir şekli yoktur. Kahraman koyun adamın varlığını eskiden beri içinde hissettiğini açıklar:

Evet, eskiden beri vardı. Çocukluğumdan beri. Bunu hep hissetmeyi sürdürdüm. Orada bir şeyler vardı. Ama bunun Koyun Adam şeklini

---

<sup>80</sup> Ek 25

<sup>81</sup> Ek 26

alması bu kadar önceden değil. Koyun Adam yavaş yavaş şeklini seçerek, yaşadığı dünyadaki şeklini aldı. Ben yaşlandıkça şekillendi. Neden acaba? Ben dahi bilmiyorum. Belki öyle olması gerekmiştir. Yaşlandıkça pek çok şeyi yitirdiğimden böyle yapmam gerekliliği çıkmış olabilir. Yaşayabilmek için böyle bir şeyin yardımına ihtiyaç duymuşumdur.<sup>82</sup> (Murakami, 2015: 391)

*Yaban Koyununun İzinde* romanında, kahraman ile öteki benliği Fare arasında arabulucu rolü oynayan Koyun Adam, bu romanda ise kahramanın bireyselleşme yolculuğunda kahraman için yol gösterici rolü oynamaya devam etmektedir. Kahramanın hayatında yitirdiği şeyler ve yeniden bir araya getirmesi gereken şeyler bulunmaktadır ve Koyun adam da tüm bunların gerçekleşmesi için kilit görevi üstlenmektedir.

Romanda ölüm sıklıkla yinelenen bir temadır. Kesin olarak yitirmeye sebep olan ölüm, kahramanın amaçsızlaşmasına ve dolayısıyla benlik ve benlik dışına yabancılaşmasına neden olmaktadır. Kahraman Honolulu'da Kiki'yi görür ve onu boş bir binanın içine kadar takip eder. Üzerinde işaret bulunmayan bir kapıdan (diğer kapılarda işaret vardır) girer. Tüm bu yaşadıkları rüya gibidir ama gerçektir. Etraf kapkaranlıktır ve oradan başka bir kapı ile tavan arasına çıkar. Burada toplam 6 iskelet bulur. Biri daha iri diğeri daha küçük iki iskelet bir kanepede yan yana oturmaktadır. Bir erkek iskelet televizyona doğru bakmaktadır. Diğeri üzerinde tabaklar olan bir masada oturmaktadır. Sol kolu eksik olan iskelet ise yatakta uzanmaktadır. Yerde bir kartvizit bulur ve alır. Daha sonra June'un verdiği kartla karşılaştığında yazan numaraların aynı olduğunu fark eder.

Kahraman yakınındaki kişilerin ölmesi yüzünden sık sık ölümün onu sarmaladığını hissetmektedir: “Zaman zaman ölümün gölgesi gibi bir şeyi hissettiğim oluyor”<sup>83</sup> (Murakami, 161-2). Yuki ölümün gölgesinin kahraman için bir anahtar

---

<sup>82</sup> Ek 27

<sup>83</sup> Ek 28

olabileceğini savunur: “Bu belki de senin anahtarın olabilir. Sen ölüm aracılığıyla dünya ile bağlantı kuruyorsun mutlaka”<sup>84</sup> (Murakami, 2015: 162-2).

Kiki, Mei ve June adlı telekızların biri öldürülmüş diğer ikisi ise ortadan kaybolmuştur. Daha sonra kahraman Kiki’yi Gotanda’nın öldürdüğünü öğrenecektir. Kahraman bu kızlar ile Gotanda, Makimura ve kendisi arasında bir bağlantı olduğunu hisseder ve diğer karakter arasında da bağ kurar ve bunları çözmesi gerektiğini düşünür. Ancak bir türlü tam anlamıyla bir sonuca varamaz: “Ne kadar ilerlesem de her şey yol tamamlanmadan *yarı karanlık bir gölge* ile lekeleniyor. Bununla birlikte bu benim ideallerimdeki dünyada olması gerektiği gibi değil”<sup>85</sup>(Murakami, 2015: 209-2).

Gölgenin karanlık etkisi kahramanın yakın arkadaşı Gotanda’yı da sarmalamıştır. Kahraman Gotanda ile Kiki’nin ortadan kayboluşu hakkında konuştukları sırada Gotanda’nın gölgesini hisseder:

İşte o zaman birden odanın içinde üçüncü birinin varlığını hissettim. Ben ve Gotanda dışında başka birisi daha o odanın içinde varmış gibi. Ben onun vücut ısısı ile nefes alışlarını belli belirsiz kötü kokusunu iyice hissedebiliyordum. Ancak bu insan değildi. O bir tür hayvanın sebep olduğu havanın yarattığı rahatsızlık gibi bir şeydi. Hayvan diye düşündüm. Bununla birlikte bu varlık benim omurlarımı kaskatı etmişti. Hemen odanın etrafına bakınmayı denedim. Ama elbette hiçbir şey göremedim. Orada olan sadece sıradan bir varlıktı. Havada bir şeyleri gizleyen sert bir varlık. Ama hiçbir şey göremiyorum.<sup>86</sup> (Murakami, 2015: 265,266-2).

Bu varlık ya da hayvan kahramanın Koyun Adamı gibi bir varlıktır, başka bir deyişle Gotanda’nın gölgesidir. Gölge, bir kişinin karanlık tarafının yansımasıdır. Kişinin istenmeyen ve kişiliğinin onaylanmamış nitelikleridir. Gotanda’nın gölgesi Kiki’nin öldürülmüş olabileceği hakkında konuşurlarken ortaya çıkmıştır çünkü Kiki’yi öldüren Gotanda’nın kendisi değil gölgesidir.

---

<sup>84</sup> Ek 29

<sup>85</sup> Ek 30

<sup>86</sup> Ek 31

Gotanda kahramanın sıradan Subaru arabası ile kendi Maserati arabasını bir süreliğine değiştirmek ister. Kahraman Maserati ile doğadışı sezgileri olan Yuki ile buluştuklarında kız arabada çok kötü bir şeyler hissettiğini söyleyerek bir daha o arabayı kullanmamasını ister.

Daha sonra Yuki kahraman ile birlikte Gotanda ve Kiki'nin beraber oynadıkları filmi izlemeye gittiklerinde Kiki'nin Gotanda tarafından öldürüldüğünü hisseder: “Bunu tam olarak görebiliyorum. Böylesi ilk kez oluyor. Onun öldürdüğünü görüyorum. Filmdeki kızı boğarak öldürdü. O arabada kızın vücudunu taşıdı. Çok uzaklara götürdü. O araba senin beni bir kere bindirdiğin İtalyan arabası. O araba onundu değil mi?”<sup>87</sup>(Murakami, 306-2).

Ancak Yuki'nin anlattıklarına göre bu vahşice işlenmiş bir cinayetten çok bir çeşit ayine benzemektedir:

Önemli mi bilmiyorum. Toprağın kokusu. Küreme. Gece. Kuşların sesi. Bu kadar. O kızı boğarak öldürüp, o arabada bir yerlere götürüp gömdü. Bu kadar. Ama, ne kadar tuhaf olduğunu bilsem de gerçekten kötü bir niyet hissedemiyorum. Suç gibi hissetmiyorum. Sanki bir ayin gibi. Çok huzurlu. Öldüren de öldürülen de çok sessizdi. Tuhaf bir sessizlik. Tam olarak ifade edemiyorum. Dünyanın kenarındaki gibi bir sessizlik.<sup>88</sup> (Murakami, 2015: 306-2)

Kahraman Gotanda'nın Kiki'yi öldürdüğünü öğrenmesine rağmen arkadaşını kaybetmek istemez. Manabe'nin de belirttiği gibi “Gotanda'yı kaybetmesi kendinden bir parçayı da kaybetmesi demektir” (2010: 9). Kahraman Gotanda ile aynı türden kişiler olduğunu düşünür:

Pek çok şeyi kaybettiğimi düşündüm. Kaybetmeye devam ediyorum. Her zaman tek başıma kalıyordum. Bu böyleydi, hep böyleydi. Ben de Gotanda da özünde aynı türden kişilerdik. Durumumuz farklı, düşünme şeklimiz ve duygularımız da farklı. Ama aynı türden insanlarız. Biz

---

<sup>87</sup> Ek 32

<sup>88</sup> Ek 33

ikimiz de kaybetmeye devam eden kişileriz ve şimdi de birbirimizi kaybediyoruz.<sup>89</sup>(Murakami, 2015: 314-2)

Gotanda ve kahramanın birçok ortak yönü bulunmaktadır. İkisi de üniversitedeyken öğrenci eylemlerine katılmış, ikisi de boşanmış ve Kiki ve Mei ile beraber olmuştur ve her iki kız da öldürülmüştür.

Dil'in de üzerinde durduğu gibi, daha önceki üçlemede kahramanın öteki benliği olan Fare'nin daha beğenilebilecek bir kişiliği varken, bu romandaki öteki yarısı olan Gotanda'nın daha kötücül bir yönü bulunmaktadır. Gotanda kahramana lüks restoranlar, hızlı arabalar ve çekici kadınlardan oluşan kapitalist toplumun sunabileceği tüm zevkleri sunarken, kahraman yavaş yavaş Gotanda'nın dünyasına çekilmiştir ve bu baştan çıkarmanın ne kadar sinsice gerçekleştiğini fark edememiştir. Ancak bunların kahramana maliyeti ağır olur. Kahraman kendi animasının, diğer bir deyişle bir adamın ruhunun Jungcu sembolünün öldürüldüğü çok geç fark eder (2010a: 38).

Kahraman dayanamayıp Gotanda'ya Kiki'yi neden öldürdüğünü sorar. Gotanda kendi bile Kiki'yi öldürüp öldürmediğinden emin değildir. Bunun sebebi Gotanda'nın oynadığı rollerden dolayı gerçeklikten fanteziyi ayırt edemez hale gelmesidir. Daha sonra Gotanda düşündükçe onu kendi evinde boğazlayarak öldürdüğünü, cesedini arabaya koyduğunu ve dağlarda bir yerlere götürüp gömdüğünü hatırlar ama hatırlayabildiği her şey parçalar halinde bir rüya gibidir. “Belleğim var. Ama bu gerçek belleğim mi? Ya da bu sonradan duruma göre uydurduğum bir şeyler mi? Bir şekilde böyle düşünüyorum. Karımla ayrıldığımızdan beri bu durumum gitgide kötüleşti. Yoruldum. Ümidimi yitiriyorum. Ümitsizce ümidimi yitiriyorum”<sup>90</sup> (Murakami, 327-2).

Kahramanın tüm bu başına gelenlerden dolayı gerçekliği sorguladığı gibi Gotanda da gerçeklik ile oyunculuğu karıştırmaktadır: “Acaba nereye kadar gerçek? Ve

---

<sup>89</sup> Ek 34

<sup>90</sup> Ek 35

nereden itibaren sanrı? Nereye kadar gerçeklik ve nereden beri oyunculuk? Bunu teyit edebildim”<sup>91</sup> (Murakami, 328-2).

Gotanda neyse ki Mei’i öldürmediğinden emin olduğunu, çünkü o gece stüdyoda menajeri ile birlikte olduğunu anlatır ama yine de kızın onun yüzünden öldüğü gibi bir hisse kapıldığını ifade eder. Gotanda’nın Kiki’yi öldürmesinin ardında yatan sebebin çocukluğundan beri kontrol altına alamadığı gölgesi yüzünden olduğu çıkarımı yapılabilir:

Belki bir çeşit kendini mahvetme içgüdüsüdür. Bende eskiden beri böyle bir şey var. Bir tür stres. Ben kendim ile rol yapan kendim arasındaki boşluk mümkün olduğu kadar açılınca böyle bir şey sıklıkla ortaya çıkıyor. Ben bu boşluğu kendi gözlerimle gerçekten görebiliyorum. Sanki depremde çıkan çatlak gibi bu hafifçe açılıyor. Derin ve karanlık bir delik. Gözlerimi kamaştıracak kadar derin. Böyle olunca bir şeyleri bilinçsizce yok ediyorum. Farkına vardığımda bir şeyleri bozuyorum. Bu durum çocukluğumdan beri sıklıkla oluyor. Bir şeyleri yıkıp döküyorum. Kalemi kırarım. Camı kırarım. Plastik modeli ezerim. Ama neden böyle şeyleri yaptığımı bilmem. Elbette insanların önünde yapmam. Tek başıma kaldığımda yaparım.<sup>92</sup>(Murakami, 2015: 329, 330-2)

Gotanda çocukluğundan beri insanların önünde rol yapmaktadır ve olduğundan farklı biri gibi görünmeye çalışmaktadır. Mükemmel biri olabilmek için giydiği maskesi, diğer bir deyişle personası bu baskıyı kaldıramaz ve yalnız kaldığında gölgesinin kontrolünü kaybederek etrafına zarar verir.

Gotanda Kiki’yi öldürmek için hiçbir sebebi olmadığını hatta onunla arkadaş olduklarını ve onunla karısı hakkında konuşabildiğini kahramana anlatır. Gotanda’nın asıl öldürmek istediği kendi gölgesidir:

Ben kendi gölgemi öldürür gibi kızı boğarak öldürdüm. Onu boğduğum sırada bu kendi gölgem diye düşünmüştüm. Bu gölgeyi öldürürsem çok iyi olacağını düşünüyordum. Ama o benim gölgem değildi. Kiki’ydi. Ancak bu karanlıklar dünyasında oldu. **Buradan farklı bir dünya.** Anlıyor musun? Burası değildi. Bununla birlikte beni çağıran Kiki’ydi.

---

<sup>91</sup> Ek 36

<sup>92</sup> Ek 37

Beni boğ diye Kiki söyledi. Sorun değil, boğarak öldür dedi.<sup>93</sup>  
(Murakami, 2015: 332,333-2)

Gotanda gölgesini baskılamaya çalışırken onun kontrolünü tamamen kaybetmiştir. Manabe'nin de vurguladığı gibi kendi gölgesinden kurtulmak için Kiki'yi boğazlayan Gotanda, insanlar tarafından sevilen Gotanda'nın personasının gölgesidir (2010: 9). Karanlığın içine çekilerek gölgesinin boyunduruğuna giren Gotanda, Von Franz'ın belirttiği gibi bireyleşme sürecinde sıkıntılar yaşamaktadır.

Düşlerimizde karanlık figürler görünüp bizden bir şey yapmamızı isterlerse bunların gölge ya da self'ten mi yoksa her ikisinden de mi kaynaklandığından en başında pek emin olamayız. Bu karanlık "öbürü"nün, yenmemiz gereken bir kusuru mu gösterdiğini, yoksa kabul etmemiz gereken bir yaşam parçası mı olduğunu kavramak, bireyleşme yolunda karşılaşacağımız en zor sorunlardan biridir. (Von Franz, 2007: 175)

Gotanda profesyonel aktör olduktan sonra bu boşluk gittikçe büyüyerek gölgesi üzerinde kontrolünü kaybetmesine sebep olmuştur: "Ben şimdi karımı da öldürebilirim. Kontrol edemiyorum. **O bu dünyada gerçekleşen bir şey olmadığı için.** Benim yapabileceğim bir şey yok"<sup>94</sup> (Murakami, 335-2).

Gotanda kahraman ile dertleştiği gece ortadan kaybolur ve ertesi gün arabasını Tokyo körfezinden çıkarırlar. Böylece 5 ceset belli olur: Fare, Kiki, Mei, Dick North ve Gotanda. Kahraman iskeletlerden birinin birkaç yıl önce Hokkaido'da ölen arkadaşı Fare olduğunu, tek kollu iskeletin trafik kazasında ölen Dick olduğunu, iskeletlerden diğerinin de öldürülen Mei olduğu çıkarımını yapar. Kiki de öldürülmüştür ve Gotanda ise intihar ettiği için diğer iskeletler de onlara aittir. 6. iskelet ise kahramanın kendisi veya Koyun Adam olabilir.

Yuki Gotanda'nın intiharından kahramanın kendini suçlu hissetmemesi gerektiğini belirterek bilinçdışının karanlığının üzerinde durmaktadır: "İnsanların

---

<sup>93</sup> Ek 38

<sup>94</sup> Ek 39

ölmesinde kendince sebepleri vardır. Basit görünebilir ama basit değildir. Kök ile aynı şey. Üstte kalan kısım az da olsa çektikçe sırayla gelirde gelir. İnsanların bilinci de derin bir karanlığın içinde yaşar. Karmaşıktır...analiz edilemeyen kısımları çoktur. Asıl sebebi ancak kişinin kendisi bilir. Kişinin kendisi bile bilmeyebilir”<sup>95</sup> (Murakami, 350,351-2)

Kahraman Kiki ile ilgili rüyaya benzer bir şey görür. Honolulu’da Kiki’yi gördüğünde bulduğu numarayı aramaktadır. Biri telefonu yanıtladığında kendini Honolulu’da iskeletleri gördüğü ölü odasında bulur. Ancak bu sefer iskeletler ortadan kaybolmuştur. Kiki’ye altı iskelete ne olduğunu sorduğunda Kiki onların ve bu odanın ona ait olduğunu, Yunus otelindeki Koyun Adamın odasının da ona ait olduğunu anlatır. Koyun Adamın, kahramana bu dünyanın gerçek olduğunu ve özellikle onun için yaratıldığını söylediği gibi, aynı şekilde Kiki’nin de Honolulu’da altı iskeletin bulunduğu odanın onun için tasarlandığını söylemesi kahramanı hayal dünyası ile gerçeklerin iç içe geçtiği imgeler dünyasında kendini kaybederek parçalanma yaşayan bir özne haline getirmektedir.

Kiki kahramanı çağırıp yönlendirenin kendisi değil gölgesi olduğunu belirtir: “Kendini çağıran sensin. Ben senin kendi yansımandan başka bir şey değilim. Benim aracılığım ile sen kendi kendini çağırıp yönlendirdin. Sen kendi gölge figürünle partner olup dans ediyordun. Ben senin gölgenden başkası değilim”<sup>96</sup> (Murakami, 361,362-2).

Gotanda da Kiki’yi boğazlarken kendi gölgesini öldürdüğünü düşündüğü kahramanın aklına gelmiştir. Bu benzerlikler nedeniyle Gotanda, kahramanın diğer yarısı gibidir. Manabe’nin de üzerinde durduğu gibi kahraman Koyun Adamın öğüdüne uyarak gündelik hayatının uğraşlarına da devam eder. Ancak Gotanda’nın intiharı ile kendinden bir parçayı, öteki benliğini kaybeder (2010: 9).

