



**T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI**

Freudcu Ruhçözümsel Eleştiri Yöntemi ve Bu Yönteme göre Nikolay Gogol'ün “Bir Delinin Hatıra Defteri” ve “Burun” Adlı Yapıtlarının Çözümlemesi

Mustafa ŞAHİN

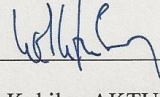
Yüksek Lisans Tezi

**Tez Danışmanı
Yrd. Doç. Dr. Nil Ünlü AYCIL**

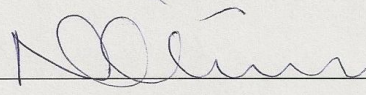
ISPARTA, 2010

KABUL VE ONAY

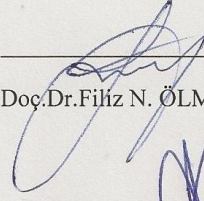
Mustafa ŞAHİN tarafından hazırlanan, Freudcu Ruhçözümsel Eleştiri Yöntemi ve Bu Yönteme Göre Nikolay Gogol'ün "Bir Delinin Hatıra Defteri" ve "Burun" Adlı Yapıtlarının Çözümlemesi başlıklı bu çalışma, 03.05.2010 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.



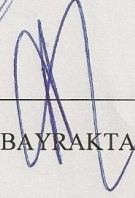
Prof. Dr. Kubilay AKTULUM (Başkan)



Yrd.Doç.Dr. Nil Ünlü AYCIL (Danışman)



Doç.Dr. Filiz N. ÖLMEZ (Üye)



Doç.Dr. Ali M. BAYRAKTAROĞLU (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Doç.Dr. Ali M. BAYRAKTAROĞLU

Enstitü Müdürü

**T. C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

Bu belgeyle, 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.

03.05.2010

Mustafa ŞAHİN

Mustafa Şahin

ÖNSÖZ

Bu çalışmada bana, eleştirel bir bakış açısıyla yorum yapabilmeyi kazandıran, kaynakça ve teknik önerileriyle yardımını esirgemeyen, başta tez danışman hocam Yrd. Doç. Dr. Nil Ünlü Aycıl'a, yine yol göstericiliği ve geniş bilgi birikimiyle yardımını esirgemeyen hocam Prof. Dr. Kubilay Aktulum'a, jüriye katılma inceliğini gösteren Doç. Dr. Filiz N. Ölmez'e, yardımlarını esirgemeyen adlarını burada anamayacağım kadar çok sayıdaki insana, her zaman yanımda olan, paylaşmanın ve bir insana emek vermenin ne demek olduğunu gösteren başta eşim Pervin Şahin olmak üzere, aileme teşekkürlerimi bir borç bilirim.

Mustafa ŞAHİN

Isparta, 2010

ÖZET

Bu çalışma, sanat yapıtlarını çözümleme ve yorumlamada kullanılan, Freudcu ruhçözümsel eleştiri yöntemini ve Freud'un psikanaliz öğretisinin temel ilkelerinin verilerinden hareketle Nikolay Gogol'ün, "Bir Delinin Hatıra Defteri (Zapiski Sumasshedshego)" ve "Burun (Nos)" adlı yapıtlarının çözümlenmesini içerir.

Çalışmanın birinci bölümünde, sırasıyla Freud'un psikanaliz kuramı ve bu kuramın temel ilkeleri, psikanaliz-sanat ilişkisi ve ruhçözümsel eleştiri yöntemi konusundaki görüşlere yer verilmiş; ikinci bölümde, Freudcu sanat kuramı, sırasıyla sanatçıya, sanat yapıtına ve alıcıya yönelik olarak incelenmiştir. Son bölümde ise, Freudcu psikanalitik kuramın verilerinden yararlanarak ve Freudcu ruhçözümsel eleştiri yöntemiyle N. Gogol'ün, "Bir Delinin Hatıra Defteri" ve "Burun" adlı yapıtları değerlendirilmiştir. Bu yapıtlarda Oidipus karmaşasının izleri sürülmüş, başkarakterlerin bilinçaltındaki düşünceleri, bastırılmış duyguları, bastırılan bu duyguların, karakterlerin davranışları üzerindeki etkileri çözümlenmiş ve karakterlerin bu duygularla olan savaşimleri üzerinde durulmuştur. Yapılan çözümlenmelerde, Freud'un, başta Oidipus karmaşası kuramı ve düş kuramı olmak üzere, ceza düşleri, suçluluk bilinci ve vicdan konusundaki görüşlerinden yararlanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Freud, ruhçözümsel eleştiri, Gogol, Oidipus karmaşası, suçluluk bilinci

ABSTRACT

This work includes Freudian psychoanalytic criticism method that are used for analyzing and interpreting the works of art and the analysis of Nikolay Gogol's works, "Diary of Madman (Zapiski Sumasshedshego)" and "The Nose (Nos)", by benefiting from the main principles of Freud's psychoanalysis doctrines.

The first part of the work is constituted by Freud's psychoanalysis theory and its main principles and the opinions about the relationship between psychoanalysis and art and the method of psychoanalysis interpretation; in the second part Freudian art theory is analyzed as intended for artist, art and perception respectively. In the final part of the work, the works of N. Gogol, "Diary of Madman" and "The Nose" are interpreted with the help of the data of Freudian psychoanalytic theory and the method of psychoanalytic criticism. In these works, Oidipus complex is traced; protagonists' subliminal thoughts, their subdued feelings, and the effects of these subdued feelings on their behaviours are analyzed, and the struggle of the characters with their feelings is emphasized. Freud's Oidipus complex and fantasy theorem are mainly used in these analyses. In addition, the opinions about the infliction fantasy, consciousness of guiltiness and self-conscience are utilized.

Key Words: Freud, psychoanalysis interpretation, Gogol, Oidipus complex, consciousness of guiltiness

İÇİNDEKİLER

İÇ KAPAK

ONAY SAYFASI

BİLDİRİM SAYFASI

Sayfa No

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM

FREUD PSİKANALİZİNİN TEMEL İLKELERİ VE RUHÇÖZÜMSEL ELEŞTİRİ.....	10
1.1. FREUD'UN PSİKANALİZ ÖĞRETİSİ VE TEMEL İLKELERİ.....	10
1.1.1. PSİKANALİZ NEDİR?.....	10
1.1.2. TOPOGRAFİK KİŞİLİK KURAMI.....	15
1.1.3. YAPISAL KİŞİLİK KURAMI.....	18
1.1.4. CİNSİYET KURAMI.....	20
1.2. RUHÇÖZÜMSEL ELEŞTİRİ YÖNTEMİ.....	25
1.2.1. PSİKANALİZ VE SANAT ARASINDAKİ İLİŞKİ	25
1.2.2. RUHÇÖZÜMSEL ELEŞTİRİ YÖNTEMİ	29

2. BÖLÜM

FREUDCU SANAT KURAMI.....	37
2.1. SANATÇI, KİŞİLİĞİ VE YARATICILIĞI ÜZERİNE.....	37
2.2. SANAT YAPITININ ÇÖZÜMLENMESİ.....	42
2.2.1. DÜŞ KURAMI.....	42
2.2.2. OİDİPUS KARMAŞASI KURAMI.....	54
2.3. ALICI TEPKİSİ.....	58

3. BÖLÜM

NİKOLAY GOGOL'ÜN “BİR DELİNİN HATIRA DEFTERİ” VE “BURUN” VE ADLI YAPITLARININDA GÖRÜLEN OİDİPAL KARMAŞA	
--	--

İZLEĞİ.....	67
3.1. “BİR DELİNİN HATIRA DEFTERİ” ADLI OYUNDAKİ “SUÇLULUK BİLİNCİ” OLGUSU.....	67
3.2. “BURUN” ADLI ÖYKÜNÜN DÜŞ KURAMINA GÖRE ÇÖZÜMLENMESİ “SİMGESEL İĞDİŞLİK” MOTİFİ	76
SONUÇ	84
KAYNAKÇA.....	88

GİRİŞ

20. yüzyıl, düşünce ve bilim yaşamını yönlendirip tartışmalara neden olmuş, insanların düşünme ve anlama yetilerine önemli katkılar sağlamış, yazınsal ürünleri çözümlene yönteminde büyük etkiler yaratmış olan kimi eleştiri yöntemlerini (yapsalcılık, post-yapsalcılık, metinler-arasılık vb. gibi) ortaya çıkarmıştır. Bu yöntemlerin ortaya çıkmasına kaynaklık eden, onların belirli bir hareket içinde gelişimini sağlayan nedenler arasında çağımız ve çağın yenilik yaşantıları ve doğurduğu gereksinimler, bilimsel gelişmeler, sanatçıların yaşadıklarını dile getirme adına onların değişik girişimleri olarak sıralanabilir. Bu yöntemlerin her birine aslında ‘derin anlamı arama oyunu’ benzetmesi yapmak yanlış olmayacaktır. Çünkü temelde hepsinin amacı, görünürdeki yüzey anlamın altında yatan derin anlamı bulup ortaya çıkarmaktır. Ancak bu ortak amaç doğrultusunda yöntem olarak birbirlerinden farklılık göstererek ayrılırlar. Birbirlerinden uygulama biçimlerine göre farklılık gösteren yöntemlerden biri de Sigmund Freud’un öncüsü sayıldığı ruhçözümsel eleştiri yöntemidir.

Ruhçözümsel eleştiri yöntemi kaynağını, Freud’un psikanaliz kuramından alır. Psikanaliz, başlangıcını klinik psikiyatrinin içinde, 19. yüzyıl sonlarında Sigmund Freud tarafından, bilinçaltının varlığının öngörülmesine dayandırılarak ve giderek yaygın bir kullanım alanı bularak; serbest çağrışım, telkin ve aktarım yöntemiyle nevrozlu hastaların iyileştirilmesi temeline dayanan bir psikolojik tedavi yöntemidir. Tanımın kronolojik sıraya göre açılımı yapılacak olursa; nevrozuların özellikle de histeriklerin psikolojik tedavisine girişen Freud, ilk aşamada Viyanalı Doktor arkadaşı Joseph Breuer’le birlikte “katharsis (Yunanca’dan alınan bu terim, arınma, boşalma anlamına gelmektedir) yöntemini uygulamıştır: bu uygulama ilk olarak 1880-1882 yılında, histerik belirtiler gösteren “Anna O...” (Teber, 2003:99) takma adını verdikleri bir hastaya hipnoz uygulayarak gerçekleştirilen tedaviyle başlar. Hipnoz edilen hastaya, hastalık belirtilerinin (semptomların) kökenlerinin keşfedilmesine ve hastanın bu kökenlerle ilgili duygusal boşalmasını gerçekleştirmeye yönelik sorular sorarlar. Böylece, histerik belirtilerin kökenlerinin geçmişe ilişkin duygusal karışıklıklarda bulunduğunu ortaya çıkarmış olurlar; duygusal düzensizliğe neden olan bu yaşanmışlıklar bilinç tarafından da bütünüyle reddedilmiş olabilir ve yalnızca hipnoz altında anımsanıyor olabilirler. Ancak Freud, katharsis’in kalıcı olarak iyileştirici özellikten yoksun olması dışında, hipnozdan da hoşlanmamış, hipnozun işleyişindeki belirsizlikler ve büyüü anımsatması onda hoşnutsuzluk yaratmıştır. 1895’te başlayıp 1899’dan önce biten kısa bir