---

<sup>95</sup> Ek 40

<sup>96</sup> Ek 41

Kahraman kendi için ağlayamadığından Kiki, başka bir deyişle gölgesi onun için ağlamaktadır: “Sen gözyaşı dökemediğin için biz gözyaşı döküyoruz, sen sesini yükseltmediğin için biz sesli sesli ağlıyoruz”<sup>97</sup> (Murakami, 2015: 362-2). Kahramanın kendi benliğindeki bilmediği yönü gölgesidir. “Jung bilinçdışı kişiliğin belli bir yönünü gölge olarak adlandırırken bu görece açık belirgin olan bir kısımdır. Çoğunlukla bu, egonun kendisinde bilmediği her şeydir. Hatta tam da bu yüzden çok değerli olan unsurlar da bununla karışiktır” (von Franz, 2007: 173). Kahramanın kendi gerçekleştiremediği şeyleri bilinçdışında gölgesi onun için yapmaktadır.

Kiki ölmediğini, başka bir dünyaya geçtiğini anlatır: “Ama ben ölmedim. Sadece ortadan kayboldum. Kaybolurum. Farklı bir dünyaya geçtim. Paralel giden iki trenden yandakine geçmek gibi. İşte bu kaybolmak. Anladın mı?”<sup>98</sup> (Murakami, 2015: 364-2). Manabe'nin de vurguladığı gibi Koyun Adam da Kiki de ilk önce *Yaban Koyununun İzinde* romanında ortaya çıkan ve ‘öteki dünya’da yaşayan karakterler, ruhani varlıklardır (2010: 10).

Kiki duvarın ortasından geçip gider ve aynısı kahramanın da yapmasını söyler. Kahraman da duvardan geçtikten sonra kendini odasında yatağının üzerinde otururken bulur ve Kiki ile yaşadığı rüya mı gerçek mi emin olamadığı bu karşılaşma son bulur. Kiki kahramanın bilinçdışında bulunan öteki dünya ile gerçek dünya arasındaki geçitte kahramana rehberlik etmektedir.

Romanın başında kahramanın ısrarla arayıp ulaşmaya çalıştığı Lacancı küçük arzu nesnesi (nesne küçük a) Kiki iken, romanın ikinci kısmında arzusunun istikameti Yumiyoshi'ye çevrilmiştir. Zizek'in de vurguladığı gibi arzu ve arzunun nesne nedeni olan “objet petit a” ulaşılmazdır ve fantezilerimizi dolduran sıradan bir nesne olabilir. Arzu, Zizek'in de üzerinde durduğu gibi, belli bir diyalektiğe yakalanmış olduğu için

---

<sup>97</sup> Ek 42

<sup>98</sup> Ek 43

her zaman tersine dönüşebilir ya da bir nesneden ötekine geçebilir, “hiçbir zaman nesnesi gibi görünen şeyi hedeflemeyip her zaman başka bir” şeyi ister (Zizek, 2013: 180). Dolayısıyla kahramanın küçük arzu nesnesi de bilinçdışı dünyaya ait olan Kiki’den gerçek dünyaya ait olan Yumiyoshi’ye dönüşür.

Romanın sonunda kahraman bu dünya ile bağlarını koruyabilmek için Yumiyoshi ile birlikte olmak ve tekrar Koyun Adam’ı görmek üzere Yunus Oteline döner. Kahraman bütünlüğe ulaşabilmek için gölgesi olan Koyun Adam ve hayatını paylaşabileceği -arzu nesnesi- küçük öteki konumundaki Yumiyoshi ile birlikte olmalıdır. Bireyin başlangıçta sahip olduğu bütünlük duygusuna erişebilmek için parçalanmışlık duygusunu deneyimlemesi gerekir. Jung’un her bireyde olması gerektiğini savunduğu bütünlük duygusuna ulaşmak için bireyselleşme sürecinden geçilmelidir:

Başlangıçtaki bütünlük durumunun görece özerkliğine (...) ulaşılmadıkça bireyler hiçbir zaman erişkin bir çevreye uyum sağlayabilecek duruma gelemeler. Yine de kahraman miti bu kurtuluşun olacağına garanti vermez. Yalnızca egonun bilinçlenmesinin nasıl olacağını gösterir. Bireylerin anlamlı bir yaşam sürebilmek ve çok gerekli olan bireysel biriciklik duygusunu kazanabilmek için bu bilinçliliğe sahip olmak, onu geliştirmek sorunu ise hep vardır. (Henderson, 2007: 129)

Kahraman Yumiyoshi ile birlikte Koyun Adam’ı görmek için karanlık odaya girer. Bu oda Koyun Adam’ın sığınağıdır: “savaştan, medeniyetten, kanundan, sistemden,...Koyun Adama göre olmayan her şeyden”<sup>99</sup> (Murakami, 2015: 399-2) kaçtığı bir sığınaktır. Manabe’nin de belirttiği gibi Koyun Adam ile Yunus Oteli, kahraman ile Murakami’nin ne zaman olursa oraya dönebildikleri kendi içlerindeki bir yeri göstermektedir. Bilinçdışı sağlığına geri dönüp çeşitli şeylerden etkilenerek bilinçdışı ile ilişki kurarlar (2010: 11).

---

<sup>99</sup> Ek 44

Ancak kahraman karanlık odada Koyun Adam'ı göremeyince huzursuzluk hisseder. Kahraman: “Eğer o öldüyse kim beni bu dünyaya bağlayacak?”<sup>100</sup> (Murakami, 2015: 398-2) diye sorgular. Kahraman gölgesi olan Koyun Adam'ın neden kaybolduğunu düşünür: “Ben duvarın üzerindeki kendi gölgeme bakarken farkında olmadan Koyun Adamı düşünüyordum. O nereye kayboluvermişti acaba”<sup>101</sup> (Murakami, 401-2). Muhtemelen bu durum kahramanın gölgesi ile Koyun Adamın aynı oldukları için birleşmeleri yüzündendir.

Karanlık odadayken Yumiyoshi ile kahraman el ele tutuştukları sürece güvende olup ayrılmayacaklardır. Ancak kahraman bir anlığına duvardaki gölgesini izlerken Yumiyoshi'nin elini bırakır. Yumiyoshi daha önce Kiki'nin yaptığı gibi duvarın öbür tarafına geçer. Kahraman öbür dünyaya geçerse bir daha dönemeyeceğini söyleyerek Yumiyoshi'yi uyarır: “Orası gerçek değil. Orası öbür dünya. Bu dünyadan farklı bir yer”<sup>102</sup> (Murakami, 402-2). Ancak Yumiyoshi dinlemez ve kahraman duvarın öbür tarafına geçen Yumiyoshi'yi izler ve duvarın öteki tarafına geçtikten sonra uyanır. Ancak gördüğü rüyanın bu gerçeklikten daha gerçekçi olduğunu hissetmiştir.

Lacancı psikanalize göre yorumlandığında bu duvar “birbirinden tümüyle farklı iki evren arasında, gizli bir geçit işlevi (görmektedir). Öteki'nin dünyasına geçmenin tek yolu, bizim dünyamızdaki gerçekliğimizden, ölüm sonrası aracılığıyla geçiş” (Zizek, 2006: 162) ile mümkündür.

Romanda koyunun bulunduğu kat, iskeletlerin bulunduğu oda, duvarın öbür tarafı “fantazi mekanı” olarak kurulmuştur. “Arzumuzun hakikati ancak bu kurgusal mekânda, bu “başka sahne”de dile dökülebilir; Lacan, işte bu yüzden hakikat “kurgu gibi yapılanmıştır” der.” (Zizek, 2013: 34).

---

<sup>100</sup> Ek 45

<sup>101</sup> Ek 46

<sup>102</sup> Ek 47

Kahramanın rüyası gerçeklikteki arzularının bilinçdışı bastırmasıdır. Zizek'in de savunduğu gibi arzunun gerçeğiyle tam da ve sadece rüyalarda karşılaştığı anlaşılınca toplumsal evrenin gerçekliğinin arzunun “gerçeğini gözden kaçırmaya dayalı bir yanılsama” olduğu anlaşılmaktadır (Zizek, 2013: 33).

Romanın sonunda eski işini bırakıp kendisi için bir şeyler yazmaya karar vererek Tokyo'dan uzaklaşıp Sapporo'da Yumiyoshi ile birlikte gerçek aşkı bulan kahramanın yaşadığı çelişkiler ve hayata bakış açısının değiştiği gözlemlenmektedir. Ölüm, yalnızlık, belirsizlik ve anlamsızlık ile ilgili mesajlar alan ve gölgelerin dünyasının karanlığından korkan kahraman umutsuzca gerçeklikle bağını sürdürebilmek ve parçalanmadan sakınmak için Yumiyoshi'ye sığınır. Kiyou'nun da belirttiği gibi “Yumiyoshi ölürse kahramanı gerçek dünyaya bağlayacak bir şey kalmaz” (2010: 91). Yumiyoshi ile birlikteliği kahramanı yalnızlığından ve kızlarla anlamsız cinsel ilişkilerinden kurtarsa da kendi varlığını sorgulamaya devam eder.

Manabe'nin de üzerinde durduğu gibi Kahramanın gölgesi Gotanda, animası ise Yuki'dir. Yuki ile insanın hayatında bir kez olabilecek bir bağlantı kurar. Gotanda ise ölümlerin dünyasına göç ettiği için gölgesi ile iyi bir şekilde bağlantı kuramaz. Gölgesi, egosu ile bütünleşmesi, kendi özüne yaklaşması için bir adımdır ancak kahraman kendi özü ile bağlantı kurmamak için gerçeklerden kaçmak (ölerek gerçeklere kalbini kapatmak) yerine, Yumiyoshi ile birlikte olacağının ipucunu vererek ve gerçek dünyada yaşayacağını hissettirerek roman sonlanır (2010: 11).

Kahramanın kendini bulma ve bireyselleşme sürecini gerçekleştirmek üzere çıktığı bu psikolojik yolculukta sürekli yinelenen bir ölüm teması karşımıza çıkmaktadır. Kahraman 6. iskeletin kendine ait olabileceğini düşünür: “Bu dünyada her şey kolayca gerçekleşebilir. Ayrıca o odadaki iskeletlerden bir tanesi kaldı. O Koyun Adamın iskeleti miydi? Yoksa başkasının ölümü benim için mi hazırlanmıştı? Hayır,

belki de o iskelet kendimindi. O uzak loş odada benim ölümümü hareketsizce bekliyor olabilir”<sup>103</sup> (Murakami, 2015: 406-2). Burada kahraman varoluşunun gerçekliğini sorgulamaktadır. Kahraman kendi varlığındaki yokluğu düşünmektedir. Lacancı psikanaliz tamamlanmamış bir benlik ile ilgilenirken, Jungcu analitik psikoloji varlığın psikolojisi ilgilenir ve bireyin bütünlük duygusuna sahip olduğunu savunur. “Jung, her insan varlığının temelde bir bütünlük duygusuna, tam güçlü, mükemmel bir kendilik duygusuna sahip olduğunu düşünmektedir. İnsan erişkin olduğunda da bireyselleşmiş ego bilinci bu kendilikten –ruhsal bütünlükten- yükselir” (Henderson, 2007: 128). Kahramanın bu bütünlüğü elde edebilmesi ancak dans etmeye devam etmesi koşuluyla ve kendi özü ile bağlantı kurup yaşamayı sürdürmesi ile gerçekleşebilir.

### **3.3. *Haşlanmış Harikalar Diyarı ve Dünyanın Sonu* Romanında Gölgenin Yitirilmesi**

Romanın tek sayılı bölümleri *Haşlanmış Harikalar Diyarı*’nda geçerken, çift sayılar *Dünyanın Sonu* bölümlerini oluşturur. Özel ismi verilmeyen roman kahramanının bölünmüş benliği nedeniyle *Haşlanmış Harikalar Diyarı*’ndaki ben-anlatıcı ‘Watashi’<sup>104</sup> ile ifade edilirken, *Dünyanın Sonu*’ndaki ben-anlatıcı için ‘Boku’<sup>105</sup> şahıs zamiri kullanılmaktadır. Anlatı ilerledikçe bu iki kahramanın da aslında aynı kişi olduğu anlaşılmaktadır. Bu iki anlatı dünyası arasında çeşitli benzerlikler gözlemlenmek mümkündür. Her iki dünyada kahramanın hoşlandığı kütüphaneci bir kız bulunmaktadır. Her iki anlatıda da öykü karakterlerinin özel isimleri yoktur. Bunun

---

<sup>103</sup> Ek 48

<sup>104</sup> Japonca birinci tekil kişi, resmi dilde ‘ben’.

<sup>105</sup> Japonca birinci tekil kişi, erkekler tarafından resmi olmayan dilde kullanılan ve daha mütevazı olan ‘ben’.

yerine karakterler, kütüphaneci kız, tombul kız, albay ve profesör gibi bazı karakteristik özellikleri ile anılırlar.

*Haşlanmış Harikalar Diyarı'nda* veri mafyası ile başı derde giren ve çılgın bir profesör tarafından kendisine tekboynuz kafatası hediye edilen kahraman, profesörün torunu ile karanlıklar karasının yaşadığı bir yeraltı dünyasına girmek zorunda kalmıştır. Diğer yandan romanın paralel evreninde geçen *Dünyanın Sonu*'nu oluşturan bölümlerinde kahraman tamamen surlar ile çevrili, ortasından ırmak akan içerisinde tekboynuzların yaşadığı tek giriş çıkış kapısı olan izole edilmiş bir şehirde kendini bulmuştur. Kiyoshi'in de belirttiği gibi orası sadece kendi gölgelerini atarak oranın oturma koşullarını kabul edenlerin yaşayabildiği bir dünyadır. Başkahraman bu şehirde yaşayabilmek için oldukça tuhaf bir duruma düşmüştür. Sanki ceketini çıkarır gibi gölgesi *Kapı Bekçisi* tarafından kesilmiş, gölgesinin kontrolünü bırakarak ve “gölgesi olmayan insan”<sup>106</sup> haline gelerek bu şehre girmiştir. Bu gölge, kahramanın fiziksel anlamda gölgesi olmayıp kahramanın sürekli olarak tartıştığı öteki benliğinden bir parçası gibi görünmektedir. Murakami edebiyatının önemli bir özelliği, kahramanın “kendilik bilinci” sorununu, bireyin aynadan kendi yansımalarını gözlemlediği eylemsiz bir ilişki olarak değil, egonun öteki ile tartışma halinde bulunduğu, çelişki yaşayarak karşılaştırma yaptığı dinamik bir süreç olarak deneyimlemesidir (2012: 3).

*Kapı Bekçisi* tarafından gölgesinden zorla ayrılan kahraman gölgesi ile sürekli çelişki ve tartışma halindedir. ‘Gölge’ Jung’un *Anılar, Düşler, Düşünceler*'de belirttiği gibi “kişiliğin daha düşük düzeydeki parçası(dır). Seçilmiş bilinçlilikle başa çıkamadıkları için yaşam sürecinde kendilerini ifade etmelerine izin verilmeyen ve bu nedenle, bilinçdışı karşıtlık yaratmaya çalışan ve oldukça bağımsız bir ‘hizip’ oluşturan tüm bireysel ve ortak ruhsal öğeler” den oluşur ve “Düşlerde, gölge figürü her

---

<sup>106</sup> Ek 49

zaman düşü görenle aynı cinsiyetten olur” (2001a: 19). Jung’un *Dört Arketip* kitabının sunuş kısmında M. Bilgin Saydam, bilinç ve bilinçdışının karşılıklı etkileşime geçtiği “bir(eysel)leşme” sürecinden ruh ile bütünleşme süreci olarak bahseder: “Kişinin kendi merkezine doğru büyük yolculuğunu tarif ederken Jung’un başvurduğu referanslar arketipsel sembollerdir. Uzun ve zorlu, bezemelerinde zengin alternatifli, ancak aşamalarında zorunlu geçiş ve dönüşümleri telkin eden birleşme süreci kapsamında, bireyin öncelikle tanışması ve entegre etmesi gereken arketipsel öge, “gölge”sidir” (2003b: 13). Dolayısıyla *Haşlanmış Harikalar Diyarı*’nda bilinçlilikle başa çıkamayan kahraman, bilinçdışının yaratımı olan *Dünyanın Sonu*’ndaki şehirde yaşayabilmek için gölgesinden vazgeçmek zorunda kalmıştır.

Kiyoshi’nin de belirttiği gibi Murakami’nin kahramanının “gölgesi”, “öteki benliği” olacak kadar gerçek haline benzemektedir. Murakami’nin eserlerinde çoğunlukla başkahraman gölgesini, ya da başka deyişle öteki benliğini beraberinde taşımaktadır. Ancak kahramanın gölgesi ve gerçek hali arasında önemli bir zıtlık bulunmaktadır. Kahramanın gerçek halinden farklı bir varlığa dönüşen bir diğer kendilik ‘gölge’ haline gelmektedir (2012: 1).

*Dünyanın Sonu*’nda kahramanın gölgesi şehre girerken Kapı Bekçisi tarafından zorla kesilip alınmıştır. Üstüne üstlük kapının kontrolü de tamamen Kapı Bekçisine aittir ve buradan başka çıkış yoktur. *Haşlanmış Harikalar Diyarı*’ndaki kahramanın da kapısı evine zorla giren kimselerce kırıldığında kapısının kontrolünü yitirir ve kahraman bu durumdan çok rahatsız olur: “Kapım, dedim içimden. Sorun kapının beş para etmemesi değildi. Kapı dediğiniz, önemli bir semboldür (Murakami, 2013: 175). Kahramanın kişisel alanı ihlal edilmiş kapısının kontrolünü kaybetmesiyle korumasız kalmıştır.

Kapı bekçisi kahramanı hadım etme görevini üstlenen simgesel düzenin temsilcisi gibidir. Daha şehre vardığı ilk gün kahramana rüya okuyucusu ismi verilmiştir ve kapı bekçisi rüya okuyuculuğun bir işareti olarak bir bıçağı sırayla gözlerine saplayarak gözlerini işaretler. Canı hiç acımamıştır ancak artık gün ışığına bakamayacaktır. Bekçi onu uyarır: “o gözlerle gün ışığına bakacak olursan, baktığın ölçüde cezayı çekersin”(Murakami, 2013: 53). Gözlerin kör edilmesi hadım edilmeyi sembolize etmektedir. Kahraman rüyaları okusun diye bir çeşit hadım edilmeye maruz kalmaktadır. Bundan sonra karanlıklarda kalacaktır ve ışığa bakarsa cezalandırılacaktır.

Bu kapalı “şehirde doğal olmayan, yanlış bir şeyler” olduğunu düşünen gölge kahramana şehrin bütünlüğü olduğunu belirtir: “(...)doğal olmamasına, yanlış olmasına rağmen bu şehrin bir bütünlüğü var. Her şey o doğaya aykırılık içinde yamulmuş olduğundan, sonuçta her şeyin bütünlük göstermesi de mümkün oluyor. Bütünleşmiş. İşte böyle” (Murakami, 2013: 344). Gölge kahraman ile birlikte doğaya aykırı olan bu dünyadan kaçmak ister. Kiyoshi, şehrin bireyin içinde yaşadığı travmaları, hatıraları barındıran ve kapalı bir sisteme dönüşen dünyanın metaforu olduğunu belirterek bunun Murakami edebiyatının değişmez temalarından olduğunu vurgulamaktadır (2012: 3). Buradaki soru, bireyin dünyasının hapsolünmüşlüğünden ne şekilde kurtulabileceği, oradan dışarıya öteki ile birleşeceği ve yer değiştireceği açık bir dünyaya nasıl kaçması gerektiği sorusudur. Söz konusu soru ‘*Dünyanın Sonu*’nda ‘dünyanın bütünlüğünün paradoks’udur. Romanda bu şehrin ‘dünyanın sonu’nda bulunduğu söylenmektedir ancak kahraman için bu şehirden başka bir dünya yoktur ve aslında burası onun için bir felaket değil, kaderidir. Murakami’ye göre burasının kahramanın kaderi olması, tamliğa sahip olması ve mükemmelliği barındırması yüzünden aslında paradoksal olarak kaderden kaçılması durumunda “yarım olma” ihtimali bulunmaktadır (Kiyoshi, 2012: 4). Kahraman kendi tamamlanmışlığını ancak bu şehirde elde edebilir. Burası kahramanın var olabildiği tek dünyadır. Ayrıca *Haşlanmış Harikalar Diyarı*’nda

profesör, kahramana *Dünyanın Sonu*'nda yaşamaya devam edeceğini ve bu dünyada yitirdiklerini orada bulabileceğini söylemektedir: “Fakat sen o dünyada, senin burada yitirdiğin şeyleri geri kazanabilirsin. Yitirdiğin, yitirmekte olduğun şeyleri” (Murakami, 2013: 379). Kiyoshi'in de belirttiği gibi dünyanın bütünlüğü ve buradan kaçma ihtimali üzerine kahramanın yaşadığı ikilemi anlatan retorikler ile dolu olan spekülasyonlar *Dünyanın Sonu*'nun başlangıç, orta ve bitiş kısımlarında romana ana fikrini veren ipuçları olarak ortaya çıkmaktadır (2012: 4). Romanın başlarında kahraman bu dünyanın tam olduğunu ama burada bir şey olmadığını söylerken, romanın sonlarına doğru *Haşlanmış Harikalar Diyarı*'ndaki profesör kahramanın bu düşüncesini yineler: “Huzur dolu bir dünya. Senin yarattığın, senin kendine ait bir dünya. Orada sen kendin olabilirsin. Orada her şey olduğu gibi, aynı zamanda hiçbir şey yok.” (Murakami, 2013: 394).

Kiyoshi “Dünyanın tamlığı paradoksu” ile ilgili ikinci önemli şeyin kader mahkûmluğundan kaçma ihtimali ve paradoksal olarak çıkılan yolda kahramanın egosu ile gölgesinin karşılıklı birleşmeleri ile ilgili tartışmalarının tekrar başlamasıyla açıklanabileceğini belirtir. Kiyoshi'e göre kahramanın Kapı Bekçisi tarafından kesilen gölgesi ile gizlice tekrar buluşup çıkış kapısını aramaları ve onun yerini tartışmaları, tüm bu süreç, insanlık durumunun metaforudur (2012: 5).

*Dünyanın Sonu*'ndaki kahramanın şehre taşınması için kendi gölgesini kestirerek kapı bekçisine bırakması aslında onun kendi belleğindeki içsel tartışmayı durdurmasının metaforu olduğunu belirten Kiyoshi, gölgenin kişinin kendi imgesini inşa etmesi için kendi çekirdeğinde olması gereken belleğinin metaforu olduğunu belirtmektedir. Örneğin kahraman kütüphanede rüya okuyuculuğu yaptığı sırada kendine yardımcı olan kızla konuşurken hiçbir şey hatırlayamadığını, gölgesini aldıkları zaman eski dünyasına ait belleğini de kaybettiğini ifade etmektedir. Bu kendi özü haline gelen belleğin

gölgesinin kaybı yüreğinin kaybı anlamına gelmektedir. Bu romanda yürek ile bireyin çekirdeği haline gelen bellek ile ilgili tekrar eden içsel diyaloglar bireyin benliğini gösterir (2012: 6).

Romanın paralel dünyasındaki *Haşlanmış Harikalar Diyarı* 'nda, yaşlı profesör kahramanın yaşadıklarını kimlik ile ilişkilendirmektedir: “Kimlik nedir? Her bir insanın geçmiş deneyimleri ve belleğinin birikimi ile ortaya çıkan fikir üretme sisteminin özgünlüğü demektir. Çok daha basite indirgersek yürek de diyebiliriz” (Murakami, 2013: 355). Bu durumda bireyin kendi belleği ile kurduğu içsel diyaloglarının özgünlüğüne göre bireyin kimliği değişir.

Kendine yabancılaşan ve kimlik çatışması yaşayan *Haşlanmış Harikalar Diyarı* 'ndaki kahraman ‘Sistem’ adlı bir örgüt adına bir ‘hesapçı’ olarak çalışmaktadır. Alt sınıf bir serbest çalışan olan hesapçı, şifre çözücülere karşı bazı hassas bilgi ve verileri korumak üzere beyinleri değiştirilen ve ‘karma işlemi’ adı altında bir sistemi uygulayan bir grup insandan biridir. Devlet destekli özel bir holding olan ‘Sistem’ yarı resmi bir kuruluştur. Veri mafyası olarak bilinen ‘Fabrika’ yeraltı örgütleriyle bağlantılı bir yapıdır.

Sistem’in kabul ettiği resmi ajanslardan gelen işler dışında çalışmayız. Bu Fabrika’nın tekniklerimizi kötü amaçlarla kullanmaması için bir önlemdir ve bu kuralın dışına çıkanlar cezalandırılarak, ehliyetlerine el konulur. Fakat bu önlemin doğru olup olmadığını ben bilemiyorum. Neden dersiniz, ehliyetine el konulan hesapçılar bir biri ardına Fabrika’ya karışarak yeraltına inerler ve şifreciler haline gelirler. (Murakami, 2013: 46)

Burada Murakami, insanların sisteme karşı gelemediklerini, geldikleri takdirde sistemin dışına itilerek ötekileştirildiklerini ortaya koymaktadır. Ancak bu düzende ötekileştirilenler başka bir düzenin (Fabrika) parçası olmaktadır.

Profesör mükemmel bir şifre yapmak için bilgilerin karıştırılıp çözülebileceği kusursuz bir sistem geliştirir. Bilinç dışında çalışan bu devreyi sonradan kişilerin

beyinlerine yerleştirir. Profesör aslında kahramanın bilinçdışı alanına müdahale yapan güçtür ve Jung'un terminolojisine göre "Yaşlı bilge adam" arketipidir. Jung'un belirttiği gibi "yaşlı adam, bilinçli bir düşünce henüz ya da artık mümkün olmadığında, bilinçdışı psişik alanda kendiliğinden gerçekleşen maksatlı düşüncelerin ve ahlaki ve fiziksel güçlerin yoğunlaşmasının ta kendisidir" (2003b: 88).

Bu devreyle bilgilerin gizliliği mükemmel bir şekilde korunacaktır: "Bu karakutunun içeriğini ve çalışma prensibini işi yapan kişi bile bilmeyecek.(...) Kişinin kendisi bile bilmediğine göre başkalarının öğrenmesine de imkân olmaz" (Murakami, 2013: 354). Freud'a göre bilinçaltı karakutudur. Profesör de "o karakutunun insanın bilinçaltı olduğunu" (Murakami, 2013: 354) belirtir.

Profesöre göre: "Bizim kafamızın içinde insan ayağı değmemiş devasa bir fil mezarlığı vardır. Uzayı bir yana bırakırsak, bu insanoğlu için kalan son terra incognita, yani meçhul topraklardır." (Murakami, 2013: 355) Murakami bilinç dışını bir "fil fabrikasına" benzeterek, Carrol'un Alice harikalar Diyarı öyküsündeki gibi oraya girmenin tek yolunun özel bir ilaç içmeyi gerektireceğini ifade eder. Bu fil fabrikası metaforu ile bilinç ve bellek oluşturma ima edilmektedir. "Bizim içimizdeki fil fabrikasının gizemini kimse kavrayamamıştır. Freud ve Jung farklı savlar öne sürmüşlerdir, ama bunlar nihayetinde o konu hakkında konuşabilmeyi sağlayacak teknik bilgilerden öteye geçemez" (Murakami, 2013: 357).

Fordham'a göre tam farkında olmadığımız bazı algı ve deneyimlerimiz bastırılmış ve unutulmuş anılar ile birlikte ego ile bilinçdışı arasında gölgeli bir alan oluşturmakta ve bu kısım Jung'un tabiriyle bireysel bilinçdışı olarak tanımlanmaktadır. (2001: 24). Bireysel bilinçdışı bireyin kendine özgü olduğu ve oraya tamamen erişilemeyeceği için Murakami'nin belirttiği "fil fabrikasının gizemini" anlamak da mümkün değildir.

Romanda, Sistemin bilgisayarlardan bilgi çalarak karaborsada satmaya çalışan şifrecilere karşı meşru bilgi haklarını korumaya çalışmak amacıyla profesör bir karma sistemi geliştirir. Bunu ruhsal kimlikleri oluşmuş, sağlıklı ve IQ'su 120'nin üzerindeki uygun bireylere ameliyat ile uygularlar. Bilincin çekirdeğini bırakıp buna yüzeyi kazınmış düşünce sistemi eklenir. Biri (A) sabit olarak korunurken diğeri (A1, A2,A3,..) aralıksız dönüşümüne devam eder (Murakami, 2013: 358).

Daha sonra profesör araştırmalarını geliştirdikçe sistemden gizli olarak deneklerin bilinçlerini görselleştirerek onlara montaj yaparak üçüncü bir düşünce evresi eklemeye karar verir. Bunlara isim koyar ve anlatıcının karakutusu “Dünyanın Sonu” adını alır (Murakami, 2013: 364).

Profesör, “bir başkası tarafında düzenlenerek toparlanan bilincin deneklerin içinde ne şekilde işlev göreceğini öğrenmek” (Murakami, 2013: 366) için eklem makasını değiştirip üçüncü devreyi serbest bırakır. Fakat bunun sonucunda bu düzeneğin yerleştirildiği 26 kişinin 25'i aynı şekilde aynı zaman dilimi içinde uykularında ölürler.

Kahramanın durumu diğer deneklerden farklıdır çünkü onda başkalarında olmayan bazı özellikler vardır. Diğerlerinin karışık, bulanık karakutu görsellerine karşı kahramanunki derli toplu ve mantıklıdır. “Bilinçsizce, kendi(si) bile farkında olmadan kendi(si)ne ait iki ayrı kimliği yerine göre kullan(maktadır)” (Murakami, 2013: 370). Kahraman kendi kabuğunu korumak için farkında olamadan bilincinin derinliklerindeki fil fabrikasına inerek bir fil yapmıştır ve “dünyanın sonu” aslında onun bilincinin çekirdeğinde oluşturduğu bir dünyadır. *Haşlanmış Harikalar Diyar*'ındaki ben-anlatıcı kahraman “Watashi” kendi fil fabrikasına inerek *Dünyanın Sonu*'ndaki “Boku”yu oluşturur. “Boku” da “Watashi” ile bağlantılı olarak tekboynuz kafataslarından gelişigüzel çıkan rüyaları okumaya çalışır. Aslında karakterin iki benliği de

yitirdiklerini anlamlandırmaya çalışırlar. *Haşlanmış Harikalar Diyar* 'ındaki kahramanın tekrar bağlantı kurmaya çalıştığı olgu aslında kendi bilinçaltından alınmış görüntülerin yine kendi bilincine dıştan gelen bir araç ile yerleştirilmiş kopyalarıdır.

Varlığının sona ereceğini düşünerek endişelenen kahraman 'ben' ve 'öteki' şeklinde ikiye bölünmüş kimliğiyle barışık olduğunu belirtir: "bu dünya bana yeterli geliyordu. Nedendir bilmem. Ben ve esas kendim iki parça halinde çekişmelerimizi sürdürerek keyifli bir yaşam sürüyorduk, ondandır" (Murakami, 2013: 377). Karakterin "iki parça halindeki çekişmeleri" ayna evresine gönderme yapmaktadır. Aynadaki imgesi ile özdeşleşen birey bu imge olmadan kendini bütün olarak algılayamaz ve sonunda imgenin *ben*'in yerini alması ve ben'in bir başkası olması sebebiyle yabancılaşma yaşar. Homer'in de belirttiği gibi "Lacan *ben*'in bütünlük ve hâkimiyete ilişkin yanılmalı bir imgeye dayandığında ve bu tutarlılık ve hâkimiyet yanılmasını sürdürmenin *ben*'in işlevi olduğunda ısrarcıdır. Bir başka deyişle *ben*'in işlevi, parçalanmışlık ve yabancılaşmışlık hakikatini benimsemeyi reddetmek yoluyla, bir tür yanlış-tanımadır" (2013: 43). Dolayısıyla kahraman da kendi parçalanmışlık ve yabancılaşmışlık hissini kabullenerek *Haşlanmış Harikalar*'daki yanılma dünyasında varlığını sürdürmeye devam etmek ister.

Üçüncü devreye kısıp kalacağını, bundan kaçış olmadığını ve eski durumuna dönemeyeceğini öğrenen kahraman profesöre sinirlenir: "İnsanın kafasına keyfince devre yerleştirip, sahte talepname düzenleyerek karma işlemi yaptırdın, 'Sistem'e ihanet ettirdin, peşime şifrecileri taktın, abuk sabuk bir yeraltı dünyasına getirdin, şimdi de dünyanın sonunu getirdin" (Murakami, 2013: 378). Kahraman eski haline dönmek ister ama profesörün yapabileceği bir şey yoktur.

Sistemin insanları bencilce sömürüsü ve profesörün kendi kişisel çıkarları sonucunda kahramanın hayatı alt üst olmuştur. Kahramanın dış dünyasının yıkılması ve

belleğinin manipüle edilmesi sonucu yaşadığı kırılma yüzünden kahramanın benliği parçalanmaktadır. Ancak bu durum kendi bilinçdışı tarafından yaratılmıştır. Böylece anlatıcı kahraman, özne olarak (watashi ve boku) ikiye ayrılmıştır. Ayrıca ben-öteki ayrımı dışında, ben-anlatıcının ‘Boku’ olduğu *Dünyanın Sonu*’nda kahraman kendi gölgesinden de ayrılır. Dolayısıyla ilk durumda Lacancı bir bölünme söz konusuyken, ikinci durumda Jungcu bir bölünme gerçekleşmektedir. *Haşlanmış Harikalar Diyarı*’ndaki (Watashi) Gölgesi iken, *Dünyanın Sonundaki* şehirde yaşayan ben-anlatıcı Boku’dur.

Eserde Jung’un gölge arketipi dışında, başka arketipsel semboller de bulunmaktadır. Romanda karanlık karası diye adlandırılan yerin altında yaşayan şeytani güç aslında insanın içinde yaşattığı arketipal bir korkuyu sembolize etmektedir. Jung’a göre “tüm arketiplerin olumlu, yararlı, aydınlık, yukarıya işaret eden bir yanı olduğu gibi, aşağıya işaret eden, kısmen olumsuz ve düşmanca, kısmen de yeraltına özgü, ama genellikle nötr bir tarafları vardır.” (2003b: 95)

Kahraman, *Haşlanmış Harikalar Diyarında* birkaç kez onların hâkim olduğu yeraltı dünyasına tombul kızla birlikte inmek zorunda kalmıştır. Burada tombul kız Jung’un terminolojisine göre ‘anima arketipini’ sembolize eden karakterdir. Fordham ‘anima’ ve animus’ kavramlarını şöyle açıklar: “bir erkeğin bilinçdışı bütünleyici bir dişi ögeyi, bir kadının bilinçdışı ise bir erkek ögeyi barındırmaktadır. Jung bunları anima ve animus olarak adlandırır. (...)Erkekteki bu gizli kadınlık, onun dişi ruhunun bir yönü olan ‘animası’dır” (2001: 65,66)

Kahramanın ve tombul kızın karanlıklar karasının bulunduğu yeraltı dünyasına yolculuğu Jung’un belirttiği gölge ve anima’nın yolculuğunu andırır: “Her kişilikte bulunan karanlık yön, bilinçdışına ya da düşlere açılan kapıdır. Alacakaranlığın o iki

figürü, “gölge” ve “anima”, bu kapıdan geçerek gecenin düşlerine girerler ya da görünmez kalarak Ben- bilincini ele geçirirler” (2003b: 56).

Kahraman ve tombul kız karanlık yeraltında yollarına devam ederlerken oyuklarda sülük sürüleriyle karşılaşır. Eski zamanlarda karanlık karaları yeryüzünden yakaladıkları insanları bu oyuklara atarak buradaki sülüklere kurban ederlermiş (Murakami, 2013: 320,321). Bu durum Jung’un bahsettiği ilkel insanın ruhsal işleyişi ile paralellik göstermektedir. Modern insanda da arkaik süreçlerin devam ettiğini vurgulayan Jung, uygar insanın bilinç gelişimi ne düzeyde olursa olsun ruhunun derinliklerinde arkaik bir insan olmayı sürdürdüğünü belirtmektedir (1999: 12). Burada Murakami’nin karakterinin başından geçen gizemli, denetlenemez ve karanlık olaylar Jung’un üzerinde durduğu ilkel insanın dünyasını yansıtmaktadır. “Zeminde sürünen sülükler, yaydıkları kötü koku, yapışkan vücut sıvıları, ürkütücü tıslamalar, karanlık, yorgunluk, uykusuzluk ve arzular uyumlu bir bütün haline gelmiş, midemi demir bir kelepçe gibi sıkıştırıyordu” (Murakami, 2013: 322). Islak, karanlık ve ürkütücü sülükler Çin felsefesindeki Yin’i hatırlatmaktadır. Jung Klasik Çin felsefesine göndermede bulunarak maddede ruhun ruhta da maddenin tohumu olduğunu öne sürer : “*Yang* (aydınlık, sıcak, kuru ve eril ilke) *yin*’in (karanlık, soğuk, nemli ve dişi ilke) tohumunu kendi içinde barındırır, aynı şey diğeri için de geçerlidir” (2003b: 44). Buna göre karanlık olmadan aydınlık var olmaz.

Henderson, kahraman mitlerinde kahramanın karanlıkta yaptığı yolculuğun bir tür ölümü temsil ettiğini ve kahramanın gölgesinin varlığını kabul ederek ondan güç alması gerektiğini belirtir (2007, 121). Murakami’nin kahramanı da bu ürkütücü ortamda ölümle burun burunadır.

Yeraltında tamamen karanlık bir ortamda eskiden beri yaşayan Tokyo’nun metro sistemini kontrolü altına alan karanlık karaları insan etiyle beslenmektedirler.