dönem boyunca uyanıklık durumunda yoğunlaşmasının nedeni de budur. Freud, bu dönemde yaptığı tedavilerde hipnozu kullanmamış, hastaya geçmişini anımsanabileceği güvencesini aşmıştır. Böylelikle Freud, yaşanan travmatik olayların aslında hiçbir zaman unutulmadığını ortaya koymuştur. Ancak bu yöntem çok zahmetlidir; terapist (sağaltımcı) tutumu, hastanın iyileşmesi için, hastanın kimi eylemlerinin eleştirilmesinden korunmak için uyguladığı baskının ortadan kaldırılmasına yöneliktir. Hastanın aklına gelen her şeyi (sıkıcı, saçma, önemsiz ya da konuyla ilgisiz), dile getirmesini koşul olarak öne süren ‘serbest çağrışım’ın da çıkış noktası bu olmuştur. Fikirlerin yarattığı çağrışımların anlatımı aynı zamanda baskı altındaki duyguların ortaya çıkarılmasını sağlamaktadır. Freud, bazen araştırmanın bazense tedavinin bir parçası olarak kabul edilen bu gerecin yorumlanmasına psikanaliz adını vermiştir. Kısa süre sonra da psikanalizin oturtulduğu zeminin en önemli parçalarından biri olarak kabul edilen ‘aktarım’ keşfedilmiştir. Freud, bu yeni kavramı ve Anna O... takma adını verdiği hastası üzerine gerçekleştirdiği gözlem ve olguları ilk kez *Histeri Üzerine İncelemeler* (1895) adlı yapıtında açıklamıştır. Bu yapıtıyla Freud, bir bakıma 1880 ile 1890 yılları arasındaki psikolojik tıbbın özelliklerini vermiş olmaktadır. Buna göre, nevroza, özellikle de histeriye yönelme; hipnozun bir araştırma yöntemi olarak kullanılması; yaşanan travmatik olayların bilinçdışı kaynaklarının keşfedilmesi; hipnozun, telkin ve katharsis’in tedavi edici yönlerinin ortaya çıkarılması, bu dönem psikolojik tıbbın özellikleri olarak sıralanabilir.

Tüm bu verilerin ışığında varılan sonuç; bir tedavi ya da başka bir anlatımla bir psikoterapi yöntemi olarak psikanalizin amacı, hastaların zihinsel süreçlerinin bilinçdışı unsurları arasındaki bağlantıları ortaya çıkarmaya çalışmaktır. Sağaltımcının amacı, serbest çağrışım ve telkin yoluyla hastanın sorgulanmamış ya da bilinçdışı engellerinden, yani artık işe yaramayan ve özgürlüğü kısıtlayan eski ilişki kalıplarından serbest kalmasına yardım etmektir. Sağaltımcının yorumları, genelde gitgide ilerleyen denemelerle biçimlenir. Bu bağlamda sağaltımcı, ne bir kâhin ne de büyücüdür. Tersine bir uzman olarak katı bir eğitim almış, engin bir bilgi ve kültür birikimine sahip olması gerekmektedir.

Günümüzde halk arasında, psikanaliz sözcüğünü genel ve belirsiz bir anlamda kullanma eğilimi vardır. Oysa Freud’a göre, psikanaliz terimi üç farklı olgu için kullanılmalıdır: “1/Diğer yöntemlerin ulaşamadığı ruhsal süreçleri aydınlatan araştırma yöntemi; 2/Nevrotik bozuklukları tedavi etmek için geliştirilen, bu araştırma yöntemiyle

temellendirilmiş tedavi tekniği; 3/Yeni bilimsel bir yöntemin oluşumunu sağlayan psikolojik bilgi birikimi” (Lagache, 2005:7).

Psikanalizin temel ilkeleri haz-hoşnutsuzluk ve gerçeklik ilkeleridir. “Freud’un bilinçdışıyla ilgili kuramına göre insanlık tarihine egemen olan gereksinim çalışmadır ve bu katı zorunluluk, haz ve doyum eğilimlerimizin bazılarını bastırmamız gerektiği anlamına gelir” (Eagleton, 2004:189). Haz ilkesine göre, bütün davranışların kökeninde hoşnutsuzluk verici bir uyarılma hali vardır ve davranışlar bu uyarılmanın etkisinin, hoşnutsuzluğun engellenmesi ya da gerekirse haz üretimi yoluyla azaltılmasını amaçlar. Gerçeklik ilkesi, haz ilkesinin tersine ilerleyen gelişimi, sürekli artan etkisiyle anılır. Başka bir deyişle, haz ilkesi aynı amaçlara bağlı olarak değişikliğe uğrar, bu kez dış dünya tarafından zorla kabul ettirilen şartlara boyun eğmiştir; gerçeklik ilkesi bir koruyucudur, anlık haz, daha uygun bir zaman ve daha uygun koşullar oluşana kadar ertelenir. Ve her insan bir bakıma haz ilkesinin, gerçeklik ilkesi tarafından bastırılması sürecini yaşamak zorunda bırakılmıştır. Eğer bu bastırmalar aşırı bir hal alacak olursa, hastalık kaçınılmazdır. Freud’un psikanaliz kuramına göre, kaynağını bilinçaltına itilerek bastırılmak zorunda bırakılan, istek ve arzulardan doğan rahatsızlıklar nevrozun biricik habercileridir.

Freud, psikanaliz kuramıyla yalnızca bilinçaltının varlığını öngörmekle kalmamış, sırasıyla 1900 yılındaki *Düşlerin Yorumu adlı* yapıtıyla düş kuramını ortaya koymuş, ortaya koyduğu bu kuramla o güne kadar üzerinde fazlaca durulmayan ve önemsenmeyen düşlere büyük önem yükleyerek düşleri, bilinçdışının simgesel anlatımları olarak tanımlamış ve yazınsal yapıtlarla olan benzerliklerini açıklayarak, bir sanat yapıtının düş gibi deşifre edilebileceğini, başka bir anlatımla çözümlenip yorumlanabileceği gerçeğini kanıtlarıyla sunarak yazın eleştirisine yeni bir boyut kazandırmıştır.

Cinsellik Üzerine adını taşıyan 1905 yılında yayımladığı ve cinsellik kuramını ortaya attığı yapıtıyla, cinsellik ve üremenin ayrı kavramlar olduğunu ele alarak insanlardaki cinsel dürtülerin bebeklikten başlayan gelişim evrelerini ortaya koymuştur. Freud, oluşturduğu bu kurama göre, insandaki cinsel ve ruhsal gelişimi, ‘ağızcıl’ (oral), ‘dışkıl’ (anal), ‘cinsel organsal’ (fallik), ‘gizil ve üreyimsel’ (libidinal) olmak üzere beş döneme ayırmıştır.

Freud’un ortaya koyduğu kuramlar bunlarla sınırlı değildir. Freud ortaya koyduğu *Kişilik Kuramı* ile kişiliği üç katmandan olan bir sisteme dayandırır; bu üç katman ‘ilkel

benlik' (id), 'benlik' (ego) ve 'üstbenlik' tir (süperego). Freud, bu konudaki görüşlerini 1923 yılında yayınladığı *Benlik ve İlkel Benlik* adlı yapıtında sistemli bir biçimde aktarmıştır. Freud, kişilik gelişimini tümüyle bilinçdışı süreçlerle açıkladığı, tarihsel ve toplumsal koşulları yadsıdığı gerekçesiyle eleştirilmesine ve çeşitli değişikliklere uğramasına karşın bu yaklaşım, çağımızın en etkili ve popüler kişilik kuramlarından biri sayılmaktadır.

Ayrıca Freud, 1913 yılında yayınladığı *Totem Ve Tabu* adlı yapıtında, konusunu Yunan mitolojisinden alan Kral Oidipus oyunundan esinlenerek adını verdiği; kızların babalarına, erkek çocukların annelerine olan cinsel ilgi ve sahiplenme isteği duyması ve bu nedenle anne ve babayı kendilerine rakip olarak görmeleri gerçeğini, Oidipus karmaşası kuramıyla açıklamaya çalıştı. Ortaya attığı Oidipus karmaşası kuramıyla, ilk topluluklarda bu karmaşayla ilintili suçluluk duygusunun bastırılmasının tüm insan kültürünün, dinlerin ve sanatın kaynağı olduğunu öne sürdü. Ayrıca kuramı, sanat yapıtlarındaki karakterlere yönelik çözümlenmelerinde kullanarak bir bakıma ortaya çıkan sonuçları, kuramının doğruluğunun kanıtları olarak sundu.

Freud'un psikanaliz öğretisi, gerek Freud gerekse ardılı süreçte gelişimini sürdürmüştür. Farklı, birbiri ile çatışan (özellikle Jung ve Adler) ya da tersine birbirini geliştiren (Klein, Winnicott, Lacan, Holland arasındaki ilişki) yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Psikanalitik hareketin gelişimi 1905-1920 yılları arasındaki döneme rastlar. 1902 yılından başlayarak kimi doktorlar, Freud'un çevresinde toplanmışlardır; 1906'ya doğru Zürih'te Breuer ve Jung'un katkılarıyla psikanalitik etkinlikte kimi gelişmeler kaydedilmiştir, Ernst Jones (Toronto, daha sonra Londra), Karl Abraham (Berlin), Sandor Ferenczi'ninde (Budapeşte) aralarında bulunduğu yandaşların sonraki yıllardaki katkıları da unutulmamalıdır. Psikanaliz, Almanya'da genel olarak yeni tanınmaya başlamıştır, İngiltere ve Amerika'da büyük ilgi uyandırmıştır, Latin ülkelerinde henüz bilinmemektedir. Psikanalizin uluslararası boyutta gelişimi ancak Birinci Dünya Savaşı sonrasında olası duruma gelmiştir.