Kahramanın onların dünyasına girmek zorunda kaldığında karanlıktan sakınarak kendini korumaya çalışması aslında bilinçdışı olan kendi iç dünyasının karanlığından kendini çekmeye çalışmasına gönderme yapmaktadır.

*Haşlanmış Harikalar Diyarı*'ndaki kahraman romanın sonlarına doğru tekboynuzluları ve *Dünyanın Sonu*'ndaki şehri kendi yarattığının farkına varmaya başlayarak gitgide o dünyaya çekildiğini hissederek. Kütüphaneci kıza bu durumdan söz ederek kendi bilindsinde yarattığı bu şehirde benliği ve egosundan vazgeçerek yaşamaya başladığını belirtir:

Bilincin derinliklerinde kişinin kendisinin farkında olmadığı çekirdek gibi bir şey olur. Benim durumumda bu bir şehir. Şehrin ortasından bir ırmak geçiyor, çevresi de surlarla çevrili. Şehirde yaşayanlar o surların dışına çıkamıyor. Çıkabilenler yalnızca tekboynuzlar. Tekboynuzlar şehir sakinlerinin benliklerini ve egolarını turnusol kağıdı gibi emerek şehrin dışına taşıyorlar. O yüzden şehirde benlik ve ego yok. Ben öyle bir şehirde yaşıyorum. (Murakami, 2013: 502)

Kütüphaneci kız kahramanın anlattığı tekboynuzların daha önce okuduğu Rusya'da geçen bir hikâyeyi anımsattığını ve aralarında bir ortak nokta bulunabileceğini söyler: "Ukrayna'daki tekboynuz da çevresi aşılmaz duvarlarla çevrili bir topluluk içerisinde yaşıyordu ya" (Murakami, 2013: 503). Hikâyeye göre, çevresi duvar gibi yalçın yükseltiler ile çevrili Vlotavil platosunda tekboynuz düşmanları olmaksızın yaşamını sürdürmüş (Murakami, 2013: 135). Burada fallusu ve kural koyucu simgesel düzeni sembolize eden tekboynuzun benlik ve egoyu yoketme işlevi bulunmaktadır. Romanda kendini düşmanlardan ve dış etkenlerden korumayı amaçlayan ve dışarıya karşı kendini izole eden bir toplumda bireysel benliğe sahip olmanın imkânsızlığı vurgulanmaktadır.

Benliğin kaybedilmesi ve boşluk duygusu üzerinde sıklıkla duran Murakami, kahraman kütüphaneci kızla yemekten kahramanın midesindeki boşluğu

vurgulayarak aslında kahramanın içindeki boşluk hissine gönderme yapmaktadır: “Altı tabak ordövr içimdeki hiçlikte neredeyse hiç iz bırakmamıştı.(...) Ancak o an zifiri karanlık içerisinde bir ışık görür gibi oldum” (Murakami, 2013: 503). Kahramanın benliğindeki boşluğu fiziksel bir uyarıcı ile doldurması bilinçdışındaki karanlık alanı aydınlatmaya çalışması ile ilişkilidir.

Kahraman sürekli olarak bir boşluktan, karanlıktan ve yitirmekten söz etmektedir. Kahraman, “Dünyamın sonunu getirdin”(Murakami, 2013: 378) diye kızdığında Profesör durumunu şöyle açıklar: “Fakat sen o dünyada, senin burada yitirdiğin şeyleri geri kazanabilirsin. Yitirdiğin, yitirmekte olduğun şeyleri”(Murakami, 2013: 379).

Ancak kahraman *Dünya'nın Sonu*'nda bu yitirmişlik hissinden bir türlü kurtulamaz. Kütüphaneci kızın yanından ayrıldığında bu hisler daha da derinleşir: “Bu yitirmişlik hissini yitirdiğim belleğimin bir yerleriyle bağlantılı olduğuna hükmettim. Belleğim onun bir şeylerine ihtiyaç duyuyordu, ama ben kendim buna yanıt veremiyordum ve bu sapma, yüreğimde doldurulması güç bir boşluğa neden oluyordu. Fakat bu, henüz benim başa çıkamayacağım bir sorundu. Benim varlığım son derece zayıf ve dengesizdi” (Murakami, 2013: 195). Murakami'nin kahramanının yaşadığı yitirmişlik ve eksiklik hissini temel nedeni simgesele geçişte yaşadığı kayıptan kaynaklanmaktadır. Kahraman yitirdiği narsistik ötekini, diğer bir deyişle simgesel düzene girmesiyle yitirdiği kendini aramaktadır.

*Dünyanın Sonu*'nda kahraman, kütüphaneci kızla “bir araya gelmek içi(n)deki yitirmişlik hissini ne kadar derinleştirirse derinleştiresin” kızını arzulamaktadır (Murakami, 2013: 225). Kütüphaneci kızın gölgesi ondan dört yaşındayken kopartılarak şehrin surlarının dışına çıkarılmış ve on yedi yaşına geldiğinde ise şehre geri dönerek ölmüştür. Kızın yüreği ile birlikte gölgesi de gömülmüştür. Kahramanın yüreği olduğu

ancak kızın yüreği olmadığı için kızı elde edip ne kadar severse sevsin kız tarafından arzulanmayacağından hiçbir zaman arzuları tatmin olmayacaktır. Çünkü insan arzulanmayı arzular. Kahramanın kızı arzulaması “küçük arzu nesnesi a” (küçük öteki)’nin arzulanması ile ilişkilidir. Kahraman için küçük öteki olan kız yüreğe sahip olmadığı müddetçe onu tam olarak elde etmesi imkânsızdır. Lacan’ın da vurguladığı gibi hiçbir arzu aslında doyurulamaz çünkü arzu her zaman Öteki’nin arzusudur. “Küçük arzu nesnesi a”ya ulaşılsa da hiçbir zaman tam olarak doyum sağlanmaz çünkü her zaman eksik olan ve yitirilen bir şeylerin gölgesini hissederiz.

Romanda bellek ile yürek birbiriyle ilişkilidir. Kızın annesi ile ilgili bazı bilgi kırıntıları belleğinde kalmıştır. Kızın yüreğinin derinliklerinde aslında annesine kavuşmak istediği sonucuna varılabilir. Kızın annesinin yüreği tam olarak ölmediği için ormana sürgün edilmiştir. Kız annesini aramak üzere gölgesi ve yüreğinin iyileşmesi için kahramanla bir tür işbirliği yapmaktadır.

Özne bütünlüğün olduğu safhaya dönmek istemektedir ancak simgesel düzendeki özne bütünlüğünü tekrar kazanamaz. Tamlığın tekrar elde edilebilmesi ancak dilin olmadığı “Gerçek” evrede mümkündür. *Dünyanın Sonu*’ndaki şehir tamlığın olduğu ve yitirmenin olmadığı Gerçek evreye benzemektedir.

Murakami’nin kahramanı *Haşlanmış Harikalar Diyarında* ne kadar çok şeyi yitirirse yitirsin kendisi olmaktan vazgeçmemeye karar verir: “(...) o- her şeyi sürekli yitirmekten ibaret olan- yaşam, benim kendimden başka bir şey değil. Benim kendim olmaktan başka çarem yok. İnsanlar beni ne kadar terk ederse etsin, ben insanları ne kadar terk edersem edeyim, birçok güzel duygu ve mükemmel rüya yok olup gitse bile, ben kendimden başka bir şey olamam” (Murakami, 2013: 476). Zaman içerisinde gerçek benliğini değiştirmek konusunda çaba göstermiş olan kahraman ne olursa olsun bunu başaramadığını hep kendi gerçek benliğine döndüğünü belirtmektedir: “Ben

kendim hiçbir yere gidemem. Kendim orada durur, her zaman benim dönüp gelmemi bekler” (Murakami, 2013: 476). Ne olursa olsun kahraman hâlihazırdaki benliğinden vazgeçmek istememektedir.

Romanın sonlarına doğru Murakami'nin *Dünyanın Sonu*'ndaki kahramanı gerçek dünyaya dönüp dönmek konusunda kararsızlaşır: “Her şeyden önce esas kendimin nasıl bir şey olduğunu anımsamıyorum. Acaba bu dönmeye değecek bir dünya mı? O esas kendime geri dönmeye değer mi?” (Murakami, 2013: 462). Simgesel düzendeki parçalanmış benliğine geri dönmek ya da bütünlük duygusunu elde edebileceği Gerçek evreye dönmek konusunda kararsızlık yaşar. *Dünyanın Sonu* benlik ve ego'nun olmadığı ve yitirdiklerini geri kazanabileceği, gerçek evre gibi bir yerdir.

*Haşlanmış Harikalar Diyarı*'nda karakterin durumu ‘simgesel düzen’i çağrıştırırken, *Dünyanın Sonu*'nda ‘gerçek evre’ye geçmiştir. *Dünyanın Sonu*'ndaki şehir gerçek evre gibi bütün ve kusursuzdur:

(...) Kusursuz demek, olabilecek tüm ihtimallerin var olması demek. O anlamda buraya şehir bile denemez. Daha akışkan, daha bütünsel bir şey. Her türlü olasılığı sunduğu halde, bu olasılıkların şeklini durmaksızın değiştirerek, kusursuzluğunu sürdürüyor. Yani burası bütünlüğü sabit bir dünya değil. Hareket halinde bütünlüğünü koruyan bir dünya (...) Burası olasılıklar dünyası. Burada her şey olabilir, hiçbir şey olmayabilir. (Murakami, 2013: 540)

Gerçek evre, bütünlüğün olduğu anneyle kurulan ilksel doğal birlik halinin yaşandığı yerdir. Dilden öncedir ve simgeleştirilemez. Zihinsel veya maddi dünyaların ikisinde de bulunabilen, anlam alanının dışında konumlanan ve bundan dolayı da tarif edilemeyen ve açıklanamayan bir kavramdır (Bowie 2007: 94-95). Tamamlanmamışlık ve bütünlüktür. Lacan dilin her zaman yitik olanla, yoklukla ilişkili olduğunu belirtir. Gerçek ise söze dökülemeyen olması sebebiyle yitirmenin olmadığı bir yerdir. Gerçek evreye dönmek mümkün olsa, kahraman Yaşlı Profesörün söylediği gibi o dünyada

“yitirdiklerini ve yitirmekte olduğu şeyleri” geri kazanabilir. (Murakami, 2013: 379). Ancak Lacan’a göre gerçek evreye dönmek ölümle mümkündür.

Kahraman bu şehrin her şeyiyle mükemmel olduğunu ve burayı sevmeye başladığını gölgesine itiraf eder. Bu ütöpk şehirde kavga, gasp, acı, sıkıntı olmadığı gibi birinin zoruyla olmadan insanların emek harcadıklarını ve bundan memnuniyet duyduklarını, herkesin eşit olduğunu, paranın, servetin ve mevkiinin olmadığını, dahası yaşlanmanın ve ölüm korkusunun da olmadığını konuşurlar gölgesi ile. Bu ütöpk şehirde kendisinden daha büyük bir sisteme teslim olmuştur.

Gölgesi “bu şehrin doğa dışı ve yanlış olduğu halde bütünlüğü olduğunu” (Murakami, 2013: 463) söyler ve şöyle ekler “bu dünyada kusursuzluk mümkün olamaz”(2013: 463). Doğada her şey karşıtları ile mümkündür. Ütöpya “organik ve doğal bir biçimde birbirine bağlanmış insanların birleşik ve uyumlu bir topluluğu olarak mükemmel bir devlet fantezisi” (Homer, 2013: 89) içinde karşıtlığını barındıracağından mükemmel değildir. Aksine, şehir anlatıcının benliğini, bilincini sömürüp yok eden organik bir bütün gibidir. Çünkü, “ütöpyacı bir fantezinin çalışması için, mantiken, kendisine ait bir parçayı reddetmesi ve bastırması gerekmektedir” (Homer, 2013: 89).

Kahraman da bu ütöpk şehirde benliğinin parçası olan yüreğinden ve gölgesinden vazgeçerse sonsuz hayata geçebilir.

Bu şehrin kusursuzluğu, yüreğin olmayışı üzerine kurulu. Yüreğin ortadan kalkması sayesinde, her bir varlık sonsuza kadar uzatılmış zaman içerisinde hapsolmuş halde. O yüzden hiç kimse yaşlanmıyor, ölmüyor. Önce gölge gibi benliğin en önemli unsurunu kopartıp atıyor, sonra da ölmesini bekliyorsun. Gölge öldükten sonra geriye pek bir sorun kalmıyor” (Murakami, 2013: 464).

Kahramanın gölgesinden vazgeçmesi bireyselliğinden vazgeçmesi anlamına gelmektedir. Çünkü,“gölge bireysel bilinçdışıdır. Toplumsal standartlara ve bizim ideal kişiliğimize uymayan tüm vahşi istekler ve duygulardır. Utanç duyduğumuz ve kendi

hakkımızda bilmek istemediğimiz her şeydir. Görüldüğü gibi içinde yaşadığımız toplum ne kadar dar ve kısıtlayıcı olursa, gölgemiz o kadar geniş olacaktır” (Fordham, 2001: 63). İnsanların gölgesinden arındırıldığı, dış dünyaya kapalı, ütopyik bir kurtarılmış bölge olan *Dünyanın Sonu*’ndaki şehre giren Murakami’nin kahramanı kısıtlayıcı ve kapalı bir toplum olan Japon toplumundan kaçmaktadır.

Gölge doğadan bahsederek savaş, nefret ve ihtiras olmazsa bunların zıddı olan sevinç, mutluluk ve aşkın da olamayacağını belirtir. Jung’un da ifade ettiği gibi Fordham’a göre “güneş olmadan gölge olamaz ve (bireysel biliçdışı anlamında) bilincin ışığı olmadan *Gölge* söz konusu olamaz. Işık ve karanlığın, güneş ve gölgenin gerekliliği şeylerin doğasında vardır. Gölge kaçınılmaz bir olgudur ve insan o olmaksızın bütünleşemez” (2001: 63).

*Dünyanın Sonu*’nda kahraman gölgesi ile bellek üzerine tartışmaktadır: “Doğru, senin belleğinin büyük kısmını ben taşıyorum, ama etkin bir şekilde kullanamıyorum. Bunun için bizim tekrar birleşmemiz gerekir, ama bu da gerçekte imkânsız. O durumda birbirimizi bir daha asla göremeyiz, üstelik planımı da gerçekleştiremem. O yüzden şu an tek başıma düşünüyorum. Bu şehrin anlamının ne olduğunu” (Murakami, 2013: 343). Kahraman gölgesi ile şehrin ne anlama geldiğini bulmaya çalışmaktadır, ancak *Dünyanın Sonu*’nda yaşayan Albay’ın da belirttiği gibi orada yaşayanlar için anlamın ve amacın bir önemi bulunmamaktadır: “Kimsenin anlama ihtiyacı yok, hiç kimse bir yere ulaşmayı da düşünmüyor (Murakami, 2013: 438).

Murakami yazınının önemli öğelerinden biri de kişinin bilinçdışı dünyasının sembollerinden biri olan ormandır. *Dünyanın Sonu*’ndaki orman araf gibi tanımlanır: “orman gölgelerini tam olarak öldürmeyen insanların yaşadığı bir yer. Seni oraya sürerler, yüreğinde bir sürü duyguyla sonsuza kadar ormanda dolaşmak zorunda kalırsın” (Murakami, 2013: 465). Kahraman kendi gölgesi ile diyalog halinde iç

çekişmelerini sürdürürken ormanda kalırsa arada kalmışlık duygusu yaşayarak hiçbir yere ait olamayıp yabancılaşma yaşayacağını farkına varır.

Tekboynuzların ölme sebebi şehrin dışına taşımakla yükümlü oldukları benliklerin ağırlıklarına dayanamamaları olarak açıklanır. Rüya okuyucunun görevi ise her gün kütüphaneye gidip o kafataslarına yüklü benlikleri okuyarak havaya karıştırıp kaybolmasını sağlamaktır. Rüya okuyucunun gölgesi öldükten sonra o işi bırakarak şehre karışmasıyla bu kusursuz döngü sürer. Ütopik görünen şehir aslında distopiktir çünkü hayvanlar ve gölgeler gibi zayıf ve kusurlu olanları kullanarak varlığını ve döngüsünü sürdürmektedir.

Şehrin kusursuz huzuru insanların belleklerinin tekboynuzlar ile dışarı taşınıp onların ölmeleri ve yerine yenilerinin doğmaları ile sağlanmaktadır. Bilinçdışında anlatıcı belleğinin alınması veya benliğinden vazgeçmesi karşılığında böyle bir huzur ortamı yaratmıştır.

Sayın'a göre 'bellek' ile "bütün yaşadıklarımız, duyumsadıklarımız, yani yaşamın kendisi anlatı olarak belleğe kaydedilmiş olduğuna göre, anımsama sürecinde onları yeniden yaşıyor, yeniden yazıyoruz. Ve bütün bu yaşadıklarımız, duyumsadıklarımız, yani yaşamın kendisi, anlatı olarak belleğe kaydediliyor" (2006: 39). Ancak Murakami'nin kahramanı kendi iç çatışmalarından kaçmak için *Dünyanın Sonu*'nda yavaş yavaş tüm belleğini kaybetmektedir. Sayın'ın da belirttiği gibi bellek sayesinde "bu oluşturduğumuz ve sürekli değişim içinde olan metine dönüp baktığımızda, onu zaman zaman yeniden anımsayarak okumaya çalıştığımızda, kimliğimizin oluşum sürecini, bu süreç içinde geçirdiği değişimlerini de birlikte okuyabiliyoruz. Daha doğrusu, anımsadığımız oranda okuyabiliyoruz" (2006: 40). Ancak belleği ile birlikte kimliğini kaybeden kahraman rüya okuyucusu olarak

kafataslarına dokunduğunda “hiçbir yaşam kalıntısı algıla(yamaz). (Çünkü) tüm etlerini ve belleğini, sıcaklığını kaybetmiş(tir)” (Murakami, 2013: 77).

Kahramanın okuduğu kafataslarının alınlarının ortasında çukurluk boynuzları çıkarıldığı içindir. Burada boynuzun eksikliği ‘Fallus’ eksikliği olarak yorumlanabilir. Eksikliğin göstereni olan "Fallus, gösteren olarak bulunuşuyla gösterilenin etkilerini koşulladığı için gösterilenin etkilerini bütünüyle belirlemekle yükümlü olan gösterendir" (Lacan, 2006: 275).

İngesel safhadaki anne ve çocuk arasındaki bütünlük aynı zamanda ben ve diğer arasındaki imgesel bütünlük simgesel düzene geçişte Babanın Adının (veya Baba Kanunu) müdahalesi ile bozulur. Burada Babanın Adı gerçek baba değil, simgesel bir işlevdir. Çocuk, annenin arzusunu karşılayanın ve fallusa sahip olanın baba olduğunu düşünür ancak bu yanlıştır çünkü kimse fallusa sahip olamaz. Anlamlama süreci çocuğun bir eksiklik öznesi olarak simgesel düzene girmesi ile başlar. Homer’ın vurguladığı gibi “Fallusun, bilinçdışı merkezi ve örgütleyici gösterini olarak kurulması, Babanın-Adı aracılığıyla gerçekleşir. Fallus “kökensel” kayıptır; fakat yalnızca, ona, ilk etapta hiç kimse sahip olmadığı sürece. Bu nedenle fallus diğer gösterenler gibi değildir; o eksikliğin gösterenidir” (2013: 81,82).