1911 yılında Freud'un öncüsü olduğu grupta iki bölünme yaşanmıştır. Adler ve Jung'un görüşlerinde farklılıklar oluşur; Adler, cinselliğe karşı saldırganlığın ve bilinçdışına karşı 'Ego'nun etkisi üzerinde dururken; Jung, bireysel bilinçsizliğe karşı ahlaki ve dinsel kaygıların benzerliğiyle oluşan ortak bir bilinçsizliğin etkisini; Oidipus karmaşasının cinsellik üzerinden oluşturulan yorumlarına karşı daha simgesel bir yorumlamayı vurgulamayı yeğlemiş ve Freud'un düş kuramına karşı kendi düş kuramını oluşturarak tam bir ayrılık

göstermiştir. Ancak, ortaya çıkan bu ayrılmaların tam karşıtı bir biçimde psikanaliz, teknik, klinik, teorik ve uygulama anlamındaki gelişimini Freud öğretisinde yapılan değişikliklerle sürdürmüş, ilk kavramlaştırmalardan kimisi yeniden önem kazanmıştır. Örneğin Lacan, birçok bakımdan tartışılan, bilimsel bir temele dayanmadığı gerekçesiyle eksik görülen Freud'un psikanaliz kuramını, bir bilgi nesnesi olarak sağlam temellere oturtma çabası içine girmiş, ayrıca Saussure ile başlayan çağdaş dilbilim ile Freud'un psikanaliz alanlarını bir noktada birleştirmiş, böylelikle de Freud'un ortaya koyduğu bilinçdışı kavramının dilin yapısına benzeyen bir yapısının olduğu savını ortaya koyarak psikanaliz kuramını bir adım daha ileri taşıyarak geliştirmiştir. Lacan, Freud'un kişilik kuramıyla ilgilenmemiştir. Onun yerine düş kuramını, bilinçdışı kavramını ve bastırma mekanizmalarını kendine gereç yapmış, böylece psikanalizi bilinçdışının bilimi olarak betimlemiştir. Ayrıca Oidipus karmaşasında babayı simgesel yasa koyucu olarak görmüş ve buna göre Oidipus karmaşası kuramını, Baba'nın Adı Yasası olarak betimlemiştir (Lagache, 2005; Sarup, 2004).

Psikanalizin bugünkü eğilimlerine de halen Freud'un düşünceleri egemendir. Psikanaliz, İngiltere ve Amerika'da hızlı bir biçimde gelişmeye devam etmiş, Almanca'nın konuşulduğu ülkelerde ise gerilemiştir. Latin ülkelerinde önemli gruplar ortaya çıkmış, hareket 1926 yılından sonra Fransa'da somutlaşmaya başlamıştır. Psikanalizin güncel yönelimleri, şematik olarak üç biçimde genellenebilir: Birincisi, bilinçdışının daha derinine ve daha eski bir geçmişe ulaşmaya gösterilen çabaya dayanır. Bu yönelim Karl Abraham'ın ardından İngiliz Okulu ve yaşamın ilk yıllarındaki çatışmalara büyük önem veren Melanie Klein tarafından temsil edilmiştir; Freud tarafından betimlenen sonraki çatışmalar –örneğin iğdiş edilme korkusu ve penis hasedi- ilk çalışmalara göre yüzeysel bulunmuştur. Bir diğer girişim, ilkinin tersine kişinin çevresindekilerle yaşadığı güncel çatışmaları vurgular. Karen Horney, bu eğilimin en önemli temsilcilerindendir. Horney'in terapi yöntemi, Egonun dış dünyayla yaşadığı mücadele de kullandığı strateji üzerinde durur. Son yönelimin temel düşüncesinde, Freud'un çizgisine koşut bir biçimde (egonun bütünleyici işlevi, dış dünyayla ve itkilerin iç dünyasıyla olan ilişkileriyle birlikte incelenmeli), ideal tedavi, kişinin dış dünyayla ve kendisiyle olan ilişkilerinin bütününe kapsayan geniş bir temele oturtulmalı, düşlere ve kalıcı çatışmalara ulaşmak için nevrozun oluşum süreci tersinden incelenmelidir (Lagache, 2005:16-19).

Freud, psikanalizin verilerini yazına, sanata, dine, mitolojiye, folklore ve sosyolojiye uygulamıştır. Örneğin, *Totem Ve Tabu* adlı eserindeki, Oidipus karmaşası kuramının ışığında,

sosyal ve dini hayatın kökenlerini yeniden oluşturur; Dinsel fenomenlerin (görüngü), özellikle Musevi-Hıristiyan gelenekleri üzerine elde edilmiş verilere dayandırılarak açıklanması Oidipus karmaşası çevresinde döner; Folklor ve efsaneler üzerine yapılan araştırmalarda, analitik teori (simge-sembollerle ifade) görüldüğünden fazla kullanılmaktadır. Psikanalizin kültürel antropolojide de yadsınamaz bir etkisi vardır. Özel kültürlerin, çocukların nasıl yetiştirildiklerine ve biçimlendirildiklerine dikkat edilerek incelenmesi, psikanaliz sayesinde temel yaklaşım haline gelmiştir. Psikanaliz kuramının sosyolojiye uygulanması daha zordur, bu zorluğun büyük bir kısmı verilerin nesnel ve sayıbilim niteliğinden kaynaklanmaktadır. Öte yandan, psikanalizin bireyin sosyalleşmesi, grup dinamikleri ve bazı ortak fenomenler (görüngüler) konusunda yürütülen araştırmalar vasıtasıyla özellikle sosyal psikoloji üzerinde yarattığı etki yadsınamaz. Ayrıca psikanaliz sayesinde, sanatsal ya da yazınsal eserler, simgeler konusundaki bilgilerin kullanıldığı sezgisel bir yöntemle doğrudan yorumlanabilir. Bununla birlikte sanat eserinin, sanatçının kişiliğiyle, yani yaşamöyküsel bilgilerden yararlanarak incelenebilir ki bu yönelişe büyük bir eğilim vardır. Bu bağlamda Freud'un psikanaliz kuramı, yalnızca psikolojiyi değil, eğitim, antropoloji ve sanatları da derinden etkileyerek geniş tartışmalar yaratmıştır (Lagache, 2005:143-148).

Freud, uygarlığın insan dürtülerinin sürekli bir biçimde bastırılması üzerine kurulduğunu anlatır; böylelikle birincisi bu dürtüler özgün, ilk cinsel amaçlarından saptırılır ve ikincisi hemen istenilen doyum daha sonraya, yerine bir vekil atayarak ertelenir. Bu bağlamda sanat eserini de böylesi bir vekil saymak olasıdır. Freud'un sanat konusundaki temel görüşü, nevrotik rahatsızlıkların temelinde yatan nedene benzer bir biçimde, doyuma ulaşamayan arzulara (birinci planda yaratıcı sanatçının kendisindeki ve ikinci planda onun alıcılarındaki [izleyici/dinleyici/okuyucu]), yerdeş doyum arama etkinliği olarak betimlenmiştir.

Psikanaliz ve sanat ilişkisindeki bir başka genel görüş ise, psikanalizde belirlenmesi gereken temel şeyin davranışlar olduğudur. Bu bağlamda konuya ruhçözümleyim açısından bakılınca, yazmak da öteki davranışlar gibi bir davranıştır, dolayısıyla gene onlar gibi çözümlenebilir; yapıtın açık içeriğinin yanında gizli içeriği de ortaya konulabilir. “Yazar, bir birey olarak, kendi ruhsal oluşumunun bilincinde değildir her zaman, yapıtın gizli içeriğinin de ayırdımında olmayabilir, olması da gerekmez, ama ruhçözümleyimin getirdiği yöntemsel araçlar bu içeriği ortaya çıkarıp çözümlenemize yardımcı olabilir” (Yücel, 2007:57).

Freud'un görüşleri ve bu konuyla ilgili araştırmalarının önderliğinde, yirminci

yüzyılda yazarın yaşamına ve kişiliğine gösterilen ilgi yeni ve daha teknik bir biçim almış, psikanalize dayanan yeni bir eleştiri yöntemi olan ruhçözümsel yöntemin temelleri atılmıştır. Ruhçözümsel yaklaşım, en derin ruhsal konuları, kişisel endişeleri, korkuları, bastırılmış arzu ve acıları açıklığa kavuşturan bir çözümleme yöntemidir. Bu yaklaşım, yazınsal bir yapıdaki motiflerin ve onların içerdiği gizli anlamların üzerinde yoğunlaşmaktadır. Kimi zaman yapıtın yazarını, kimi zaman içeriğini ya da yapıtın biçimsel yapısını ve alıcısını nesne olarak ele alan ruhçözümsel yöntem kimi zaman da metindeki kişi ya da kişilerin ruhsal yanlarını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda Freud, yeni bir bilgi nesnesi keşfetmiş, toplumsalı bilmenin yeni bir yolunu tanımlamış, bununla da yetinmeyip bir bakıma yaşadığı dönemi de içine alarak günümüze kadar olan zamanın kültürel yükünü de yüklenmiştir (Eagleton, 2004; Moran, 1998).

Konuyla ilgili olarak ülkemizde yapılmış en kapsamlı çalışmayı, Oğuz Cebeci yapmıştır. Cebeci, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı* adlı çalışmasında, ruhçözümsel kuramın yaratıcılık olgusuna bakışına, yaratıcılığın kaynaklarına, yapıt/okur ilişkisine, rüya vb. pek çok kavrama ve bu kavramların aralarındaki ilişkilere psikanaliz açısından değinmiş, son olarak çalışmasını, Selim İleri'nin "Solmaz Hanım, Kimsesiz Okurlar İçin" romanındaki karakterlere ilişkin çözümlemesiyle tamamlamıştır. Türkçede yayınlanmış en kapsamlı çalışma ise, Norman N. Holland'ın *Psikanaliz ve Shakespeare* adlı yapıtıdır. Holland çalışmasında, ruhçözümsel sanat-yazın eleştirisinin gelişimini ve 20. yüzyıl yazın eleştirisindeki yerini ayrıntılarıyla incelemiş, Shakespeare'in yaşamına ve yapıtlarına yönelik ruhçözümsel incelemeleri tek tek ele alarak bir bireşime ulaşmıştır.

Bu çalışmada karşılaşılan ana sorun, Freud'un yazınla ilgili eleştirel uğraşlarının, ruhçözümsel araştırmalarının bir yan dalı olması, yazın eleştirisini en çok ruhçözümsel varsayımlarını kanıtlamak, zaten elinde olan klinik verileri güçlendirerek daha sağlam temellere oturtmak amacını taşımasından dolayı sanata ilişkin görüşlerinin tutarlı ve bütünlüğü olan bir yapı göstermeyiştir. Bu nedenlerden ötürü, yazınla ilgili olarak yaptığı çalışmalar, yazın dışı çalışmalarının içinde dağınık bir biçimde kalmış ve kuramsallaştırılmamıştır. Bu nedenle, bu çalışmada öncelikle Freud'un sanat konusundaki görüşleri ve konuya daha açıklık getireceği düşüncesiyle yazın kuramı ve Freudcu ruhçözümsel eleştiri yöntemi üzerine yapılmış çalışmalardan yararlanılacaktır.

Konuyla ilgili karşılaşılan diğer sorunların ilki, Freudcu ruhçözümsel yöntemle yapılan çözümlemelerin, bir noktada Freud'un kuramlarını kanıtlama çabasına dönüştüğü

yanılgısıdır. Oysa yazını salt aydınlatıcı ya da Freud'un psikanaliz öğretilerinin sözde içgörülerini doğrulayan ve kanıtlayan bir şey olarak düşünülmemesinin gerektiği gibi psikanalizin yazın olarak görülen alanda süregelen kapsamlı kültürel ve entelektüel tartışmaya uyumlu olduğu ön şartının kabul edilmesi gerekmektedir. Bu nedenle yapılan çalışmada eleştirel bir bakış açısı temel alınmıştır ve bu bağlamda izlenilecek yol, Freud ve kuramlarının doğruluğunu ya da tartışılmazlığını kanıtlamak değil tersine bilimin ne denli değişen, gelişen ve biriken bir yapısının olduğunu göstermek olacaktır.