Kahraman tekboynuz kafatasındaki rüyaları neden yorumlaması gerektiğini bilmesede algıladığı görüntü karelerinin arkitepal bir izlenimi bulunmaktadır. Yitirilmişlik ve belleğin kaybedilişi romanda sıklıkla yinelenirken bunlar tekboynuz kafataslarıyla ilişkilendirilmektedir: “Hiçliği andıran derin bir sessizlik kafatasını iyice sarmalamıştı” (Murakami, 2013: 77). “Fallus, arzunun, kaybettiğimiz ve sürekli arayışında olduğumuz, fakat aslında ilk etapta hiç sahip olmadığımız nihai nesnesidir” (Homer, 2013: 83).

“Süperego, bir yandan öznenin arzusunu düzenleyen sembolik bir yapıdır ve öbür yandan da ona yönelik saçma ve kör bir boyun eğiş söz konusudur” (Homer, 2013: 85). *Dünyanın Sonu*’na girerken anlatıcı süperegoya (kapı bekçisi) boyun eğerek gölgesinden (alter ego) ayrılmak zorunda kalır. Jung bireysel bilinçdışında bulunan gölge’yi alt benliğimiz, diğer yüzümüz olarak tanımlamaktadır.

Her türlü kuralın uygulayıcısı olan kapı bekçisi kahramanın gölgesini kesip almıştır. Bekçiye göre gölge değersizdir: “Gölge hiçbir işe yaramaz. Yalnızca ağırlık işte” (Murakami, 2013: 82). Ancak bireyin gölgesini atması değil kabullenmesi gereklidir: “Gölge değerli yaşam unsurlarını içermekteyse bunlarla mücadele edilmemesi, tersine yaşamın içine uyarlanmaları gerekir” (Von Franz, 2007: 173). Ancak Bekçi şehirde gölgesi ile birlikte var olamayacağını açıklar: “bu şehirde kimse gölge sahibi olamaz ve bir kez şehre giren, asla dışarı çıkamaz” (Murakami, 2013: 84).

Kahramandan ayrılan gölgesi bu durumun doğal olmadığından yakınır: “İnsan gölgesiz yaşayamadığı gibi, gölge de insanı olmadan var olamaz. Buna rağmen ikimiz de ayrıldığımız halde, var olmaya devam ediyoruz. Bunda bir yanlışlık var” (Murakami, 2013: 82).

Berberken şimdiye kadar bir sorun yaşamadıklarını ifade eden gölge aslında insanların benliklerinin diğer parçasından ne olursa olsun vazgeçmemeleri gerektiğini bunun doğru olmadığını ima etmektedir.

Murakami’nin Jung’dan esinlendiğini belirten Kiyoshi’e göre (2012: 10) Kapı Bekçisinin pozisyonu ve işi, Jung’un görüşleri ile zıtlık göstermektedir. Jung’a göre yorumlandığında, Bekçi, benlik ile zihin-beden birlikteliğinin bütünlüğe ulaşması amacını taşıyan giriş kapısının bekçisidir. Bekçi gölgeyi koparıp atmak istemektedir ve egoya gölge ile derin ilişkiler kurmasını öğreterek yol gösterip tavsiyelerde bulunma

görevini üstlenmektedir. Diğer yandan Murakami'ye göre Bekçi, gölgeyi atmak isteyen bir karakterdir. Gölge ile arkadaşlık kurmasını yasaklayan, şehri duvarlar ile çevreleyerek kahramanı hapseden, steril bir ortam yaratarak “kapalı sistem” kuran bir dünyanın bekçisidir (Kiyoshi, 2012: 10). “Yukarıdaki imgeler ile aşağıdaki imgeleri karşılıklı yansıtan ayna”yı Murakami'nin belleğindeki “zıt aynalar metaforu”na benzeten Kiyoshi, Kapı Bekçisinin aldığı pozisyon ile işinin birbirinin zıttı olmasının iki amacı olabileceğini belirtir. Buna göre insanın deneyimlerini iyileştirmek için genelleşme varsayımının baskısından kurtularak bireyselliği ve yaratıcılığı yeniden kazanmak amaçlanmaktadır (2012: 10-11). Jung'un kuramındaki bilinçli hareket egonun düştüğü tek taraflılık ile katılma sorunu, birey ile grup arasında asılı kalan ‘bireysel bilinçdışı’ ile ‘kollektif bilinçdışı’nın çelişkili dramıdır. Bununla ilgili Murakami yazınında ego katılması sorunu, travma yaşayan belleğin tek taraflı olarak sabitlenmesi yoluyla kendilik fenomeninin katılması sorunu halini almış, ego katılmasını ortadan kaldırarak, belleği çevreleyen ego ile gölgenin, veya bellek ile gölgenin tartışmalarının sürdüğü bir tema olmuştur (Kiyoshi, 2012: 11).

Karakter kendi sınırlarını, kendi yarattığı surları sorgulamaya başlar “O surların, olasılıkla benim sınırlı yaşantımı simgelediği düşüncesi aklımdan geçiverdi (...) Yaşantım hiçlikten başka bir şey değildi. Sıfırdı. Hiçbir şey yoktu” (Murakami, 2013: 213). Kahramanın bilinçdışında hissettiği hiçlik, *Haşlanmış Harikalar Diyarı*'nda yeraltına indiğinde karşılaştığı hiçlikle paralellik gösterir. Kahraman hiçlik duygusunu tarif ederken benzetmelerden yararlanır: “Viskinin tamamı benim mideme girmeden doğruca kanalizasyondan geçerek yeraltındaki hiçliğe, karanlık karasının hükmettiği dünyaya, Orpheus gibi inivermişti”(Murakami, 2013: 215). Murakami anlatısında sıkça mitolojik öğelere başvurur. Mitolojide ünlü bir Trakyalı ozan olan “Orpheus”, karısı Eurydike ölünce lirini alarak karısının ardından Hades'e diğer bir deyişle, yeraltındaki

ölüler ülkesine inmiştir. Mitoloji ve arketiplere başvuran yazar burada karanlık karasının hükmettiği dünyayı Hades'in dünyasına benzetmiştir.

Kahraman daha sonra tombul kızla birlikte karanlık karalarının yaşadığı yeraltı dünyasına iner:

Yüzerken aklıma Orpheus'un ölüler dünyası Hades'e ulaşmak için geçmek zorunda kaldığı yeraltı ırmağı Styks geldi. Dünyada sayılamayacak kadar çok farklı dinler ve mitolojiler var, ama insanların ölümle ilgili olarak düşündüklerinde, ulaştıkları nokta aşağı yukarı aynı oluyor. Orpheus teknesine binerek karanlıklar ırmağını geçmişti. Bense kafamın üzeri eşya bağlanmış halde yüzerek geçiyordum. O anlamda Antik Çağ Yunanlıları benden çok daha akıllı olsalar gerek. (Murakami, 2013: 408)

Fordham'a göre "mitler kollektif bilinçdışının doğrudan bir anlatım biçimi olduklarından, benzer biçimlerde, bütün insanlar arasında ve bütün çağlarda bulunurlar" (2001: 30) Arketipler evrenseldir. İlk insandan itibaren insanın taşıdığı özellikler aynıdır ve bize aktarılır. İnsanların içgüdüleri, tapınmaları, korkuları vs. aynıdır ve bunlar ana rahminden itibaren başlar. "Kollektif bilinçdışının varlığının kanıtları, normal insanın rüyalarında rastlanan mitolojik imajların açık izlerinde bulunabilir. İnsanın bu imajlar üzerine önceden bilinçli hiçbir bilgisi yoktur" (Fordham, 2001: 28). Kahramanın bilinçdışı, karanlık yeraltı tünelleri gibidir. Kahramanın korkuları ve romandaki arketipsel semboller, arkaik dönemlerden beri her yerde var olan evrensel kavramlardır.

Bu arketipsel sembollerden biri de kahramanın son zamanlarda kafasına taktığı salyangozlardır. Kütüphaneci kız "Avrupa'da salyangozların mitolojik anlamları" olduğunu belirtir: "Kabukları karanlık dünyayı sembolize eder, salyangozların kabuklarından çıkması da güneş ışıklarının ortaya çıkışını. O yüzden insanlar salyangoz gördüklerinde içgüdüsel olarak kabuklarına vurup salyangozu dışarı çıkarmak isterler" (Murakami, 2013: 521,522). Salyangozun karanlık kabuğundan çıkışı gibi kahraman da kendi karanlık bilinçdışından aydınlığa çıkmalıdır.

Gölge daha sonra kahramana şehrin bir haritasını yapmasını söyler ve bir kaçış planı yapar. Ancak gölge ne kadar şehirde kalırsa o kadar güçsüzleşmektedir. Kahraman bu şehirdeyken gölgesi ile birlikte kaçmayı düşünse de ne buradan ne de dış dünyadan vazgeçemez.

Kahramanın gölgesinden vazgeçmesi benliğinden vazgeçmesi anlamına gelmektedir. Henderson'un da üzerinde durduğu gibi gölge benliğin zıddı değil bir parçasıdır:

Jung, bireylerin bilinçli zihinlerinin ortaya attığı bu gölgenin, kişiliğin gizli, bastırılmış, değersiz (ve günahkâr) yönlerini içerdiğini göstermiştir. Ama bu karanlık basitçe bilinçli egonun tersinden ibaret değildir. Egonun değersiz ve tahrip edici tasarımları olduğu gibi, gölgenin de normal güdüler ve yaratıcı dürtüler gibi iyi özellikleri de vardır. Ego ve gölge gerçekte ayrı olsalar da birbirlerine tıpkı düşünce ve duyguların birbirine bağlı olması gibi, şaşmaz şekilde bağlıdırlar. (2007: 119,120)

Romanın sonlarına doğru kahraman zayıflayan ve güçsüzleşen gölgesini sırtında taşıyarak şehirden kaçmaya çalışır. Ancak kahramanın benliğinin bir parçası olan gölgesinden uzun süre ayrı kalması onun bu duruma alışmasına neden olmuştur: “Vücudum gölgesiz hafifliğine iyice alıştığı için, o ağırlığa dayanıp dayanamayacağımı kendim de kestiremiyordum” (Murakami, 2013: 537). Çıkış yoluna doğru ilerleyen kahraman geçmişteki benliğinden izler bulur: “Yol boyunca benim gelirken bıraktığım ayak izleri olduğu gibi duruyordu ve sanki geçmişteki kendimle tesadüfen karşılaşmışım gibi bir izlenim yaratıyordu” (Murakami, 2013: 537).

Romanın son bölümünde kahraman ve gölgesi bir su birikintisine varırlar. Gölge bu birikintiye dalarak çıkışa ulaşacaklarını düşünmektedir. Bu bölüme kadar gölgesi ile kaçmayı düşünen kahraman burada kararını değiştirir. Buradan ayrılp gerçek dünyaya dönmenin en mantıklı seçim olacağını bilse de burasıyla ilgili bir sorumluluk hissetmektedir. Bu şehri yaratmanın kendisi olduğu ve burada yarattığı insanlar ve dünya için ahlaki bir sorumluluk duyduğunu söyler: “Burası benim kendi dünyam. Surlar beni

çevreleyen duvarlar ve ırmak kendi içimde akan ırmak. Dumanlarsa kendimi yakarken çıkan dumanlar” (Murakami, 2013: 560).

Sosyal bir gerçekliğe olan bağlılık ve güçlü sorumluluk duygusu modern Japon toplumuna bir eleştiri olarak düşünülebilir. Romanın sonunda kahraman ve gölgesinin bütünleşeceği düşünülürken birden kahramanın geri adım atması onun bilinçdışı dünyasına geri çekilmesine yol açar. Burada benliğini iyileştirerek kendi içindeki sorunları çözüp belki de yavaş yavaş belleğini geri kazanabileceğini düşünmektedir.

Gölge “ormana bir kez girecek olursan bir daha asla çıkamazsın. Sonsuza kadar o ormanın içinde kalırsın” (Murakami, 2013: 560) diye anlatıcıyı uyarsa da o ormanda eski dünyasını anımsayabileceğini söyleyerek orada kalır. Orman bilinçdışının derinliklerini sembolize etmektedir. Gölgesini gönderdikten sonra da artık gerçek dünyaya dönemeyecektir.

Japon modernleşmesinin ve kültürel birliğin Tokyo kontrolündeki kitle iletişim araçları ile yayıldığını ve Tokyo merkezliliğin aslında şizofreninin postmodern durumuna benzeyen kültürel bir merkezsizlik olduğunu belirten Takagi'nin de üzerinde durduğu gibi *Haşlanmış Harikalar Diyarı*'ndaki Tokyo bireyin özgürlüğünün olmadığı bir yer olarak tasvir edilirken, *Dünyanın Sonu*'ndaki duvarlarla çevrili şehir ise kimliğe sahip olmayan insanlar için ütöpik bir yer olarak tanımlanmaktadır. Her iki yer de, Tokyo'yu ve daha geniş anlamda ise Japonya'yı temsil etmektedir. İnsanlara yaşama ve seçme yanılması verilirken, aslında akılsızdırlar (2010: 195,196).

*Haşlanmış Harikalar Diyarı*'ndaki Tokyo merkezlilik, kahramanın kendi öznelliğini elde edebilmesi için üstesinden gelmesi gereken bir simülasyonken *Dünyanın Sonu*'nda surlarla çevrili şehrin mükemmelliği ise devlet sisteminin kurnaz kontrolünü temsil etmektedir. Ancak Murakami, kahramanın duvarlarla çevrili şehirde

kalarak hayatından memnun bir insan olarak yaşamasına izin vermez. Kahramanın bireyselliğın olmadığı Tokyo'daki (*Haşlanmış Harikalar Diyarı*) hayatı sona ererken, *Dünyanın Sonu*'nda ise ormanda hala kendi zihinlerini kontrol edebilen diğer sürgün edilmişlerle birlikte yaşayacaktır. (Takagi, 2010: 196).

Romanda sadece her iki dünyaya rahatlıkla girip çıkan kuşlar, bilinç ve bilinçdışı dünya arasındaki iletişimi sembolize etmektedir. “Beyaz bir kuşun tek başına güneye doğru uçtuğunu gördüm. Kuş surları geçti, karla kaplı gökyüzünün güneyinde gözden kayboldu” (Murakami, 2013: 561). Beyaz kuşun uçuşu, soğuk bilinçdışı dünyadan sıcak bilinçli dünyaya olan geçişin henüz kapanmadığına dair bir umudun bulunduğuna işaret etmektedir.

## SONUÇ

Tezde, Haruki Murakami'nin *Sahilde Kafka*, *Sputnik Sevgilim*, *Karanlıktan Sonra*, *Yaban Koyununun İzinde*, *Dans Dans Dans* ve *Haşlanmış Harikalar Diyarı ve Dünyanın Sonu* isimli altı romanı incelenmiştir.

Murakami'nin yazınında gözlemlenen “gölge” ve “öteki” kavramları psikanalitik kuram çatısı altında Jung'un ve Lacan'ın kuramları ışığında tartışılmıştır. Söz konusu metinler ele alınırken kahramanların deneyimlediği bütünlüğe ulaşma arzusu ve ötekini arayış Lacancı Psikanaliz çerçevesinde değerlendirilmiş, kahramanların bireyselleşme süreci ile gölgeleriyle uzlaşmaları ise Jung'un kuramı yardımıyla çözümlenmiştir.

Tezde, Murakami'nin romanlarındaki “öteki” ve “gölge” kavramlarının ele alınmasının yanı sıra yazarın kahramanlarında gözlemlenen tamamlanmamışlık, parçalanma, yabancılaşma ve yitirme duygularının neden ortaya çıktığı ve bu duyguların “öteki” ve “gölge” kavramları ile ilişkisi irdelenmiştir.

Murakami'nin yazınında sıra dışı olayların ortaya çıkması beklenen bir durumdur. Başkahraman genellikle büyük fedakârlıklarda bulunarak kaybolan birini ya da bir şeyleri aradığı bir yolculuğa çıkar. Kahraman bu arayışında bilinçdışının bir yansıması olan metafiziksel bir dünyaya adım atar. *Yaban Koyununun İzinde* romanında gerçekte var olamayacak bir koyunu arayan kahraman romanın sonunda aynada yansıyan “öteki” imgesi ile karşılaşarak ölü arkadaşı ile bütünleşmek ister. Bu romanın devamı niteliğinde olan *Dans Dans Dans* da ise kaybettiği kadın arkadaşı Kiki'yi arar. *Sputnik Sevgilim* romanında ise kahraman karşılıksız duygular beslediği kaybolan aşkı Sumire'yi aramaktadır. *Sahilde Kafka* romanında ise kahraman küçük bir çocukken

kendisini terk eden annesini bulmayı hedefler ve annesinin arzusunun nesne nedeni olmayı arzular.

*Sahilde Kafka, Sputnik Sevgilim, Karanlıktan Sonra, Yaban Koyununun İzinde, Dans Dans Dans* romanlarında kahramanların simgesel düzene girmeleriyle yitirdikleri narsistik imgesel tamlıkları bilinçdışı bir arzuya neden olmaktadır. Ancak tamlık yanılması, kahramanlarda hiçbir zaman elde edemeyeceği bir arzuya sebep olduğu için aslında bu bilinçdışı olarak kurulan arzu asla tatmin edilemez. Murakami'nin roman karakterlerinin sıklıkla hissettikleri nostaljinin ve eksiklik duygusunun temeli bu bilinçdışı arzudur. Kahramanlar tamlık yanılması yaratan narsistik benliklerini aradıkları için arayışları da boşunadır. Kahramanlar hayatları boyunca arzunun kayıp nesnesini bulamayacaklarını hissetseler de aramaktan vazgeçmezler. Kahramanların yitirdiklerini arzulamaları Öteki'nin arzulanması ile ilişkilidir. Genellikle işinden, eşinden veya annesinden ayrılmış olan kahramanlar hayatlarında hep önemli bir şeylerin eksik kalmış olduğu duygusunu yaşarlar.

Öteki, simgesel düzende herkesin ve her şeyin ulaşmayı amaçladığı yapısal pozisyonudur. Murakami'nin *Sahilde Kafka* eserinde Simgesel ve Gerçek arasındaki gerilim İmgesel'de uzlaşım gösterir. Kafka'nın annesi ile birlikte olmak istemesi Simgesel düzenden 'Gerçek'e dönmek, saf bütünlüğe ulaşmak istemesindedir. Kafka 'Gerçek Evre'ye henüz eksiklik ve yitirmenin olmadığı, başka bir deyişle, anne ile bütün olduğu döneme dönmeyi arzulamaktadır. Sonunda anneye geri dönerek onunla tamamlanmışlık duygusu hissetmek için Kafka annesi ile birleşme isteğini Oedipal kehanetle yerine getirirse de annesi ile ormanda sonsuza dek kalamamaktadır. Kafka'nın annesini ve benliğini aradığı bu yolculuk, hem fiziksel hem de ruhani bir yolculuktur. Kahramanın iç dünyasındaki bu yolculukta kendini benliğini bulma ve anne ile olan ilksel bütünlüğe dönme isteği egemen hale gelmiştir. Ancak bu yolculuğun sonunda

Kafka, gerçek dünyaya dönmek zorundadır ve en azından bu dünyaya yolculuğun başındaki benliğinden çok daha farklı bir biçimde dönecektir.

*Sahilde Kafka* romanında ayrıca rüyalarda başlayan sorumluluklara vurgu yapılmaktadır. *Sahilde Kafka*'daki karakterler “Öteki”ne duydukları arzu sebebiyle kendi hayatlarını ve benliklerini yitirmişlerdir. Nakata savaş sırasında geçirdiği travma sonucu yitirdiği benliği sebebiyle boşluk hissetmektedir. Kafka, kapitalist bir sembol olan Johnnie Walker adını kullanan babası sebebiyle kaybettiği annesine, başka bir deyişle, eksiğin olmadığı bir dünyaya ulaşmaya, Saeki Hanım da savaşın protesto edildiği öğrenci olayları ile kaybettiği sevgilisine ulaşmaya, eksiklik ve yitirmişlik duygularından kurtulmaya çabalamaktadır. *Sahilde Kafka*'daki karakterler tamamlanmamışlık duygusunun etkisiyle “Öteki” öznenin arayışı içine girerler. Arzunun var kıldığı eksik olan özne (Kafka), Öteki'deki (Saeki Hanım'daki) eksikliği fark ettiğinde, Saeki hanımın ruhunun da teşvikiyle ormanın içindeki diğer dünyadan çıkarak yeni arzu nesnelere ile sürekli kendini yenileyerek benliğini kuracağı gerçek dünyaya (simgesel düzene) dönmeye karar verir. Böylece Kafka annesine ulaşma arzusundan vazgeçerek, her zaman eksik olarak konumlanacağı simgesel ağa girerek “yaşayan varlık” olmak için benliğini bölünmüş olarak kurar. Kafka, bundan sonra yaşamının anlamını içine girdiği bu yeni dünyanın varlık tanımlamasına göre kurmakla yükümlüdür.

Murakami'nin *Sputnik Sevgilim* adlı romanı irdelenirken “öteki” kavramı “arzu” ve “bakış” kavramları ile beraber ele alınmıştır. Sumire'nin asıl arzu nesnesi yazar olmaktadır. Ancak Sumire'nin arzu nesnesi Myu ile tanışıp ona âşık olduktan sonra değişir. Yazmayı bırakır ve sadece Myu ile birlikte olmayı arzular hale gelir. Özne bir eksik üzerine kurulur ve özne büyük Öteki'ye ve onun arzusuna ihtiyaç duymaktadır. Hem Sumire, hem de Myu eksik özneye örnektir. Özne, benliğini kendisinin dışında bir öteki ile özdeşleşerek kurduğu için benlik hep dışarıdan kurulandır. Sumire'nin İdeal

ben-i de Myu ile özdeşleşmektedir. Myu'nun babasının şirketini devralarak kendi ideallerinden vazgeçmesi eksiklik ve yitirmişlik duygusu hissetmesine sebep olmuştur. Myu'nun kendine yüklenen rolleri yerine getirmeye çabalaması Öteki'nin arzusunun nesnesi olabilmek istemesi sebebiyledir. Myu'nun lunaparktaki dönme dolapta yaşadığı hadise ve yaptığı tersine bakış “öteki”ni görmesine sebep olur. Ancak gördüğü öteki, kendi olduğunu düşündüğü benliği ile tamamen farklı olması sebebiyle bir bölünme yaşamasına neden olmuştur. Burada, kendini gördüğünü görme yanılsaması içindeki özne/Myu kendi temsilini gördüğü anda içselleştirir ve ötekinin farkına varır. Bakışın nesnesi haline gelen özne kendinin bütün var oluşunu gören bakışı göremese de hisseder. Öznenin yaşadığı bütünlük hissi bozulur ve özne artık bölünmüş bir özne halini alır. Öznenin arzuları bastırılır ya da başka nesnelere yöneltilir, çünkü arzu ötekinin bakışı üzerine kurulmuştur. Ötekinin/Myu'nun arzusu seviyesinde eksiklik vardır. Lunaparktaki Myu'nun yaşadığı eksiklik yüzünden benliği ikiye bölünmüştür ve Myu karşı tarafta görmek istemediği öteki benliğini görmektedir. Bunun sonucunda, yasayı çiğneyen Myu'nun saçları beyazlamış, cinsel arzularını, regl ve yumurtlamasını kaybederek hadım edilmeye uğramıştır.

“Bu taraf ve diğer taraf” romanın en önemli motiflerinden birini oluşturmaktadır. Sumire bu taraftaki Myu tarafından reddedilince, onun arzusunun çerçevesine girebilmek ve imgesel evrede bölünen ve fantezi mekânında kalan Myu'nun diğer yarısını aramak üzere öteki tarafa geçmiştir.

Sumire'nin hem K. hem de Myu için Lacancı küçük arzu nesnesi (objet petit a gibi) bir işlevi bulunmaktadır. Anlatıcı kahraman K.,ise Sumire'nin ortadan kaybolması yüzünden eksiklik hissetmekte ve boşluk duygusuna kapılmaktadır. Romanın sonunda Sumire'nin kahramanı araması sırasında gerçek dışılık hissi veren bir anlatı yönteminin seçilmesi K.'nin Sumire'nin geri döneceğine duyduğu inancın aslında asılsız olduğunu düşündürmektedir. Dahası, kahramanın Sumire'nin döneceğine inanması, K.'nin

boşlukları olmayan eksiksiz bir Öteki'ye duyduğu inançtan kaynaklandığını göstermektedir. Murakami yazınında ay motifini doğadışı olaylar gerçekleştiğinde ve diğer tarafı vurguladığında kullanmaktadır. Kahraman'ın "küp rengi yarım ay"a bakarak Sumire ile aynı dünyada ve aynı gerçeklikte olduğunu düşünmesi yüzünden bu durumun bir fantezi yaratımı olduğu çıkarımını yapmak mümkündür.

Tezde Lacan'ın kuramı ile incelenen eserlerden bir diğeri ise Murakami'nin *Karanlıktan Sonra* adlı anlatısıdır. Bu eserde de, ay motifini kullanılmıştır ve gökyüzündeki beyaz ve kayıp bir mesaj gibi süzülmesi belirtilen hilal, romandaki kardeşlerin arasında bir zamanlar kaybolan bağın tekrar canlanacağını belirtmektedir. Bunun yanı sıra hilal, hikâyedeki gerçekdışı öteki dünyayı da sembolize etmektedir. Bu romanda da "bu taraf ile diğer taraf" motifini kullanılmıştır. Gerçeklikten kaçmaya çalışırken diğer tarafta bir televizyon ekranının içine sıkışıp kalan Eri Asay'ın sürekli olarak uyumaya devam etmesi, kendi benliğini başkalarının tanımlamasını istemediği için kendi kurduğu gerçek-hayal arası bir dünyada bir özne olarak var olma çabasını göstermektedir. Eri Asay'ın televizyonun diğer tarafına taşınması Gerçek Evre gibi dilin, sözün olmadığı yerdir. Romanın son satırlarında Mari'nin uyanacağını ima edilmesi kahramanları umut veren bir geleceğin beklediği izlenimi yaratmakta ve simgesel düzenin kendinden beklentilerini mükemmel şekilde yerine getirmiş olan Eri'nin yeni gerçekliğine uyanması ise onun yeni bir dünyaya adım atacağını ve belki de orada bağımsızlığını ve bireyselliğini kazanabileceğini düşündürmektedir.

Tezde, Murakami'nin *Yaban Koyununun İzinde*, *Dans Dans Dans ve Haşlanmış Harikalar Diyarı ve Dünyanın Sonu* adlı eserleri ise Jung'un psikanaliz kuramı çerçevesinde incelenmiştir. Murakami'nin romanlarındaki başkahramanın tamamlanmış bir benlik elde etmek için bireyselleşme sürecinden geçmeleri incelenmiş ve kahramanların benliğindeki aydınlık ve karanlık tarafları uzlaştırdıkları gölge

arketipinin ortaya çıkış biçimleri, çalışmada Jung'un diğer arketipleri ile birlikte ele alınmıştır.

Murakami'nin kahramanları çoğu zaman bireyselleşmelerini rüyalar ve gündüz gördükleri düşler aracılığıyla gerçekleştirirler. *Yaban Koyununun İzinde* adlı romanda, kahraman kötü koyunu yok ederken bilinçdışı dünyasına da adım atarak gölgesi olan ölü arkadaşı ile bütünleşmektedir. Aynı kahraman *Dans Dans Dans* romanında tekrar ortaya çıkarak bu sefer gölgesi olan Koyun Adam ve Gotanda ile yüzleşmiştir. *Haşlanmış Harikalar Diyarı ve Dünyanın Sonu*'nda ise bilinçli ve bilinçdışı dünyaları bölünen kahraman gölgesinden vazgeçip yaşadığı fiziki dünyayı ve tanıdıklarını bırakarak kimliği, belleği ve anılarını yitirmesi pahasına bilinçdışında yarattığı bir huzur ortamı olan *Dünyanın Sonu*'na geçmiştir.

Bu üç romanın başkahramanı kendi dünyaları ve kimlikleri içinde hapsolmalarının yanı sıra, bireyselleşme yolculuklarında fiziksel ve ruhani hedeflerine ulaşmaları için kadın karakterlerden yardım almışlardır. Murakami'nin karakterlerinin birçoğunun deneyimlediği ölüm takıntısı Murakami'nin kurgusunun merkezi temalarından biridir. Murakami'nin eserlerinde görülen boşluk ve karanlık, ölüm veya ölüm benzeri durumların sembolleri olarak ortaya çıkmaktadır. *Yaban Koyununu İzinde* romanında kahramanın ölü arkadaşı Fare ile tekrar karşılaştığı yer, dayanılmaz derecede soğuk ve karanlık bir yer olarak tasvir edilir. Burası anlatıcı kahramanın bilinç sınırlarını temsil eder ve kahramanın kendi bilinci gibi karanlıkta gizlenmiştir. Bu karanlık ortamda kahramanın Fare ile buluşması aslında kahramanın kendi gölgesi ile bütünleşmesini temsil etmektedir. *Dans Dans Dans* romanında ise Yunus Otelinin 16. Katının koridoru her yerin zifiri karanlık olduğu ve ezici bir sessizliğin hüküm sürdüğü geniş, siyah bir boşluk olarak tasvir edilmekte ve burası Kahramanın bilinçdışını temsil etmektedir. *Haşlanmış Harikalar Diyarı ve Dünyanın Sonu*'nda ise kahraman Tokyo metrosunun yeraltı derinliklerinde ölüm gibi bir sessizlik ve karanlığın hüküm sürdüğü

gerçek dışı yeraltı yaratıkları ile mücadele ederken aslında kendi bilinçdışı tünellerinde dolaşmaktadır.

Murakami'nin kahramanlarının yaptıkları içsel yolculuklarında yüzeye çıkarak benliklerine hâkim olmaya çalışan, hem kişisel hem de arketipsel bir benlik yapısı olan gölge figürü Murakami Haruki'nin *Yaban Koyununun İzinde* adlı romanında da ortaya çıkmaktadır. Kahraman tam öznellik elde etmek için kendi kimliğinin farklı parçalarını aramak ve birleştirmek üzere gölgesi ile karşılaşmış onuyla uzlaşacağı ve bireyselleşme sürecini tamamlayacağı içsel bir yolculuğa çıkmıştır.

Romanda, kahramanın önceden oluşturulan kimlik modellerini benimsememesi, yabancılaşması ve toplumdan kendini izole ederek çareyi belleğinden uzaklaşmakta araması vurgulanmaktadır. Devletin bireyselleşme sürecine etkide bulunması kahramanın kimliğini oluşturmasında engel olmuştur.

Romandaki “Koyun” imgesi bireysel kimliğin oluşmasını engelleyen bir çeşit parazit gibidir. Koyun Profesörünü, Patronu ve Fare'yi ele geçiren kötücül güç, koyun imgesinin oluşturduğu gölge arketipidir. Sağcı Patron, radikal solcu Fare gibi farklı karakterlerde farklı ideolojik yapıları egemenliği altına alan koyun, güç ile ilgilenmektedir. Fare koyuna boyun eğip taviz vermektense kendi eksikliğini kabullenerek koyunu yok etmek için kendini öldürmüştür.

Kahraman bütünlüğüne ulaşmak için ötekini aradığı bu yolcuğunda bilinçaltı ile bağ kurarak öteki yarısı olarak düşünülebilecek ölmüş arkadaşı Fare ile tekrar birleşmeyi başarmıştır ama bu birleşme yanıltıcıdır. Öte yandan ölmüş arkadaşı Fare ile buluşması kaybettiği gölgesi ile birleşmesini sembolize etmektedir. Ancak Fare kötü koyunu yok etmeyi başarmış olsa da bireyin kendi tarihine yabancılaşması ve kendi zayıflıkları yüzünden bireysel kurtuluşun mümkün olmadığını göstermektedir.

Tezde incelen bir diğerk roman olan *Dans Dans Dans* ise, “Fare üçlemesi” olarak da bilinen Murakami’nin ilk üç romanının devamı niteliğindedir. Rüyasında kendini Yunus Otelinin parçası olarak gören kahraman oraya dönerek kendi ile bütünleşmek, yitirdiklerini yeniden kazanmak istemektedir. Kahramanın aslında aradığı yitirme duygusu hissetmesine sebep olan kaybettiği gölgesidir. Bunun için Yunus Oteline dönerek Koyun Adam ile tekrar bağ kurmak ister.

Kahraman *Yaban Koyununun İzinde* romanında kaybettiği sevgilisi Kiki’yi bulmayı arzulamaktadır. Kiki ile yeniden bir araya gelmek kahramanın arzusunun nesne nedeni iken bunun için çıktığı yolculukta kendi benliğini bulmak onun arayışının temel hedefidir. Murakami’nin kahramanları genel olarak hep bilinçdışında var olan bir eksiğin peşinden giderler. Arzularının tam olarak tatmininden kaçınarak ve bu durumu erteleyerek aslında arzusunun sürekli olarak yeniden üretilmesini sağlarlar. Kahraman Kiki’yi hiç bulamamaktan endişelidir. Endişe eksiğin giderilmesi değil eksiğin kaybolması ile ortaya çıkmaktadır. Kahraman kızın ortadan kaybolmasından ziyade onu bulduğunda içindeki boşluğu doldurmaya yetmemesinden endişelidir.

Murakami’nin romanlarında sıklıkla gözlemlenen “bu taraf ve diğerk taraf” motifi ve “dünyanın ikiye ayrılması” bu romanda da ortaya çıkmaktadır. Bu romanda duvarın öbür tarafında gerçekteki Yunus Otelinden farklı bir dünya vardır. Bu mitolojik veya fantastik dünya gölgelerin dünyasıdır. Öteki tarafı sembolize eden Koyun Adamın odası aslında nesnel olarak var olmamaktadır. Burası kahramanın bilinçdışında yarattığı bir dünyadır. Kahramanın buradaki özel odayı açması ve öteki dünya ile bağlantı kurması için harekete geçmesi gerekmiştir. Kahraman arkadaşı (diğerk benliği) Fare’yi burada kaybettiği için buraya dönmek istememiş, eski kız arkadaşı Kiki de burada ortadan kaybolmuştur. Koyun Adam, Kiki ve Gotanda kahramanın gölgesidir. Gotanda ve Kiki ölümlerin dünyasına göç ettiği için gölgesi ile iyi bir şekilde bağlantı kuramaz. Koyun Adam da bilinçdışı dünyasında yarattığı bir varlıktır.

Kahramanın kendini bulma ve bireyselleşme sürecini gerçekleştirmek üzere çıktığı bu psikolojik yolculukta ölüm teması sürekli yinelenmektedir. Ancak kahraman öteki dünyadaki gölgesi ile bütünleşmek yerine, gerçek dünyada kalıp Yumiyoshi ile birlikte olmayı tercih etmiştir.

Lacancı psikanaliz tamamlanmamış bir benlik ile ilgilenirken, Jungcu analitik psikoloji varlığın psikolojisi ilgilenir ve bireyin bütünlük duygusuna sahip olduğunu savunur. Lacancı kurama göre yorumlandığında kahraman parçalanmış bir birey olarak yaşamaya devam edecektir. Jungcu analize göre ise kahramanın bu bütünlüğü elde edebilmesi ancak dans etmeye devam etmesi koşuluyla ve gerçek dünyada kendi özü ile bağlantı kurup, gölgesi ile uzlaşarak yaşamayı sürdürmesi ile gerçekleşebilir.

Tezde, son olarak incelenen *Haşlanmış Harikalar Diyarı ve Dünyanın Sonu* romanında, başkahraman bilinçlilikle başa çıkamadığı için, bilinçdışının yaratımı olan tamamen surlar ile çevrili, tek giriş çıkış kapısı olan ve izole edilmiş bir şehirde yaşayabilmek için gölgesinden, ya da başka deyişle, öteki benliğinden vazgeçmek zorunda kalmıştır.

Postmodern toplumu anlatan *Haşlanmış Harikalar Diyarı*'nda savaşlar, tekelleşme ve kapitalizmin bireyi metalaştırması ve sömürsünden kaçınmak için belleğini ve bilincini yitiren bireye karşı, Postmodern, kapalı ve ütöpik bir ortamın resmedildiği *Dünyanın Sonu*'nda ise kahraman hayatın anlamsızlaştığı, zamanın durduğu, belleğin, tarihin ve geçmişin silindiği bir dünyanın sorumluluğunu üstlenmektedir.

Romanda otoriteye karşı yabancılaşma yaşayan öznenin yalnızlığını ve tecrit edilmişliğini sembolize eden kapı imgesinin kullanılmaktadır. *Dünyanın Sonu*'nda kapının kontrolü tamamen Kapı Bekçisine aitken *Haşlanmış Harikalar Diyarında*'ki kahramanın da kapısı evine zorla giren kimselerce kırıldığında kapısının kontrolünü yitirmektedir. Kendi hayatının kontrolünü kendi elinde tutamayan kahraman Öteki'nin

otoritesini kabullenerek kendi kimliğini oluşturamamış, bu yüzden sisteme boyun eğerek kendine yabancılaşmıştır.