Bir diğer sorun ise, Freudcu ruhçözümsel yazın eleştirisi yönteminin yalnızca yazar odaklı olduğu, yani yazarın yaşamöyküsel bilgilerinden yararlanılarak yapıtın çözümlenebileceği yanılgısıdır. Durumun hiç de böyle olmadığı, tersine yapıtın düş kuramıyla (düş/yapıt benzerliği çerçevesinde), yapıttaki karakterlerin sergilediği davranışlardan hareketle (Oidipus karmaşası gibi) ve alıcı tepkisiyle (alıcının sanat yapıtından alınan haz ile ilgili sorunlara verdiği tepkiler çerçevesinde) çözümlenebileceği bilinmektedir.

Bu çalışmanın amacı, Freudcu ruhçözümsel kuramdan elde edilen bilgi ve birikimlerden birkaçını yazınsal yapıt çözümlemesinde kullanma çabası olarak görülebilir.

Çalışmanın önemi ise, Freudcu ruhçözümsel yöntemle ilgili olarak yapılan çalışmaların, yerli kaynaklarda yok denecek kadar az olması ve daha önce Freudcu ruhçözümsel yöntemle, Gogol'ün "Bir Delinin Hatıra Defteri" ve "Burun" adlı yapıtlarına yönelik bir çalışmanın yapılmamış olmasıdır. Bu çalışma kuşkusuz böyle bir boşluğu bütünüyle doldurma savında değildir. Ancak az da olsa konuyla ilgili yapılacak yeni çalışmalara bir katkıda bulunmayı hedeflemektedir.

Bu çalışmanın birinci bölümünde, **Freud Psikanalizinin Temel İlkeleri ve Ruhçözümsel Eleştiri** başlığı altında, ayrıntılarıyla yineleme uğraşısına girmeden genel çizgileriyle, Freud'un psikanaliz öğretisi, bu öğretinin temel ilkeleri, psikanaliz ve sanat arasındaki ilişki ve ruhçözümsel eleştiri yöntemi konusundaki görüşlere yer verilecektir.

Freudcu Sanat Kuramı başlığını taşıyan ikinci bölümde, sırasıyla, Freud'un sanatçının kişiliği ve yaratıcılığı üzerine (sanatçının sıradan insandan farklı olarak hangi özelliklere sahip olduğu, nasıl bir kişilik sergilediği ve bu kişiliğin yaratımdaki etkisi), yazınsal yapıt çözümlemelerinde kullandığı düş kuramına (düş/sanat yapıtı benzerliği çerçevesinde sanat yapıtının bir düş gibi çözümlenip çözümlenemeyeceği), karakterlere yönelik yazın çözümlemelerine dayanak olan Oidipus karmaşası kuramına (Oidipal

karmaşanın insanoğlunun yaşamı ve doğal olarak yazınsal ürünlerdeki karakterler üzerindeki önemi ve etkisi) ve sanat yapıtlarından alınan haz sorunuyla ilişkili alıcı tepkisi üzerine olan görüşlerine yer verilecektir.

Üçüncü ve son bölümde ise, Freud'un ruhçözümsel kuramlarından elde edilen bilgi ve verilerden yola çıkılarak, Nikolay Gogol'ün "Bir Delinin Hatıra Defteri" ve "Burun" adlı yapıtlarında rastlanan Oidipal karmaşa izleği, Freudcu ruhçözümsel eleştiri yönteminin bakış açısı ile çözümlenecektir. Bu çözümlenmeyi yaparken öncelikle, "Bir Delinin Hatıra Defteri" adlı oyundaki oyun kahramanının nevroitik özellikler gösteren davranışları belirlenecek ve bu davranışların arkasında yatan nedenler çözüme kavuşturulacaktır. "Burun" adlı öyküdeki öykü kahramanının gördüğü düş, Freud'un düş kuramından elde edilen verilerle değerlendirilecektir. Her iki yapıtta da, anakarakterlerin bilinçaltına itilmiş, bastırılmış duygu ve arzuları belirlenecek ve karakterin bu bastırılmış duygularla olan savaşımı yaşadığı süreçle ilişkilendirilecektir. Yapılan çözümlenelerde, Freud'un, başta Oidipus karmaşası ve düş kuramı olmak üzere, içdişlik korkusu, ceza düşleri, suçluluk bilinci ve vicdan konusundaki görüşlerinden yararlanılacak ve bu kavramlarla sınırlandırılacaktır.

I. BÖLÜM

1. FREUD PSİKANALİZİNİN TEMEL İLKELERİ VE RUHÇÖZÜMSEL ELEŞTİRİ

1.1. Freud'un Psikanaliz Öğretisi Ve Temel İlkeleri

1.1.1. Psikanaliz nedir?

Psikanaliz, 19. yüzyıl Viyana'sında nevroitik ya da histerik belirtiler gösteren hastalara etkili bir tedavi bulmaya çalışan bir nörolog olan Sigmund Freud'dan miras kalmıştır. Freud, Viyana'daki muayenehanesinde hastaları ile görüşmeleri sırasında elde ettiği bulgulardan yola koyularak o güne kadar söylenemeyen ama birçok kişi tarafından da hissedilmekte olan şeyleri bir araya getirerek, hastaların rahatsızlıklarının kültür tarafından kabul edilmeyen, sonuç olarak bastırılmış ve bilinçdışı cinsel doğanın arzu ve fantezilerinden kaynaklandığına inanmış ve böylelikle psikanalizin düşünsel ve yöntemsel temellerini oluşturmuştur (Moran 1988; Teber 2003; Timuçin 2008).

Başlangıçta klinik psikiyatrinin içinde bir tedavi yöntemi olarak ortaya çıkan psikanaliz, zamanla bağımsız bir bilim dalı olma çabası içine girmiş ve bu çabasıyla hem bilim hem de felsefe çevreleri tarafından oldukça sert tartışmalara ve eleştirilere konu olmuştur. Hatta Freud, histerinin nedenleri üzerine yapmakta olduğu araştırmaların ön bulgularını 1896 tarihinde kamuoyunun tartışmasına sunduğunda, “çağının en önde gelen doğabilimcilerinden ve yarı-tanrı otorite hekimlerinden Richard Kraft-Ebing, söyleyebileceği en kibar ve en ağır gözden düşürme tavrıyla, anlatıları bilimsel bir peri masalı” (Teber, 2003:21) olarak betimlemiştir.

Psikanalize yöneltelen eleştirilerin temelinde yoğunlaşan düşünce, psikanalizin nesnesinin insan ruhu olmasıdır. Bu bakımdan psikanaliz bir bilim dalı olamaz. “Bir bilim dalının bilimsel sayılabilmesi için nesnesinin gözlemlenebilir ve ölçülebilir olması; o bilim dalının ortaya attığı kuramların ise deney ve sınama yoluyla doğrulanabilmesi, daha da önemlisi yanlışlanabilmesi gerekmektedir. Oysa psikanalizin nesnesi olan insan ruhu kesin verilerle ölçülemez ve kurallara bağlanamaz” (Tura, 1989:15).

Tanım olarak psikanaliz, Ömer Demir ve Mustafa Acar'ın hazırladıkları *Sosyal Bilimler Sözlüğü*'ne bakıldığında şu biçimde karşımıza çıkar:

Sigmund Freud tarafından 19. yüzyılın sonlarında ileri sürülen ve giderek yaygın kullanım alanı bulan; serbest çağrışım, telkin ve aktarım yöntemiyle nevrozların iyileştirilmesi temeline dayanan psikolojik tedavi yöntemidir. Aynı zamanda,

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

Nejat Bozkurt, *Sanat Ve Estetik Kuramları* adlı yapıtında psikanalizi şöyle tanımlar; “Ruh çözümlene olarak bilinen psikanaliz, zihinsel bozuklukları, bilinçdışı zihin süreçlerini inceleme ve çözümlene yoluyla iyileştirmeyi amaç edinen bir tedavi yöntemidir” (Bozkurt, 2004:172). Selçuk Budak’ın *Psikoloji Sözlüğü*’ne başvurduğumuzda psikanalizin kısaca, “bir insan gelişimi ve davranışı teorisi” (Budak, 2000:619) olarak tanımlandığını görürüz. Adnan Erkuş’un *Psikoloji Sözlüğü*’nde ise psikanaliz tanım olarak kısaca “ruhçözümlenmesi ve Sigmund Freud’un geliştirdiği psikanalitik kuramın tedavi yöntemi” (Erkuş, 1994:150) olarak değerlendirilir. Afşar Timuçin’in *Felsefe Sözlüğü*’nde karşılaştığımız bir diğere psikanaliz tanımı ise, “ruhayırıştırması ve ruhsal hastalıkları derin ruhsal araştırmaya dayanarak iyileştirme yöntemi” (Timuçin, 1994:205) olduğudur. Freud ise, *Psikanaliz Üzerine* (1913) adlı çalışmasında psikanalizi, “belli sinir hastalığı türlerini, yani nevrozları ruhbilimsel bir teknikle iyileştirmeyi amaçlayan tıbbi bir işlem, önemli bir çalışma alanı ve bilimsel bir yöntem” (Freud, 2000b:59) olarak tanımlamıştır.

Psikanalizin çıkış noktası bilinçdışının keşfiyle başlar. Bu bilincin yalnızca görünen değil, bir de görünmeyen yanı olduğu ilkesidir ve psikanalizin çalışma yöntemi baştan sona bilinçaltının aydınlatılabilmesi üzerine kurulmuştur. Freud, *Düş Yorumu* (1900) adı altında kaleme aldığı yapıtında bilinçdışının varlığını öngörmüş, insanın düşüncelerinin ve davranışlarının, içinde yaşanan kültürel yapıların etkisiyle biçimlenmiş ve saptırılmış içgüdüsel tortuların bulunduğu, bilinçdışının yönetiminde ve denetiminde çalıştığını dile getirmiştir. Freud’a kadar insan davranışlarının kökeni ve ruhsal rahatsızlıkların nedeni daha çok fizyolojiyle ilişkilendirilmekteydi. Uzun çalışmalar sonunda Freud, insan davranışlarının kökeninde fizyolojik durum ve rahatsızlıklar kadar, bilinçdışı alan denen bir başka alanın müdahalesinin de olduğunu ortaya çıkarmıştır.