Murakami *Haşlanmış Harikalar Diyarı ve Dünyanın Sonu* adlı eserde, veri savaşları, sistem ve fabrika gibi iki kutuplu oluşumlar ve canlı insanların deneylerde kullanılmasını bilimkurgusal bir anlatımla romanında işleyerek bireyi metalaştıran ve kendine yabancılaştıran kapitalist sistemi resmetmektedir.

Murakami aynı eserde bilinçdışını gizemini tasvir etmek için “fil fabrikası” metaforunu kullanmıştır. Kahramanın kendi kendine geliştirdiği kalkan veya kabuğu onu korumaya yeterli gelmediği için bilinçdışındaki fil fabrikası olan *Dünyanın Sonu*’nda ikinci bir kalkanı oluşturur. Kahraman, burada fallus’u sembolize eden tekboynuz kafataslarından gelişigüzel çıkan rüyaları okuyarak yitirdiklerini anlamlandırmaya çalışır. Tekboynuz, fallus gibi bir metafordur ve fallus da eksikliğin gösterenidir.

*Haşlanmış Harikalar Diyarı ve Dünyanın Sonu* romanında arketipsel semboller (gölge, anima, yaşlı adam, vs) sıkça karşımıza çıkmaktadır. Romanda karanlık karası diye adlandırılan yerin altında yaşayan şeytani güç aslında insanın içinde yaşattığı arketipal bir korkuyu sembolize etmektedir. Kahraman benliğinin parçası olan gölgesini kabul edip onunla uzlaşması yoluyla bütünlük duygusunu elde edebilecekken varlığının bir bölümü olan gölgesini *Haşlanmış Harikalar Diyarı*’nda bırakarak, belleğinden ve benliğinden vazgeçerek yitirdikleri karşılığında bilinçdışında yarattığı bir huzur ortamı olan *Dünyanın Sonu*’na geçmiştir. Burada kahramanın surlarla çevrili şehre kapanışı ve orada kamufle olma arzusu dış dünyanın temsilcisi olabilecek her şeyden kopuşu temsil etmektedir.

Romanın sonu Murakami’nin diğer eserlerindeki gibi belirsizlikler ile doludur. Kahraman gölgesi ile tekrar birleşmek istemediği gibi, onun tamamen ölmesini de istememiş ve bu sebeple onun şehirden kaçmasına yardım etmiştir. Ancak bu durum

ütöpik şehirdeki huzurlu yaşamından taviz vermesine ve gölgesi olmayan insanların yaşadığı ormana sürgün edilmesine neden olmuştur. Yazar, bireyin yaşadığı yitirme duygusu, belleğin silinmesi, yabancılaşma, kapitalizmin bireyi metalaştırması, otoriter ve kapalı toplumun yarattığı baskı gibi sorunlara değinmiş ama diğer romanlarında olduğu gibi çözümlerini yanıtsız bırakmıştır.

Söz konusu romanda sadece her iki dünyaya rahatlıkla girip çıkan kuşlar, bilinç ve bilinçdışı dünya arasındaki iletişimi sembolize etmektedir. Romanın son satırlarında kaleme alınan beyaz kuşun uçuşunun tasviri, soğuk bilinçdışı dünyadan sıcak bilinçli dünyaya olan geçişin henüz kapanmadığına dair bir umudun bulunduğu işaret etmektedir.

Murakami, eserlerinde genel olarak hayatı yaşamaya değer kılan şeyin ne olduğunu sorgulamasının yanı sıra, insan hayatına değer katan müzik, edebiyat, yemek, seyahat gibi basit şeylerden zevk alarak yaşamaya devam etmenin önemi üzerinde durmaktadır. Kendinde ötekini bularak, gölgesi ile uzlaşan Murakami'nin kahramanının yaşamda neyin önemli olduğunu bulmak, kendini keşfetmek ve bireyselleşme sürecini tamamlayabilmek için bir iç yolculuk yapmasının yanı sıra *Dans Dans Dans* romanında Koyun Adam'ın öğütlediği gibi ne olursa olsun durmadan dansa devam etmesi gerekmektedir.

Arzular geçmişe duyulan özlemde yatar ve alışkanlıklar, anılar ve geçmişin oluşturduğu değerler kimliğimizden çok 'kişiliğimizin' tanımlamasına girer. Murakami'nin tezde ele alınan romanlarındaki kahramanlarında görüldüğü gibi kahramanların kişiliklerini oluşturmaları ve bireyselliklerini kazanmaları için arzularından vazgeçmemeleri gereklidir. Bir kişinin aynadaki yansıması, çevrenin kendisini algılaması ve kendinin çevreye olan yansımasında kendisinin hiçbir zaman kendisi olmadığını anlaması kolay değildir. Dolayısıyla, Murakami'nin kahramanları

gibi öznenin ötekini/gölgesini kabullenmesi yoluyla birey olarak kendi benliğini kurabilir.



## EKLER

- Ek.1. 「僕は夢の中では、そのホテルの一部である。」
- Ek.2. 倡婦は名前を持っているかもしれない。でも彼女たちは名前を持たぬ界で生きているのだ。」
- Ek.3. 例えば—彼女の名前はメイで、職業は売春婦です。本名は……まあ別に本名はいらないですね。大した問題じゃない」
- Ek.4. 人と変わってるのは名前だけ。あとは何もないの。ただこうやってホテルのカウンターで毎日毎日働いて人生を無駄に磨り減らしていただく。
- Ek.5. 「いるかホテルに戻ることは、過去の影ともう一度相對することを意味しているのだ。」……「僕はこの四年のあいだ、その冷やかかす暗い影を捨て去ることに全力を傾けていたのだ。」
- Ek.6. 文化的雪かき」
- Ek.7. 「だから雪かきのようなものだよ。仕方ないからやってるんだ。面白くてやっているわけじゃない。」
- Ek.8. 「それは人間の足音ではなかった。何か別のもののなのだ。現実には存在しない何か\_\_\_\_でもここで存在している。」
- Ek.9. 「羊男の大きいな影がしみのある壁の上で揺れていた。拡大され誇張された影だった。」

**Ek.10.** 「この場所のことを忘れることは出来なかったんだ。忘れかけると、何か必ず僕にここのことを思い出させた。たぶんここは僕にとって特別場所なんだろう。好むと好まざるとにかかわらず、僕は自分がここに含まれているように感じるんだよ。それが具体的にどんなことを意味しているのかは僕にもわからない。でもぼくははっきりとそう感じるんだよ。夢の中でそう感じたんだ。ここで誰かが僕のために涙を流して、そして僕を求めているんだって。だから僕はここに来る決心がついたんだ。」

**Ek.11.** 「ここはとても広いし、とても暗い。どれくらい広くて、どれくらい暗いかはおいらにおわからない。おいらが知っているのはこの部屋のことだけだ。他の場所のことはわからないよ。」

**Ek.12.** 「あんたが帰ろうと思わなければ、ここは全く存在しない」

**Ek.13.** 「現実はいくつもある。現実の可能性はいくつもある。おいらはこの現実を選んだ。何故なら、ここには戦争がないからだよ。そしておいらには捨てるべきものは何もなかったからだよ。でもあんたは違う。あんたには生命の温もりがまだはっきりと残っているんだ。だからこの場所は今のあんたには寒すぎる。ここには食べ物だってない。あんたはここに来るべきじゃないんだ。」

**Ek.14.** 「死の世界」

**Ek.15.** 「僕はこれまでの人生の中でずっと君のことを求めてきたように気がするんだ。そしてこれまでいろんな場所で君の影を見てきたような気がする。君がいろんな形をとってそこにいたように思えるんだ。」

Ek.16. 「おいらはいつもそこにいた。おいらは影として、断片として、そこにいた。」

Ek.17. 「何も考えずに、できるだけ上手く踊るんだよ。」

Ek.18. 「ただのイメージだ。スイッチを切って映像が消えちゃえば、僕はゼロだ。」

Ek.19. 「でももし僕が本当の医者なり先生なりをやっていたら、スイッチなんてない。僕はいつも僕だ。」

Ek.20. 「本当な自分というものがわからなくなる。どれが自分自身でどれがペルソナかがね。自分を見失うことがある。自分と自分の影の境界が見えなくなってくる。」

Ek.21. 「大学に入ってちょっと様子が変わった。紛争があった。全共闘。当然僕がまたリーダー格になった。動きのあるところ必ず僕がリーダーになる。決まってるんだ。バリ封鎖やって、女と同棲して、マリファナ吸って、ディープ・パープルを聴いた。あの頃、みんなそういうことやってた。機動隊が入って、少し留置所に入れられた。それからがやることなくなっ、一緒に暮らしてた女に誘われて芝居をやってみた。」

Ek.22. 「僕という存在はいったい何処にあるんだろうって。僕という実体はどこにあるんだろう？僕は次々に回ってくる役回りをただただ不足なく演じてただけじゃないかっていう気がする。僕は全体的になにひとつ選択していない」

Ek.23. 国際宅急便、と僕は思った。東京で注文してホノルルで女と寝る。システムチックだ。手際が良いし、ソフィステイクートされている。汚らしく

ない。ビジネスライクだ。どんないかがわしいものでもあるポイントを超えると単純な善悪の尺度がきかなくなってしまう。そこにそれ独自の独立した幻想が生じるからだ。そして一度幻想が生じると、それは純粋な商品として機能しはじめる。高度資本主義はあらゆる隙間から商品を掘りおこす。幻想、それがキイ・ワードだ。

Ek.24. 「私たちは現実の生活はないの。私たちはなんていうか、ただのイメージなの。空中に浮かんでいるの。ぽっ、と。名前なんて幻想につけられたただの記号なの。だから私たちもできるだけお互いのイメージを尊重するの。」

Ek.25. 「実像とイメージが混乱していた。たとえば五反田君。彼の医者としての姿はただのイメージに過ぎない。でも彼は本物の医者よりはずっと医者らしく見える。信頼感が持っている。」

Ek.26. 「なあ、今は一九七〇年じゃないんだよ。あんたとここで反権力ごっこしてる暇はないの」・・・「ああいう時代はね、終わったんだよ。それで、私もあんたもみんなこの社会にきちっと埋めこまれてるの。権力も反権力もないんだよ、もう。誰もそういう考え方はしないんだよ。・・・」

Ek.27. 「うん、昔からいた。子供のころから。僕はそのことをずっと感じつつけていたよ。そこには何かがあるんだって。でもそれが羊男というきちんとした形になったのは、それほど前のことじゃない。羊男は少しずつ形を定めて、その住んでいる世界の形を定めてきたんだ。僕が年をとるにつれてね。何故だろう？僕にもわからない。たぶんそうする必要があったからだろうね。年をとっていろんなものをなくしちゃったから、そうする必要

が出てきたんだろうな。生きていくために、そういうものの助けが必要になったんだろう。・・・」

Ek.28. 「時々死の影のようなものを感じることもある」

Ek.29. 「それがたぶんあなたの鍵なんじゃないかしら？あなたは死戸いうものを通して世界と繋がってるのよ、きっと」

Ek.30. 「どこまで進んでもすべての物事が途中半端さの薄暗い影に染まることになる。そしてそれは僕の理想とする世界の在り方ではない。」

Ek.31. そしてそのときふと部屋の中に第三者の存在を感じた。僕と五反田君の他に誰かがこの部屋の中に存在しているような。僕はその体温や息遣いやかすかな臭いをはっきりと感知することができた。でもそれは人間の気配ではなかった。それはある種の動物が引き起こす空気の乱れのようなものだった。動物、と僕は思った。そしてその気配は僕の背筋をはっとこわばらせた。僕はさっと部屋を見回してみた。でももちろん何も見えなかった。そこにあるのはただの気配だけだった。空間の中に何かがもぐりこんでいる硬質な気配。でも何も見えない。・・・

Ek.32. 「そうよ、はっきりとそれが見えるの。こんなの初めて。あの人が殺したの。映画の中の女の人を絞め殺したの。そしてあの車で死体を運んだの。ずっと遠くまで。あの車、あなたが一度私を乗せたイタリアの車よ。あの車、彼のでしょうか？」

Ek.33. 「たいしたことはわからない。土の匂い。シャベル。夜。鳥の音。それくらい。あの女の人を絞め殺して、あの車でどこかに運んで埋めた。それだけ。でもね、変な話だけれど悪意というものがまるで感じられないの。犯

罪というような感じがしないの。まるで儀式みたい。とても静かだわ。殺す方も殺される方もすごく静かなの。変な静けさ。私にはうまく表現できない。世界の端っこにいるみたいに静か」

Ek.34. 様々な物が失われていく、と僕は思った。失われ続けている。いつも一人で取り残されてしまう。こんな風に、いつもこんな風に。僕も五反田君もある意味では同じような種類の人間なのだ。状況も違う、考え方や感じ方も違う。でも我々は同じ種類の人間なのだ。我々はどちらも失い続ける人間なのだ。そして僕らは今お互いを失おうとしている。

Ek.35. 「記憶はあるよ。でもそれは本当の記憶何だろうか？あるいはそれはあとから僕が状況にあわせた適当にこしらえたものなんだろうか？僕はどうかしていると思う。女房と別れてから、その傾向はますますひどくなってきた。疲れている。そして絶望している。絶望的に絶望している。」

Ek.36. 「いったいどこまで現実なんだろう？そしてどこからが妄想なんだろう？どこまでが真実なんだろう？そしてどこからが演技なんだろう？僕はそれを確認したかった。」

Ek.37. たぶんある種の自己破壊本能だろう。僕には昔からそういうのがあるんだ。一種のストレスだよ。自分自身と僕が演じている自分自身とのギャップがあるところまで開くと、よくそういうことが起きるんだ。僕はそのギャップをこの目で実際に見ることができるんだ。まるで地震でできた地割れみたいにね、ぽっかりとそれが開いてるんだ。深くて、暗い穴だ。目が眩みそうに深い。そしてそうなる、何かを無意識に破壊してしまうんだ。気がつくとも何かを壊している。そういうことは子供のころからよくあった。何かを叩き壊している。鉛筆を折る。グラスを叩きつける。プロモ

デルを踏み潰す。でもどうしてそんなことをしたのかはわからない。もちろん人前ではやらないよ。自分一人になった時にやるんだ。

**Ek.38.** 僕は自分の影を殺すみたいに彼女を絞め殺したんだ。僕は彼女を絞めてるあいだ、これは僕の影なんだと思っていた。この影を殺せば僕は上手くいくんだと思っていた。でもそれは僕の影じゃなかった。キキだった。でもそれは闇の世界で起こったんだ。こことは違う世界なんだ。わかるかい？ここじゃないんだよ。そして誘ったのはキキなんだ。私を絞めなさいって、キキがいったんだ。いいのよ、絞めて殺しなさいって。

**Ek.39.** 「僕は今に女房を殺すかもしれない。コントロールできまい。それはこの世界で起こっていることじゃないからだ。僕にはどうしようもないんだ。」

**Ek.40.** 人が死ぬにはそれなりの理由がある。単純そうに見えても単純じゃない。根っこと同じだよ。上に出てる部分はちょっとでも、ひっばっているとずるずる出てくる。人間の意識というものは深い闇の中で生きているんだ。入り組んでいて、複合的で……解析できない部分が多すぎる。本当の理由は本人にしかわからない。本人にだってわかってないかもしれない。

**Ek.41.** 「あなたを呼んでいたのは自身なのよ。私はあなた自身の投影に過ぎないのよ。私を通してあなた自身があなたを呼び、あなたを導いていたのよ。あなたは自分の影法師をパートナーとして踊っていたのよ。私はあなたの影に過ぎないのよ。」

**Ek.42.** 「あなたが涙を流せないもののために私たちが涙を流し、あなたが声を上げることのできないもののために私たちが声を上げて泣くのよ。」

Ek.43. 「でも私は死んでいない。ただ消えただけ。消えるの。もうひとつの別の世界に移るの。となりに並行して走っている電車に乗り移るみたいに。それが消えるっていうこと。わかる？」

Ek.44. 「戦争から、文明から、法律から、システムから……、羊男的じゃないありとあらゆるものから」

Ek.45. 「もし彼が死んでしまったら、誰がこの世界と僕とを結びつけておくのだおう？」

Ek.46. 「僕は壁の上の自分の影を見ながらぼんやりと羊男について 考えていた。彼はいったい何処に消えてしまったんだろう、と」

Ek.47. 「そこは現実じゃないんだよ。それはそちらの世界なんだ。こちらの世界とは違うところなんだ」

Ek.48. 「この世界ではあらゆることは簡単に起こり得るのだ。そしてあの部屋にあった白骨はまだ一つ残っているのだ。あれは羊男の骨だったのだろうか？それとも別の誰かの死が僕のために用意されているのだろうか？いやあるいはあの白骨は僕自身のものかもしれない。それはあの遠く薄暗い部屋で僕の死をじっと待つつけているかもしれない。」

Ek.49. 影なし人間

## KAYNAKÇA

Althusser, L.,(1971), "Ideology and Ideological State Apparatuses", **Lenin and Philosophy and other Essays**, NY: Monthly Review Press, s. 127-188.

Barone, J.,B. (2008), **The Search for the Jungian Stranger in the Novels of Haruki Murakami: A Wild Sheep Chase, Hard-Boiled Wonderland and the End of the World, and The Wind-Up Bird Chronicle**, Ohio: Case Western Reserve University, MA Thesis.

Bowie, M.,(2007), Lacan, (Çev.V. P. Şener,), Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.

Bowring, R.,(2004), **Murasaki Shikibu: The Tale of Genji**, Cambridge: Cambridge UP.

Burger, J. M.,(2006), **Kişilik**, İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Cebeci, O., (2004), **Psikanalitik Edebiyat Kuramı**, İstanbul: İthaki.

Derrida, J. (1993), "Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences", **A Postmodern Reader**, Joseph Natoli and Linda Hutcheon (ed.) içinde, NY: State University of New York Press, s. 223-243.

Dil, J.,(2007), **Murakami Haruki and the Search for Self-therapy**, Canterbury: University of Canterbury, PhD thesis.

Dil, J.,(2010a), "Murakami Haruki and Ideology of Late-capitalist Japan: Learning How to Dance Dance Dance", **Asiatic**, Vol.4, No.2, s.34-48.

Dil, J., (2010b), "Writing as Self-therapy: Competing Therapeutic Paradigms in Murakami Haruki's Rat Trilogy", **Japan Forum**, 22,1-2, s.43-64.

Flutsch, M., (2006), "Girls and the unconscious in Murakami Haruki's Kafka on the Shore", **Japanese Studies**, 26,1, s. 69-79.

Fordham, F., (2001), **Jung Psikolojisinin Ana Hatları**, İstanbul: Say.

Freud, S., (1908), "Creative Writers and Daydreaming", **Psychological Criticism**, s. 651-656.

Freud, S., (1997), **Psikanalize Yeni Giriş Dersleri**, (Çev. S.Budak,), Ankara: Öteki Yayınevi.

Freud, S., (2016), **Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd**, (Çev. Ali Nahit Babaoğlu), İstanbul: Metis.

Freud, S., (2017), **Rüyaların Yorumu**, (Çev. Dilman Muradoğlu), İstanbul: Say Yayınları.

Hall, C. S., Nordby, V. J., (2006), **Jung Psikolojisinin Ana Çizgileri**, (Çev. Ender Gürol), İstanbul: Cem Yayınevi.

Henderson, J. L.,(2007), "Modern İnsan ve Mitler", **İnsan ve Sembolleri**, Carl Gustav Jung (ed) içinde, (Çev. Ali Nahit Babaoğlu), İstanbul: Okuyan Us, s. 104-157,

Homer, S., (2013), **Jacques Lacan**, (Çev. Abdurrahman Aydın), Ankara: Phoenix.

Hong, T. (2013), **Teleology of the Self: Narrative Strategies in the Fiction of Murakami Haruki**, Irvine: University of California, PhD thesis.

Jacobi, J., (2001), **Jung Psikolojisi**, (Çev. M. Arap), İstanbul: İlhan.

Jung, C. G., (1966a), “Two Essays in Analytical Psychology”, **Collected Works of C.G. Jung, Volume 7**, Gerhard Adler and R. F. C. Hull (ed.) içinde, NJ: Princeton University Press, s.182-183.

Jung, C. G., (1966b), “Two Essays on Analytical Psychology”, **Collected Works of C.G. Jung Vol. 9, Part II**, R. F. C. Hull (ed.) içinde, NJ: Princeton University. Press.

Jung, C. G., (1980), “Psychology and Alchemy”, **Collected Works of C.G. Jung, Volume 12**, Gerhard Adler and R. F. C. Hull (ed) içinde, , NJ: Princeton University Press.

Jung, C. G., (1981), “The Archetypes and the Collective Unconscious”, **Collected Works vol. 9, Part I**, R. F. C. Hull, N.J. (ed) içinde, NJ: Princeton University Press.

Jung, C. G., (1986), **Aspects of Feminine**, London: Routledge.

Jung, C. G., (1999), **Keşfedilmemiş Benlik**, İstanbul: İlhan Yayınevi.

Jung, C. G., (2001a ), **Anılar, Düşler, Düşünceler**, İstanbul: Can Yayınları.

Jung, C. G., (2001b), **Doğu Metinlerine Psikolojik Yaklaşım**, (Çev. Ahmet Demirhan), İstanbul: İnsan Yayınları.

Jung, C. G., (2003a), **Aspects of Masculine**, London: Routledge.

Jung, C. G., (2003b), **Dört Arketip**, İstanbul: Metis.

Jung, C. G., (2003c), **On the Nature of Psyche**, London: Routledge.

Jung, C. G., (2007), **İnsan ve Sembolleri**, (Çev. Ali Nahit Babaoğlu), İstanbul: Okuyan Us.

Jung, C. G., (2010), **Psikoloji ve Din**, (Çev. R. Karabey). İstanbul: Okyanus.

Jung, C. G., (2016a), **İnsan Ruhuna Yöneliş**, İstanbul: Say.

Jung, C. G., (2016b), **Kırmızı Kitap**, Liber Novus, İstanbul: Kaknüs.

Kafka, F., (1986), **Dönüşüm**, İstanbul: Can Yayınları.

Keskin, Y., (2008), “İçine Ulaşılan, Ötede Bırakılan Şato: Tanıma Arzusu Bağlamında Hegel ve Lacan”, **Monokl Hegel Özel Sayısı**, İstanbul, sayı 4-5, s. 340-355.

Kiyoshi, M., (2012), “Jiga to Sono Kage – Murakami Haruki, Noiman, Niiche”, Osaka: **Kinki Daigaku Bungei Gakubu Ronshuu**, 24,1, s. 1- 15.

Kiyou, K. (2010), Murakami Haruki “Dansu, Dansu, Dansu” Ron- Tsuki ni Kaeru E.T. ,Umi ni Shizumu Maseratii- Gengo to Bunka, Nagoya: **Aichi Daigaku**, no:22, s. 83-92.

Lacan, J., (1991), **The Ego in Freud’s Theory and in the Technique of Psychoanalysis: The Seminar of Jacques Lacan, Book II**, (Çev. Sylvana Tomaselli), New York: W. W. Norton & Company.

Lacan, J., (1993), **The Psychoses: The Seminar. Book III**, (Çev. Russell Grigg), London: Routledge.

Lacan, J., (1994), **Fallusun Anlamı**, (Çev. Saffet Murat Tura), İstanbul: Afa.

Lacan, J.,( 1998a), **The Seminar of Jacques Lacan: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis Vol. Book XI**, New York: W. W. Norton & Company.

Lacan, J., (1998b), **The Seminar of Jacques Lacan: Encore Vol. Book XX**, New York: W. W. Norton & Company,.

Lacan, J.,(2006), **Écrits: The First Complete Edition in English**, (Çev. Bruce Fink),  
New York: W.W. Norton.

Lacan, J.,(2007), **The Seminar of Jacques Lacan: The Other Side of Psychoanalysis  
Vol. Book XVII**, (Çev. Russell Grigg), New York: W. W. Norton & Company.

Lacan, J., (2012a), **Baba-nın-Adları**, (Çev. Murat Erşen), Monokl.

Lacan, J., (2012b), **Benim Öğrettiklerim**, (Çev. Murat Erşen), Monokl.

Lacan, J.,(2014), **Psikanalizin Dört Temel Kavramı: Seminer 11. Kitap**, (Çev.  
Nilüfer Erdem), İstanbul: Metis.

Manabe M.,(2010), “Murakami Haruki Dansu, Dansu, Dansu ni tsuite no İkkousatsu-  
Shinrigaku no Kanten kara-”, **İbarakiken Kurisutokyou Daigaku**, Kiyou dai 44 gou,  
s. 1-12.

Murakami, H., (2007), **Sıırım Güneyinde Güneşin Batısında**, (Çev: Pınar Polat),  
İstanbul: Doğan Kitapçılık.

Murakami, H., (2004), **Hitsuji o Meguru Bouken**, Tokyo: Kabushikigaisha Yayınları,  
((2008), **Yaban Koyununun İzinde**, Çev. Nihal Önal, İstanbul: Doğan Kitap).

Murakami, H., (1994), **Nejimakidori Kuronikuru**, Tokyo: Şinçooşa Yayınları, cilt 1-  
2, ((2010), **Zemberekkuşu'nun Güncesi**, Çev: Nihal Önal, İstanbul: Doğan Kitap).

Murakami, H., (2002), **Umebe no Kafuka**, Tokyo: Şinçooşa Yayınları, cilt 1-2,  
((2011), **Sahilde Kafka**, Çev.: Hüseyin Can Erkin, İstanbul: Doğan Kitap).

Murakami, H., (1985), **Sekai no Owari to Haadoboirudo Wandaarando**, Tokyo: Şinçooşa Yayınları, ((2013), **Haşlanmış Harikalar Diyarı ve Dünyanın Sonu**, Çev. Hüseyin Can Erkin, İstanbul: Doğan Kitap).

Murakami, H., (2015a), **Afutaa Daaku**, Tokyo, Kabushikigaisha Yayınları. ((2017), **Karanlıktan Sonra**, Çev. Ali Volkan ERDEMİR, , İstanbul, Doğan Kitap).

Murakami, H., (2015b), **Dansu, Dansu, Dansu (Dans, Dans, Dans)**, Tokyo: Kodanshabunşo Yayınları.

Murakami, H., (2015c), **Uyku**, (Çev. Hüseyin Can Erkin), İstanbul, Doğan Kitap.

Murakami, H., (2015d), **1973-nen no Pinbooru (1973 Yılıının Tilt Oyunu)**, Tokyo: Kabushikigaisha Yayınları.

Murakami, H., (2015e), **Kaze no Uta o Kike**, Kodanshabunşo Yayınları, Tokyo. ((2018), **Rüzgârın Şarkısını Dinle**, Çev. Ali Volkan Erdemir, İstanbul, Doğan Kitap).

Murakami, H., (2009, 2010), **1Q84**, Tokyo: Şinçooşa Yayınları , cilt 1-2-3, ((2015c), **1Q84**, Çev.: Hüseyin Can Erkin, İstanbul: Doğan Kitap).

Murakami, H., (2016), **Supuutoniku no Koibito**, Tokyo: Kabushikigaisha Yayınları, ((2016), **Sputnik Sevgilim**, Çev. Ali Volkan Erdemir, İstanbul, Doğan Kitap).

Nasio, J.D., (2008), **Psikanalizin Yedi Büyüğü**, (Çev. Kenan Sarıalioğlu), İstanbul: Kırmızı.

Nasio, J. D., “Jacques Lacan Kuramının Temel Kavramları”, (çev: Atakan Karakuş), **MonoKL-Lacan** dergisi içinde, Yeşim Keskin (ed.) içinde, sayı:6-7, İstanbul, Bayrak Yayıncılık, 2009, s. 48-53.

Oda, M., (2011), “Murakami Haruki “Afuta Daku”no Kukanteki Dokkai: “Yami” to Deau Basho to shite no Shinya no Machi, **Komazawa daigaku bungakubu kenkyukiyo**, 69, s. 155–171.

Pelister, T. G., (2016), “Othello’da İlkel Kavramı Bağlamında Gölge Arketipi”, **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**, 15.

Sambur, B., (2005), **Bireyselleşme Yolu: Jung’un Psikoloji Teorisi**, Ankara: Elis Yayınları.

Saussure, F. de. (1993), **Saussure's Third Course of Lectures on General Linguistics (1910-1911)**, Pergamon Press.

Saydam, M. B., (2010), “Postmodern Gnostik Olarak C. G. Jung ve Analitik Psikoloji Okulu”, **Nef(e)s – Nörofelsefe Dergisi**, 3, s. 8-15.

Sayın, Ş., (2006), “Edebiyat ve Bellek”, **Bellek, Mekan, İmge**, İstanbul: Multilingual, s. 37-41.

Selden et. Al., (2005), **A Reader’s Guide to Contemporary Literary Theory**, 5th Ed., UK: Pearson Education.

Stalin, J., (1979), **Diyalektik ve Tarihsel Materyalizm**, Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.

Strecher, M. C., (1999), “Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki”, **Journal of Japanese Studies**, vol. 25, no. 2, s. 263-298.

Takagi, C., (2009), **From Postmodern to Post Bildungsroman from the Ashes: An Alternative Reading of Murakami Haruki and Postwar Japanese Culture**, Ph.D thesis, Greensboro: The University of North Carolina.

Takagi, C., (2010), “Third Space Wonderland and the End of the Modern: Representation of Tokyo in the Works of Murakami Haruki”, **Southeast Review of Asian Studies**, vol. 32, s.193–198.

Tucker R. C. (ed), (1978), **The Marx- Engels Reader**, NY: Norton.

Tura, S. M., (2012), **Freud’tan Lacan’a Psikanaliz**, İstanbul, Kanat.

Vasile A., (2012), “Subjectivity and Space in Haruki Murakami's Fictional World”, **Euromentor Journal**, Volume III, no. 1/March, s. 112 -131.

von Franz M.L., (2007), “Bireyselleşme Süreci”, **İnsan ve Sembolleri**, Ed. Carl Gustav Jung. Çev. Ali Nahit Babaoğlu, İstanbul: Okuyan Us, s.158-229.

Wilkins, I., (2015), ““Just a Single Mirror Separates Us from the Other Side”: Lacanian Constructs of Self and Meaning in Sputnik Sweetheart”, *The Falconer*, 20.1 , s. 47-53.

Yamada M., (2009), “Exposing the Private Origins of Public Stories: Narrative Perspective and the Appropriation of Selfhood in Murakami Haruki's Post-AUM Metafiction”, *Japanese Language and Literature*, Vol. 43, No. 1, s. 1-26.

Yamaguchi K., (2012 ), “Confronting the Grand Narrative: Spatiality, Violence, and the Bio-Power in Haruki Murakami’s Fiction”, **Bulletin of Tokyo Gakugei University**, Humanities and Social Sciences, I,63, s.109-118.

Yeung. V., (2013), “Equivocal Endings and the Theme of Love in Murakami Haruki’s Love Stories”, **Japanese Studies**, 33, s. 279-295.

Zizek, S.,(2015), **İdeolojinin Yüce Nesnesi**, İstanbul: Metis.

Zizek, S., (2013), **Yamuk Bakmak, Popüler Kùltürden Jacques Lacan'a Giriş**, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis.

Zizek, S., (2006), **The Parallax View**, London: The MIT Press.



## ÖZ

Murakami'nin romanlarında gözlemlenen modern dünya insanı küreselleşmenin etkisi, Japon toplumunun aşırı bir üretim ve tüketim toplumu haline gelmesi ve toplumsal sistemin aşırı baskılayıcı gücü yüzünden bireyselleşme arzusu duyarak "öteki" benlikleri ile çatışma yaşarlar.

Murakami'nin kahramanının sıradan yaşamında ansızın onu gizemli bir amaca yönlendirecek bir güç ortaya çıkar. Hayatında bir şeylerin eksikliğini hisseden kahraman "öteki" ile iletişime geçeceği diğer tarafa tehlikeli bir yolculuk yapar. Yaşadığı bu sıra dışı ve gizemli yolculuk sonucunda fantastik bir dünyada bütünlüğe ulaşma arzusu duyar. Kahraman, bu yolculukta karanlık tarafı olan diğer benliği, başka bir deyişle 'Gölge'si ile karşılaşır sonunda dış dünyaya geri döner.

Tezde, Murakami'nin romanlarındaki "öteki" ve "gölge" kavramlarını çözümlmek için psikanalist kuramlardan olan Jung'un ve Lacan'ın teorileri birlikte uygulanmaktadır. Kahramanlarda gözlemlenen tamamlanmamışlık, parçalanma, yabancılaşma ve yitirmişlik duygularının neden ortaya çıktığı ve bu duyguların "öteki" ve "gölge" kavramları ile ilişkisi irdelenmektedir.

Birey olarak kim olduğunu anlamak isteyen özne bunun için "öteki"ne gereksinim duyar. Böylece bütünlük duygusu kazanmayı arzulayan özne, kendisine bütünlük sağlayan "öteki" ile benliğini kurar. Tezde, Murakami'nin romanlarında genel olarak, kahramanların ötekini aramaları ve ötekine duyulan arzunun ne şekilde ortaya çıktığı Lacan'ın psikanaliz kuramı ile ele alınmaktadır. Murakami'nin romanlarındaki olay örgüsü ile birlikte karakterler analiz edilerek ve romanda kullanılan metaforlara

odaklanılarak Lacan'ın modeli ışığında Murakami yazınındaki “öteki” kavramı açıklanmaktadır.

Murakami'nin eserlerindeki kahramanlar bireyselleşme yolculuklarını “gölge”leri olmadan elde edemezler. Murakami'nin karakterleri gölge arketipinin yanı sıra Jung'un ortaya koyduğu anima-animus, yaşlı adam, persona, öz gibi diğer arketipsel semboller ile birlikte çözümlenmektedir. Bu arketipler ile Murakami'nin roman kahramanları irdelenerek, kahramanların benlik çatışması yaşamasının nedenleri ortaya konmaktadır.



## ABSTRACT

Protagonists observed in the novels of Murakami have a conflict with their other selves by the effect of globalization, overproductivity and consumerism of Japanese society, and due to the exceedingly repressive power of the social system, they desire to have individuality.

In the ordinary life of Murakami's hero, suddenly a force comes out that will lead him to a mysterious purpose. The protagonist who feels like something is lacking in his life makes a dangerous journey to the other side where he will contact with the "other". As a result of this extraordinary and mysterious journey he takes, he wants to reach an integrity in this fantastic world. In this journey, the protagonist meets his other self, his dark side, in other words, his "shadow", and finally returns to the outside world.

In this dissertation, psychoanalytic theories of Jung and Lacan have been applied together to scrutinize the terms of "other" and "shadow" in Murakami's novels. In the study, the reasons of the feelings of incompleteness, fragmentation, alienation and loss appeared in the characters and the relationship of these feelings with "other" and "shadow" terms have been examined.

The subject who wants to understand who he is as an individual needs the other. In this way, the subject who desires to gain a sense of wholeness constructs his self with the "other" that provides him integrity. In the thesis, generally, protagonist's search of the other and the desire for the other in the novels of Murakami, has been dealt with by Lacan's psychoanalytic theory. In the light of Lacan's model, the term "other" in

Murakami's literature has been explained by analyzing the characters in Murakami's novels along with the plot and the metaphors used in the novel.

The protagonists of Murakami's works cannot obtain their journey of individualization without their "shadow". The characters of Murakami have been explored with the shadow archetype which Jung reveals, as well as other archetypal symbols such as anima-animus, wise old man, persona and self. Murakami's characters have been examined with these archetypes and the reasons of self-conflict they suffered from have been revealed.



## 要旨<sup>107</sup>

村上の小説でみられる現代世界の人間は、グローバリゼーションの影響、日本社会の過剰生産と消費主義に葛藤している。その社会システムの非常に抑圧的な力によって、主人公は「個性」を渴望する。

村上の主人公は普通の生活の中で、突然彼を不思議な目的へと導く力に出くわす。自分の人生に何か足りないと感じる主人公は、他者と接触する異世界への危険な旅をする。この並外れた不思議な旅の結果として、彼はこの幻想的な世界で完全性を獲得したいと願う。この旅で、主人公は彼の暗い面となる分身、言い換えれば彼の「影」と出会い、最後には外の世界に戻ってくる。

この論文では、精神分析的な理論の一つであるユングとラカンの理論が、村上の小説における「分身」と「影」という概念を解明するためにも適用されている。本研究では、キャラクターに見られる不完全性、断片化、疎外感、そして喪失感の理由を明らかにし、これらの感情と「分身」および「影」の概念との関係について検討されている。

彼が個人として誰であるかを理解したいと願い、分身を必要とする。このようにして、全体性の感覚を得ることを望む彼は自己に完全性を提供してくれる「他者」をもって自分自身を確立する。一般的に本論文では、村上の小説における主人公が他者を探ること、他者を欲求することをラカンの精神分析理論によって考察されている。村上の小説で見られるキャラクターとプロットを

---

<sup>107</sup> Japonca özet

分析するとともに、小説で使用されているメタファーを集中し、ラカンのモデルに照らしつつ、村上春樹の文学における分身という概念は説明されている。

村上作品の主人公は、彼らの影なしには個性化の旅を手に入れることができない。村上のキャラクターは影というアーキタイプのほか、ユングが明らかにしたアニマ、アニムス、老賢人、ペルソナ、そして自我のような他のアーキタイプのシンボルで分析されてきた。村上の主人公は、これらのアーキタイプとともに考察され、彼らが自己葛藤に苦しむ理由が明らかにされている。