Freud, bununla ilgili olarak *Psikanaliz Üzerine* adlı çalışmasında şunları söyler:

Gerek sağlıklı kişiler, gerek hastalarda rastlanan bir sürü mimiksel, dinsel ve düşünsel dışavurumlar var ki, organik bozukluk belirtileri ya da ruhsal mekanizmanın işleyişindeki anormallikler diye görüldüğünden, bugüne kadar ruhbilim tarafından inceleme konusu yapılmamıştır. İlgili dışavurumlarla anlatmak istediğim, yanılığalar (dil sürçmeleri, yazı yanlışları, unutmalar vb.), tesadüfi davranışlar, normal kişilerin gördüğü düşler ve nevrozlularda rastlanan kramp nöbetleri, hezeyanlar, vizyonlar (gösterimler), saplantı-düşünce ve saplantı davranışlardır. Adı geçen olaylar üzerinde ya hiç durulmamış ya da bunlar patoloji (sayrabilim) çerçevesi içinde ele alınarak **fizyolojik** yoldan açıklanmaya

çalışılmış, ama açıklamalar doyurucu olmaktan tümüyle uzak kalmıştır. Psikanalize gelince, düpedüz psikolojik karakter taşıdıkları varsayımından yola koyularak ilgili olayları anlaşılır duruma sokmuş ve bizce bilinen ruhsal olaylar kapsamını alınmasını sağlamıştır Böylece psikanaliz, bir yandan fizyolojik düşün alanını sınırlamış, öte yandan patolojinin elindeki topraklardan büyücek bir parçayı kopararak ruhbilime mal etmiştir. Psikanaliz gerek hastalar, gerek sağlıklı kişiler üzerinde birbirinden bağımsız incelemelerde bulunarak, kendi tezini doğrulayacak kanıtlar sağlamaya çalışır. Böylece, patolojik olayların tıpkı normal olaylar gibi aynı kurallara uygun olarak gerçekleştiğini ortaya kor (Freud, 2000b:60-61).

Freud'un yukarıdaki sözlerinden de anlaşılacağı üzere; kendisine kadar üzerinde hiç durulmayan ya da fizyolojik yollarla açıklanmaya çalışılan ve gerek sağlıklı gerekse hastalarda bulunan bazı dışavurumların gerçekte psikanalizin konusu olduğu görüşünde dayatmıştır. Böylelikle psikanaliz, hem fizyolojik hem de patolojik düşün alanlarını sınırlamış olmaktadır.

Freud'un bilinçdışıyla ilgili kuramına göre insanlık tarihine egemen olan gereksinim çalışmadır ve bu katı zorunluluk, haz ve doyum eğilimlerimizin bazılarını bastırmamız gerektiği anlamına gelir. İşte bu doyuma ulaşamayan ve bastırmak zorunda kaldığımız arzularımızı gönderdiğimiz yer bilinçdışıdır. Bu süreç bir anlamda her insanın *haz ilkesi*'nin *gerçeklik ilkesi* tarafından bastırılması sürecini yaşama zorunluluğudur, ancak bu baskı bazılarımız ve hatta bütün toplumlar için aşırı duruma gelirse hastalık kaçınılmazdır ve bu hastalık biçimine nevroz adı verilir. Freud, nevrozlarla ilgili olarak, *Amatör Psikanalizi* (1926) adlı çalışmasında şöyle söyler: “her nevrozun temelinde sevi yaşamından normal yollarla doyuma kavuşturulamamış saklı bir parçanın yatmakta olduğuna olan inancımız tamdır” (Freud, 2000a:68). Freud'a göre, “insanlar, doyumsal vazgeçilerden ötürü nevroza yakalanır. Doyumsal yoksunluk, gerçek bir doyumdan el çekme zorunluluğu, nevrozun biricik olmasa bile başta gelen koşuludur” (Freud, 1979:238).

Psikanalizi bir tedavi ve eleştiri yöntemi olarak kullanan Freud, insanın bastırılmış dürtülerini/istemlerini harekete geçirmenin, bunları doyuma ulaştırmanın yollarını göstermeye çalışmış; insanları mutlu olmaya, bunun için de topluma, kültüre, 'sağduyuya' uymaya; hatta onlara başkaldırmaya çağırmıştır. Tedavinin amacı ve temel ilkesi, bilinçdışına bastırılmış dürtüleri, fantezileri doyuma ulaştırmak için gerekli en uygun özgürlük istemi olarak benimsenmiştir. Freud'a göre, “nevrozlar özel bir hastalık türü, psikanaliz de böyle bir hastalığın sağaltımında başvurulan özel bir yöntem, kendine özgü tıbbi bir tedavi yoludur” (Freud, 2000a:72).

Psikanalizin ana yöntemi, serbest çağrışımın transfer (aktarım) ve direnç çözümlemesidir. Hastaya, rahat bir halde, aklına gelenleri söylemesi söylenir. Burada, düşler, umutlar, dilekler ve fanteziler geçmiş aile yaşantısının birer anısı olarak ilgi konusudur. Genellikle, psikanalist yalnızca dinler ve profesyonel kanaati gerektiğinde, yani hasta için içgörü uyandırma fırsatı yakaladığında yorumlar. Dinleme sırasında psikanalist, empatik tarafsızlığı, yani güvenli bir ortam yaratmak için geliştirilen yargılamayan bir duruşu korur. Psikanalist, hastanın söyleminde ve davranışlarında beliren kalıp ve çekingenlikleri değerlendirirken, hastadan tüm dürüstlüğü ile bilincine ne gelirse konuşmasını ister. Anımsamayı sağlamak amacını güden psikanaliz yöntemi, hastanın, düşüncesini başıboş bırakarak aklına her şeyi doktora serbestçe söylemesine dayanır. Freud'a göre, "psikanaliz tedavisinin seyri her türlü gösteriştenden uzaktır; ne ilaçlara ne aletlere yer verilir bu tedavide, yalnız konuşulur, o kadar" (Freud, 2000a:82).

Freud'un psikanaliz adını verdiği psikoterapi yöntemini esinleyen düşünce, "Antik Yunan filozofu Aristoteles'e ait olup katharsis (arınma) denilen teknikten doğmuştur" (Emre, 2006:55). Bu yönetime göre insanlar ruhen boşalma gereksinimi hissederler. Daha önceden bastırılmış olan duygular, düşünceler bir noktaya gelince patlama eğilimi gösterirler. Eğer patlama noktasına gelmiş bilinçaltı olayları dışarı atılırsa kişinin bastırılmış duygu ve düşüncelerden kaynaklı rahatsızlıkları ortadan kaldırılmış olur. Freud, psikanalizi serbest çağrışım adını verdiği yöntemle birleştirir ve hastalarından bilinçlerinden uzaklaşmış şeyleri bulmalarını ister. Hastaların, geçmişlerinde başlarından geçmiş, ama unuttukları ve içinde buldukları zaman dilimindeki yaşamlarına yön veren olayları açığa çıkarmak ve bilinçaltını boşaltmak için kullanılan bu yöntem, Freud'un temel buluşlarından biri olmuştur.

Freud, bu yöntemi şu biçimde açıklamıştır:

Bu teknik, hasta ile psikanalist arasında geçen, karşılıklı bir söyleşiden başka bir şey değildir. Psikanalistin hastayı muayenede kullandığı bir aleti bile yoktur; ayrıca, bir ilaç falan da yazmaz hastasına. Psikanalist günün belli saatinde hastayı muayenehanesine çağırır, onu konuşturur, anlattıklarını dinler, sonra kendisi konuşmaya başlar ve konuştuklarını hastaya dinletir. Bu teknikte bizi bekleyen ödev, hastanın ruhundaki bilinçdışı itimleri arayıp bulmak ve yardımımızla hastanın Ben'inin söz konusu bilinçdışı itimlerde düzeltmelere gitmesini, çatışmalardan kaçmak yerine daha uygun yollara başvurarak onları ortadan kaldırmasını sağlamaktır. Bilinçdışı itimler ise çocukluğun pek erken yıllarında kaldığından, psikanaliz çalışmaları bizi bu erken yaşam dönemine çekip götürür. Hastanın belleğinde canlandırmak istediğimiz unutulmuş çatışma durumlarını ele geçirmek için izleyeceğimiz yolu ise hastadaki semptomlar (belirtiler), hastanın düşleri ve serbest çağrışımları bize gösterir; ancak belirti, düş ve serbest çağrışımlar bilinçdışının etkisiyle algılama gücümüzün karşısına yabancı bir

kılıkta çıktığından bunları önce yorumlar bir çeviri işleminden geçiririz. Hastanın ancak bir iç direnişi yendikten sonra bize açıklayabildiği çağrışımların, düşüncelerin ve anımsamaların bilinçdışına itilmiş nesneyle herhangi bir yoldan ilişkisi bulunduğu ya da bu nesneden kaynaklanan ürünler niteliği taşıdığı sonucuna varırız. Hastanın bize açıklamalarda bulunurken içinde baş gösterecek direnişleri alt etmesine ön ayak olur, kaçışlara eğilimini yenecek ve bilinçdışına itilmiş nesnenin yanına sokulmayı göze alacak gibi hastanın Ben'ini eğitmeye çalışırız (Freud, 2000a:36).

Freud'un yukarıda yaptığı açıklamadan yola çıkılarak denilebilir ki; psikanalizin temel ereği, insan davranışlarının kökeninde yatan bilinçdışı eylemlerin nedenlerini nesnel verilerle ortaya koymaktır. İnsanın irade dışı yaptığı her davranışa yönelik yorum getirme amacı bulunan psikanaliz, dil sürçmesinden rüyalara, hayallerden içgüdülere ve pek çok duruma yönelik çalışmayı sürdürmektedir.

Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı* adlı yapıtında Freud'un psikanaliz kuramını ve bu kurama göre tedavi yöntemini şöyle özetler:

Psikanaliz sadece insan zihniyle ilgili bir kuram değildir, aynı zamanda akıl hastalıklarını tedavi etme pratiğidir de. Freud'a göre tedavi yalnızca hastaya içindeki çelişkileri anlatarak, bilinçdışı güdülerini sergileyerek yapılamaz... Freudcu kurama göre tedavinin özü 'aktarım'dır. Tedavi sürecinde hasta, çektiği psişik çatışmaları psikanaliste bilinçdışı olarak 'aktarmaya' başlayabilir... Aktarım sayesinde psikanalist, hastanın ruhsal hayatını denetlenmiş bir durumda yakından gözlemleyebilir ve müdahale edebilir... Her şey yolunda giderse, aktarım süreci hastanın sorunlarının işlenerek bilince 'çıkmasını' sağlar ve psikanalistin aktarım ilişkisini tam zamanında çözerek hastayı sorunlarından arındırma olasılığı artar. Başka bir deyişle, bu süreç hastanın bastırıldığı yaşam parçalarını yeniden hatırlayabilmesini sağlar: Çektiği rahatsızlıkları yorumlayan, onlara anlam kazandıran hasta, kendisi hakkında yeni ve daha bütünlüklü bir öykü anlatmayı başarabilir. Böylelikle 'konuşma terapisi' etkisini gösterecektir (Eagleton, 2004:197-198).

Özetle denilebilir ki psikanaliz, Freud'un önderliğinde ilk olarak klinik psikiyatrinin içinde bir tedavi yöntemi olarak ortaya çıkmış, kuramın çıkış noktasını da bilinçaltının keşfi oluşturmuştur. Bilinçaltının gerecini oluşturan bastırılmış istek ve arzuların dışavurumları, Freud'a kadar ya üzerinde hiç durulmamış ya da fizyolojik nedenlerle açıklanmaya çalışılmış, ancak Freud'un ortaya attığı psikanaliz kuramıyla fizyoloji ve patoloji düşününün sınırları belirlenerek adı geçen olgular psikanalize mal edilmiştir. Bir tedavi yöntemi olarak psikanalizin uygulanışı ise bilinçaltının rahatlatılması üzerine kurulmuştur. Freud'un serbest çağrışım adını verdiği yöntemle, hastaya konuşma kürü uygulanarak sağaltım yoluyla kendisini rahatsız eden bastırılmış duygularından arındırılmış olunur.

1.1.2. Topografik kişilik kuramı

Freud, 1913’de Ruhsal Aygıt’ı üç tabakaya ayıran görüşünü ortaya atmıştır. Bu modele göre Ruhsal Aygıt, üç bölümden oluşmaktadır. Bunlar: ‘bilinç’, ‘bilinçöncesi’ ve ‘bilinçdışı’ olarak adlandırılmıştır. Freud’un bu kuramının neredeyse tamamını bilinçdışı oluşturmaktadır.

Bilinç ya da bilinçlilik, içinde yaşanan anda düşünülen ve yapılan şeyleri kapsamakta ve zihnin çok küçük bir kısmını oluşturmaktadır. “Zihinsel süreçlerin anımsanabilir, gerçeklik sınamasına uygun, anlamlı ve kişiyi bulunduğu ortama uyum sağlayabilecek gerek düşünce süreçleri gerekse ifade ve iletişimin yönlendirilebilir olanları bilinçli sayılırlar” (Ersevîm, 2008:190).

Bilinçöncesi, şu anda ayırımında olmadığımız ancak az veya çok bir çabayla bilincimize getirebildiğimiz tüm saklı anıları belirtir. “Bilinçöncesinden bir anı, bilinç alanına az bir çabayla getirilebilir, çünkü direnç çok azdır. Bu sistem doğuştan yoktur, çocukluktan itibaren gelişir ve bu sistemde zorlansak bile anımsayamayacağımız olayların yatağı vardır. Anıyı anımsamamıza engel olan sisteme ‘direnç’ adını veriyoruz” (Ersevîm, 2008:191).

Bilinçdışı, genel anlamda, “bilinçli algılamının dışında kalan tüm zihinsel olayları, dolayısıyla bilinçöncesini de, dinamik anlamda ise sansür mekanizmasının işlemesi sebebiyle bilinç düzeyine ulaşamayan zihinsel süreçleri kapsar” (Geçtan, 1989:22). Freud’a göre “bilinç buz dağının görünen kısmını oluştururken, bilinçaltı ise bu tabakanın altında, daha derin, görünmeyen ve oturmuş daha geniş bir kısmını oluşturmaktadır” (Ersevîm, 2008:180).

Freud’un kuramına göre bilinçdışının gerecini, ayırımında olmadığımız ve bastırmak zorunda kaldığımız, doyuma ulaşamamış istek, arzu, dürtü, duygu ve düşüncelerimiz oluşturmaktadır. Bu, daha önce de belirtildiği gibi, haz ilkesinin gerçeklik ilkesi tarafından bastırılması sürecidir. Bir bakıma bir depo görevi üstlenir bilinçdışı. Ancak bilinçdışının görevi bununla sınırlı değildir. Bilinçle her zaman karşılıklı ve çok karışık bir alış-veriş, değiş-tokuş ve sergileme süreçleri gösterir.

Freud, bilinç ve bilinçdışı arasındaki bu karşılıklı etkileşimi şu biçimde açıklamıştır:

Ruhsal aygıtı çalışmaya iten güçler, büyük bedensel gereksinimlerin dışavurumu kimliğiyle organlarda üretilir. Biz, bu organsal gereksinimlere ruhsal etkinliğin uyarıcıları olmaları dolayısıyla ‘içgüdü’ adını vermekteyiz... Söz konusu içgüdüler, bilinçdışını doldurmaktadır ve bilinçdışındaki bütün enerjinin kaynağıdır diyebiliriz. Bilinçteki güçlerin de çıkıp geldiği yer yine aynı kaynaktır. Peki, nedir içgüdülerin amacı? Doyumdur, yani organik gereksinimlerin

giderilebileceği koşulları yaratmaktır. Organsal gereksinim gerginliğindeki azalma bilincimiz tarafından haz, artma ise hemen elem niteliğinde algılanır. Bu bağlamda bir '**haz ilkesinin egemenliği**'nden söz açmaktayız (Freud, 2000a:29-30).

Freud haz ilkesinin egemenliğini açıklarken, ruhsal etkinliğin uyarıcılarını organsal gereksinimler olarak belirlemiş ve buna içgüdü adını vermiştir. Freud'un kuramına göre bu içgüdülerin temel amacı organik gereksinimlerin yol açtığı açlığın doyumunu sağlamaktır. Bu doyumların sağlanamadığı durumlarda ortaya çıkan sonuç ise, dış dünyanın, bireyin karşısına çıkardığı koşullardır ve Freud'a göre bu haz ilkesinin gerçeklik ilkesi tarafından kontrol altına alınmasıdır. Freud bunu şu biçimde açıklar:

Bilinçdışının içgüdüsel istekleri doyuma kavuşmadı mı, birey için katlanılmaz durumlar baş gösterir. Söz konusu doyumların ancak dış dünyanın yardımıyla gerçekleşebileceğini deneyimlerimiz hemen gözler önüne serer. Böylece bilinçdışının dış dünyaya dönük parçası, yani bilinç mekanizması çalışmaya başlar. Diyelim ki aracı yerinden oynatan itici güç bilinçdışı tarafından karşılanıyorsa, bilinç de direksiyon görevini üstlenir, yönetir aracı; böyle bir görevin yerine getirilemeyişi ise, bilindiği gibi, amaca varılmasını önler. Bilinçdışındaki içgüdüler ne pahasına olursa olsun kendilerine hemen bir doyum sağlamaya bakar, bu yüzden de ya hiçbir şey ele geçiremez ya da girişimlerinden enikonu zararlı çıkarlar. Dolayısıyla, böyle bir başarısızlığı önlemek, bilinçdışıyla reel (gerçek) dış dünyanın gerekleri arasında arabuluculuk yapmak işlevini bilinç üstlenir. İki ayrı yönde etkinlik gösterir bilinç. Bir yandan kendi duyu organının, yani bilinç sisteminin yardımıyla dış dünyayı gözlemleyerek riske yer vermeyen bir doyum için en uygun anı kollar, öte yandan bilinçdışını etkileyip ondaki tutkuları dizginler, içgüdülerin doyumlarının ertelenmesini, hatta gerekirse amaçlarında değişikliğe başvurulmasını ya da yerdeş doyum karşılığında söz konusu amaçlardan el çekilmesini sağlar. Bilinç, bilinçdışından gelen içtepileri bu yoldan denetim altında tutarak daha önce tek başına olan haz ilkesinin yerine '**gerçeklik ilkesi**'ni geçirir; gerçeklik ilkesi de haz ilkesinin güttüğü en son amaçları güder, ama bunu yaparken dış dünya gerçeğinin bireyin karşısına çıkardığı koşulları dikkate alır (Freud, 2000a:30-31).

Freud psikanalizinin, bazı temel önermelerini eleştirel bir gözle ayrıntılı bir incelemesini yapan psikanalist Karen Horney de, Freud'un, "ruhsal süreçlerin kesin olarak belirlendiği, eylem ve duyguların bilinçdışı güdünümleri (motivasyonları) tarafından belirlenebileceği ve bizi harekete geçiren güdünümlerin duygusal güçler olduğu yolundaki doktrinlerini" (Horney, 2006:14) onun en temel ve en önemli bulguları olarak değerlendirir.

Freud'un yukarıdaki açıklamalarından yola koyularak denilebilir ki, insanlık tarihine egemen olan çalışma gereksinimi, bu katı zorunluluk, haz ve doyum eğilimlerimizin bazılarını bastırmamız gerektiği anlamına gelmektedir. Başka bir anlatımla, haz ilkesinin gerçeklik ilkesi tarafından bastırılması sürecini yaşamak zorunda kalırız. Bazen doyumdan

vazgeçebiliriz, ancak bu vazgeçme genellikle, hemen alınacak hazzı erteleyerek sonunda belki daha doyurucu bir haz elde edeceğimiz güvenine dayanır. Sonunda elde edeceğimiz bir haz güveniyle baskıya dayanmaya daima hazırızdır. Ama bu baskı bizden çok şey isteyerek aşırı bir duruma dönüşürse büyük olasılıkla hastalanırız. Freud'un kuramına göre, bu hastalık biçimine 'nevroz' adı verilir.

Yukarıda da belirtildiği gibi, doyuma ulaşmayı bekleyen bazı istek ve arzularımızı, bazen başka bir hazzın yerine geçmesini umarak yerdeş doyum arama yollarına başvururuz ya da daha fazla haz alırız umuduyla erteleyerek bastırırız. Freud'un kuramına göre bu yerdeş doyum amacı güderek hazzı başka yollara kanalize etme işlemi gerçekleştiremediğimiz arzularla baş etme yollarından biri olan 'yüceltim'dir ve söz konusu arzular toplumsal olarak daha değerli amaçlara yönlendirilebilir. Freud'a göre, "uygarlığın kendisi bu tür yüceltmeler sayesinde oluşur: Kültür tarihinin ta kendisi, içgüdülerimizi bu daha yüksek amaçların hizmetine koşarak yaratılır" (Eagleton, 2004:189).

Freud, bilinçdışına itilen isteklerin baskılanmasını ve bu baskılamanın aşırı boyutlara ulaşmasından doğacak rahatsızlıkları şu biçimde açıklamıştır:

Bilinç, yaşamın ilk yıllarında güçsüzdür ve bilinçdışından pek farklılaşıp ayrılmış değildir. Şimdi bilinçdışı tarafından bu güçsüz bilinç karşısına, doyurulmasının bir tehlikeye yol açıp travmatik bir durum doğuracağını, dış dünyayla kendisini çatışmaya sürükleyeceğini ve henüz yeterli güce sahip olmadığından çatışmayı denetim altına alamayacağını sezdiği, dolayısıyla karşı koymaya kalktığı bir isteğin yöneltildiğini düşünelim. Bu durumda bilinç, içgüdüsel tehlike karşısında bir dış tehlikeymiş gibi davranarak bir kaçış denemesine başvuracak, bilinçdışındaki bu parçadan kendini çekip geriye alacak, genellikle içgüdüsel isteklerden yardımını esirgeyip söz konusu istekleri kendi kaderiyle baş başa bırakacaktır. Biz, bunu içgüdüsel isteklerin **baskılanması** diye nitelemekteyiz... Bilinçdışına itilmiş içgüdüsel istek artık yalıtılmış, kendi başına bırakılmıştır; yanına varılmayıp, denetim altında tutulamaz duruma sokulmuştur; bundan böyle kendi bildiği gibi bir yol izler. Bilinç ileride güçlense de, söz konusu baskılamayı çok vakit ortadan kaldıramaz; birlik ve bütünlüğü bozulmuş, bilinçdışının bir parçası kendisi için yasak bölgeye dönüşmüştür. Öte yandan, yalıtılmış istek de eli boş durmaz, normal bir doyumdan yoksun bırakılmanın acısını çıkarmasını bilir, kendisini temsil edecek ruhsal ürünler yaratıp koyar ortaya, başka yaşantılarla bağlantılar kurar, bunları da etkileyerek bilinçten koparıp alır ve sonunda tanınmayacak gibi kılık değiştirip yerdeş ürün kılığında bilinçten içeri ayak atar, bilinçten sızar, hastalık belirtisi (semptom) denen nesneyi doğurur. Nevrotik bir bozukluğun içyüzünü böylece gözümüzün önünde canlandırmış oluruz (Freud, 2000a:32-33).

Sonuç olarak, bilinçdışının anahtar sözcükleri 'bastırma' ve 'yüceltme' olarak karşımıza çıkmaktadır. Freud, bilinçdışı süreçlerini ve bunların etkilerini keşfetmesiyle, ruhsal

olayların da tıpkı fiziksel olgular gibi kesin anlamda belirlenebildiği yolundaki geçerli bir varsayıma ulaşmıştır. Bu varsayım, rüyalar, fanteziler, gündelik yaşamdaki hatalar (dil sürçmesi) gibi daha önce kazara, anlamsız veya gizemli olarak değerlendirilen ruhsal dışavurumların ele alınmasını olası kılmıştır. Freud'a kadar, dışsal etkenlere bağlanan ve bu nedenle psikolojik bir ilgi uyandırmayıp yazgıya vb. nedenlere bağlanan ruhsal olaylar Freud'un bilinçdışı kuramıyla birlikte anlaşılmaya yönelik yapıcı bir yaklaşımı olası kılmıştır.

1.1.3. Yapısal kişilik kuramı

Freud'un düşüncelerindeki değişme ve gelişmeler, zamanla topografik kişilik kuramını terk etmesine ve yerine yapısal kişilik modelini getirmesine neden olmuş, bunu da 1926 yılında yayınladığı *Ego ve İd* adlı eseriyle açıklamıştır. Freud'un geliştirdiği bu yeni kurama göre kişilik, 'id' (ilkel benlik), 'ego' (benlik) ve 'süper ego' (üstbenlik) olmak üzere üç bölümden oluşur ve bu sistemlerden her biri diğerinden bağımsız hareket edemediği gibi ayrıca davranış bu üç sistemin etkileşimi sonucu ortaya çıkar.

İd, "psikanalitik düşünüşün başından bu yana, içgüdülerin yuvası olarak kabul edilir. Dürtüler, tüm psişik enerjiyi taşıdıklarında, İd, dolayısıyla, psişik enerjinin rezervuarı sayılabilir. Ego ve süper Süperego, oluşum süreçlerinde bu depodan enerji çekerler" (Ersevim, 2008:201). Freud'un kuramına göre, törel değerler ve nesnel gerçeklik gözetilmeksizin, İd'de doyurulması gereken dürtüler vardır ve İd'in enerjisi ya refleks ya da arzu doyurma yolları ile dürtüsel doyumluluk için kullanılır.

Freud'a göre İd, "içgüdülerden gelen enerjiyle doludur, ama hiçbir örgütlenme yoktur, hiçbir ortak irade yaratmaz; sadece haz ilkesine bağlı içgüdüsel ihtiyaçların doyumu için çalışır... Hiçbir değer yargısı tanımaz; iyi, kötü, ahlak diye bir şey bilmez. Boşalma (deşarj) arayan içgüdüsel enerji yükleriyle doludur" (Freud, 2006b:101).

Yalın örneklerle açıklamak gerekirse, yemek yeme, idrar etme, cinsel orgazm vb. gibi. "Ego'nun İd'den, bebeklikten ilk dört, beş ayları süresince olgunlaşarak ayrıldığı ve çocuğun ilk kez kendisinin anne vücudundan ayrı bir *entite* olduğunu fark etmesi genellikle kabul edilen bir varsayımdır" (Ersevim, 2008:201).

"Her şeyden bir tatmin fırsatı çıkararak, sabırsız, açgözlü, kıskanç ve bencil yapısıyla kişilikte aktif bir rol oynayan İd, toplumun taleplerinin gerçekçi bir değerlendirmesini yapma yeteneğinden yoksundur. Haz ilkesi uyarınca içgüdüsel isteklerin doyurulması tek isteğidir" (Corey, 1982:10'dan akt. Tatar, 1996:41).

Ego, gerçeklik ilkesinin egemenliği altındadır ve organizmanın gerçek dünyayla iletişime geçme gereksiniminden doğar. Aç insanın, açlığını giderebilmesi için yiyeceği araması, bulması ve yemesi gerekir. Bu, kişinin dış dünyada var olan yiyeceğin gerçek algısı ile hayalini birbirinden ayırt etmesi anlamına gelir.

Freud, Ego'nun nasıl geliştiği konusunu şu biçimde açıklar:

Bu sistem dış dünyaya yöneliktir, orada ortaya çıkan algıların aracıdır ve işleyişi sırasında bilinçli olma olgusu buradan kaynaklanır. Bu, ruhsal yapının tamamının duyu organıdır; dahası, dışarıdan gelen uyarılara olduğu kadar içeriden gelen uyarılara da açıktır. İd'in dış dünyaya yakın özel bir bölümüdür. Bu bölüm, dışarıya yakın oluşu nedeniyle değişikliğe uğrayan, bundan etkilenen, uyarıların alınmasını uyarlanan, uyarılara karşı koruyucu bir kalkan işlevi gören bir bölümdür ve küçük bir canlıyı çevreleyen kabuk tabakasıyla kıyaslanabilir (Freud, 2006b:102).

Freud, ayrıca Ego'nun temel özelliklerini şöyle sıralar:

Ego, dış dünyayı İd nezdinde temsil etme işlevini üstlenmiştir: iyi ki de böyle olmuştur, çünkü aksi halde içgüdülerin doyumunu için gözü kapalı arayışlara giren İd'in, üstün dış gücü dikkate almaması halinde yıkımı kaçınılmaz olacaktır. Egonun, bu görevi yerine getirirken dış dünyayı gözlemesi, algılar yoluyla bellekte bu dünyanın hatasız bir tablosunu oluşturması ve 'gerçeklik testi' işlevini kullanarak, bu dış dünya tablosunda iç uyarım kaynakları açısından kazanç niteliği taşıyan şeyleri saklaması gerekir. Ego, hareket girişimlerini İd'in emirleri doğrultusunda kontrol eder; ama ihtiyaçla eylem arasına, düşünce etkinliği biçiminde bir erteleme koyar ve bu süre içinde yaşantının anımsatıcı tortularından yararlanır. İdde hiçbir kısıtlamaya tabi olmaksızın bütün olaylara egemen olan haz ilkesini bu yolla tahtından indirerek onun yerine, daha güvenli ve daha büyük bir başarı vaat eden gerçeklik ilkesini koyar (Freud, 2006b:102).

“Ego'nun en temel özelliği zayıflıktır. Enerji kaynaklarının tamamı İd'in elindedir; Ego ise ödünç güçlerle yaşar” (Freud, 1935'den akt. Horney, 2006:155). Horney'e göre, “Ego'nun tercihleri, hoşlanıp hoşlanmadıkları, hedefleri ve kararları İd ile Süperegö tarafından belirlenir; içgüdüsel itkilerin Süperegö'yla veya dış dünyayla aşırı tehlike yaratacak şekilde çatışmamasına dikkat eder. Ego, İd'in aradığı doyumların tadını çıkarmak ister, ama Süperegö'nun yasaklarına da uyma eğilimi gösterir” (Horney, 2006:155)

Ego ile ilgili yapılan tüm bu tanım ve özelliklerin ışığında denilebilir ki, insanların kavrayamadıkları, hasta edici güçlerin etkisinde oldukları yerde, akıl ve kendine egemen olma vardır. Doyuma ulaşma arzusu ve bu arzuyu engelleyecek her şeye karşı duyulan düşmanlığın hükmü altındayız. İşte böyle bir durumda Ego, bir bakıma kişiliğin yürütme organıdır ve görevi, içgüdüsel isteklerle çevre arasında aracılık yaparak İd'in bilinçsiz dürtülerini kontrol etmektir. “Ego, dış dünya tarafından tahrip edilen, Süperegö'nun zalim azarlarıyla

sersemleyen, İd'in açgözlü, doymak bilmez taleplerinin istilasına uğramış, acınası, güçsüz bir kendiliktir" (Eagleton, 2004:199).

Süperego, kişiliğin gelişiminin son aşamasıdır ve kökenlerinin çoğunu Ego'ya borçludur. "Süperego, Oidipus Karmaşasının mirasçısıdır ve onun çözümünden ileri derecede etkilenir. Yapısal olarak, nörotik bir çatışma, Ego ile id arasında savaşıma olarak yorumlanır ve Süperego, Ego ile kendisini birleştirerek suçluluk hislerini körükler veya kişinin özellikle ileri derecede deprese olduğu durumlarda görüldüğü gibi, İd ile birleşerek Ego'ya karşı cephe alır" (Ersevimi, 2008:263).

Freud'a göre, "egonun dış dünya ve id açısından yaşadığı zorlukları dikkate almaksızın belli hareket standartları koyan, bu standartlara uymadığı zaman egoyu yoğun aşağılık ve suçluluk duygularıyla cezalandıran acımasız süperego, egonun attığı her adımı izler" (Freud, 2006b:105).

Kişiliğin ahlaki kısmını oluşturan bu sistem, ebeveyn tarafından çocuğa aktarılıp, ödül ve ceza uygulamalarıyla pekiştirilen toplumsal ideallerin içsel temsilcisi konumundadır. Hazza değil de kusursuzluğa ulaşmak ister. Asıl ilgilendiği konu, bir şeyin doğruluğuna ve yanlışlığına karar verip, toplumun kabul ettiği törel düzene göre davranmaktır. Freud'un konuyla ilgili yazılarını inceleyen Horney'e göre, "Süperego, temel ve ilk yasaklayıcı kişiliğin iç kurumu (temsilcisi) olarak karşımıza çıkar. Bu, yasak dürtüleri, özellikle de saldırganca dürtüleri şaşmaz bir güçle yakalayan ve kişiyi acımasızca cezalandıran bir gizli polis örgütü gibidir" (Horney, 2006:176)

Özetlemek gerekirse, ilkel benlik (id), kalıtsal geçmişten türeyen ve yaşamın devamının sağlanmasına yönelik olan dürtü ve güdülerin deposu konumundadır ve haz ilkesine bağlı içgüdüsel ihtiyaçların doyumuna hizmet eder. Benlik (ego) ise, farkındalık durumunun bilinçlilik ve bilinçöncesi bölümlerinde işlev görür. Kişiliğin bu bölümünde, gerçeklik ilkesi egemendir. Üstbenliğe (süperego) gelince, kişinin istekleri, idealleri ve çevreyle olan ilişkilerinde bir sansür görevini üstlenerek denetleyicidir. Freud'un ortaya koyduğu bu kişilik kuramına göre, kişiliğin bu bölümleri arasındaki çelişkilerin bastırılması, kişide bunaltıya neden olur ve kişi, geliştirdiği kimi savunma mekanizmaları sayesinde bunaltıyı doğrudan hissetmekten kaçınır.

1.1.4. Cinsiyet kuramı

Freud, 1905 yılında ilk baskısını yayımladığı *Cinsiyet Üzerine* adlı yapıtında, cinsellik

ile üremenin ayrı kavramlar olduğunu ele alarak insanlardaki cinsel dürtülerin bebeklikten başlayan gelişim evrelerini ortaya koymuştur. Buna göre Freud, insandaki cinsel ve ruhsal gelişimi, ‘oral’ (ağızcıl), ‘anal’ (dışkıl), ‘fallik’ (cinsel organsal) ve ‘libidinal’ (gizil ve üreyimsel) olarak beş bölüme ayırmıştır.

Freud’a kadar olan dönemde cinsellik konusundaki genel yargı, cinsel dürtünün çocuklukta bulunmadığı ve ancak ergenlik döneminde uyandığı yönündedir. Freud’a göre, “bu, sonuçları bakımından ağır bir yanılgıdır... Cinsel dürtünün ana çizgilerini açığa çıkarmak ancak, çocuğun cinsel gösterilerinin derinliğine inerse başarılabilir; böylelikle, bu dürtünün evrimini anlar ve nasıl çeşitli kaynaklardan çıktığını görürüz” (Freud, 2001:57).

Oral dönem, insanın psiko-seksüel yaşamının ilk ve en önemli evresidir. Bu dönem, bebeğin doğumundan 1. yılın sonuna kadar olan dönemde ortaya çıkar ve nesnelere içeri alma dürtüsüyle ilgilidir. Freud’un kuramına göre, yeni doğan bir bebeğin temel ilgisi onun ağzı etrafında toplanmıştır. “Bebek, süt için annesinin memesini emecektir ama bu hareketi yaparken, biyolojik olarak gerekli olan bu beslenme faaliyetinin ona haz verdiğini de keşfedecektir ki bu Freud’a göre cinselliğin başlangıcıdır” (Eagleton, 2004:190). Ağzıyla ulaşabildiği anne memesi, bebeğin tüm haz kaynağıdır. “Bebeğin ağzı yalnızca fiziksel yaşama organı değildir, aynı zamanda ‘erojen bölge’ye dönüşür ve çocuk birkaç yıl sonra parmağını emerek, daha sonra da öpüşerek bu erojen bölgeyi yeniden harekete geçirir” (Eagleton, 2004:190).

“Oral dönemde anne, bebeğin beslenmesinden sorumlu olması nedeniyle, fiziksel beslenmeden olduğu kadar ruhsal beslenmenin de kaynağı olarak kabul edilir. Anne ve bebek arasındaki bu özel kişisel bağ, zaman geçtikçe, bebeğin insanlar-arası ilişkilerini, daha kapsamlı bir deyişle ‘nesne ilişkileri’ni etkileyen bir ilişkiye dönüşür” (Ersevim, 2008:263).

Freud, kişinin cinsel yaşamındaki oral dönemi *Cinsiyet Üzerine* (1905) adlı yapıtında şu biçimde açıklamıştır:

Daha süt çocuğunda bulunan ve olgun yaşa dek, hatta yaşam boyunca süren emme ve azar azar içine çekme, amacı bir besini somurma olmayan dudakların ritmik ve yinelenen bir hareketinden başka bir şey değildir. Dudağın bir bölümü, dil, derinin başka bir bölgesi, sık sık ayak başparmağı bile emme nesnelere olurlar. Aynı zamanda başka bir dürtü belirir, bu ritmik bir biçimde kulak memesi tutmak ve çekiştirmektir, çocuk başka bir kimsede aynı şekilde yakalayabileceği bir vücut bölümü arar. Emme zevki çocuğun bütün dikkatini alır, sonra onu uyutur ya da ona hareket verici tepkilere, bir tür orgazma götürür. Yine sık sık emme, göğsün ve dış üreme kısımlarının, tekrarlı dokunulmasına eşlik eder. Böylece, çocuklar çoğu zaman emmeden mastürbasyona geçerler... Psikanalizin aydınlattığı olaylar

zincirlenmesi, emmenin cinsel bir eylem olduğunu söylememize ve onda, çocuk cinselliğinin ana çizgilerini incelememize olanak sağlamaktadır... Öyle görülüyor ki, çocuk emerken bu eylemde daha önce duyduğu ve şimdi anımsadığı bir haz aramaktadır... Çocuğun dudaklarının erojen bölge rolü oynadığını ve sıcak süt akışının neden olduğu uyarmanın haz doğurduğunu söyleyeceğiz. İlk, erojen bölgenin doyumu, açlığın yatışmasına sıkıca bağlı olmuştur. Cinsel etkinlik başlangıçta yaşamı koruma işlevlerine yöneldiği halde, zamanla onlardan ayrılır ve bağımsızlaşır. Doymuş olan çocuğun memeyi bırakması ve annenin kolları arasına düşmesi, yanakları kırmızı halde mutlu bir gülümsemeye uyuması görüldüğü zaman insan, bu görünüşün, daha sonra tanıyacağı cinsel doyumun modeli ve anlatımı kalacağını söylemekten kendini alamaz. Fakat çok geçmeden, cinsel doyumu yineleme gereksinimi beslenme gereksiniminden ayrılır ve dişleri çıkmaya başlamasından sonra, besin artık yalnızca emilecek değil çiğnenecek şey olunca, ayrılma kaçınılmaz olur. Çocuk o zaman, emmek için, artık bedeninin dışında bir şeyi kullanmaz, fakat daha kolay erişilebilir olan kendi bedeninin bir bölümünü yeğler; çünkü böylece kendini, henüz egemenliği altına alamadığı dış dünyadan bağımsız kılar; yine bu şekilde, birincisinden daha az değerde olmakla birlikte ikinci bir erojen bölge yaratır. Bu ikinci erojen bölgenin yetersizliği, çocuğu eşdeğerde bir şeyi aramaya götürür; bu, başka birinin dudaklarıdır (Freud, 2001:62-63).

Anal dönem, bebeğin büyümesiyle birlikte ilk erojen bölge olan ağzın yerinin, başka bir erojen bölgeye geçmesiyle başlar. Anal evrede artık erojen bölge ‘anüs’tür. Freud’a göre, “anüs bölgesinin anatomik durumu, tümüyle ağız-dudak bölgesinde olduğu gibi onu, bir cinsel etkinliği başka bir fizyolojik etkinlik üzerine dayandırmak için elverişli kılar” (Freud, 2001:67). Freud’un kuramına göre, “birinci yılın sonuna doğru, libidinal ilgi anal bölgeye kayar ve çocuğun temel ‘erotik’ hazzı, dışkının tutulma veya atılması etrafında toplanır” (Ersevim, 2008:120).

Freud’a göre, “anüs bölgesinin şehvet uyandırıcı duyarlılığını kullanan çocuk, dışkı maddelerini, şiddetli kas büzölmelerine yol açıncaya ve anüsün halka kasından geçerken mukoza üzerinde kuvvetli bir uyarma yapıncaya dek tutmakla açığa vurur. Bir acı duygusuna, bir zevk duygusunun eklendiği sanılabilir” (Freud, 2001:67). Bu bakımdan, “anal evre, sadist bir evredir, çünkü çocuk dışı atma ve tahrip etmekten cinsel bir haz alır” (Eagleton, 2004:191).

Freud’un kuramına göre, bu dönemde çocuk, lazımlığa oturduğu zaman bağırsaklarını boşaltmaya yanaşmaz ve anne-babasının öğütlerini dinlemeyerek, bu işi, ne zaman hoşuna giderse o zaman yapmakta diretir. Yatağını kirletmekten çekinmeyen çocuk için önemli olan, dışkının fazla birikmesiyle elde ettiği hazzı kaçmaya bırakmamaktır. Freud, böyle çocukları, “küçük zevk düşkünleri” (Freud, 2001:68) olarak betimler.

Anal dönemde, çocuğun dışkısını tutarak ebeveynlere itaat etmeme olarak gerçekleştirdiği bu figüratif eylem, aynı zamanda bir ‘güç’ sahibi olma hisleri ile paralel olarak gelişir. Böylece, “hayata karşı aktif veya pasif bir davranış seçiş bu devrede başlar” (Ersevim, 2008:120). Buradan da anlaşılacağı üzere Freud, anal dönemden söz ederken sadece erotik bir olaydan değil, aynı zamanda insanlar-arası ilişkilere yönelen karmaşık bir dönemden söz ediyor.

Freud, ilk kez bu dönemde ortaya çıkan ve çocuğun gelecekteki kişiliğinin ilk belirtilerinin gözler önüne serildiği anal dönemi şu biçimde açıklar:

Cinsel duyarlılığa sahip bir mukoza için bağırsağı dolduran şey, demek ki uyaran bir cisim rolü oynamakta, çocukluktan sonra işe karışacak olan bir tür temel organa öncülük etmektedir; fakat bunun başka önemli anlamları da vardır. Çocuk dışkıyı bedeninin bir parçası gibi görür; onun için bu dışkı, veriyorsa uysallığını, reddediyorsa inatçılığını kanıtlamaya yarayan bir ‘armağan’dır. Daha sonraları çocuk, bu armağan kavramından ‘bebek’ kavramına geçer ki, bu, çocuk cinselliği varsayımlarından birine göre yiyerek edinilir, peydahlanır ve bağırsak yoluyla doğar (Freud, 2001:68).

Fallik dönem, Freud ve onun ardılı olan psikanalistler tarafından insanın psiko-seksüel gelişiminin en önemli ve en travmatik evresi olarak kabul edilmiştir. Gelişimin bu safhası üç ile beş yaşları arasında meydana gelir. Bu evrenin en önemli özelliği, nesne libidosunun ağırlık kazanması (cinsel enerjinin karşı cinsten birine yönelmesi) ve çocuğun libidosunun (cinsel enerji yükü veya cinsel dürtü) cinsel organlara yönelmesidir. Başka bir deyişle erojen bölgenin cinsel organlara kaymasıdır. Freud’a göre, “bu noktada yalnızca erkeğin cinsel organı tanınır. Küçük kız vajina ile değil penisin ‘eşdeğeri’ klitoris ile yetinmek zorundadır” (Eagleton, 2004:191).

Fallik evreyi önemli kılan özellik, cinsel ilginin karşı cinsten birine yönelmesiyle ortaya çıkan ‘Oidipus Karmaşasıdır’. Freud’un bu kuramına göre, çocuktaki cinsel ilgi ve merakının arttığı bu dönemde, çocuğun cinsel isteklerini her vakit kendisine en yakın kişiler olarak gördüğü, anne ve baba, daha sonra da kardeşler üzerine yöneltmesi kadar çocuk cinselliği konusunda dikkate değer bir başka şey yoktur. Freud’a göre, “oğlan çocuğu için ilk sevi objesi anne, kız çocuğu için babadır. Oğlan tarafından baba, kız tarafından anne bozuncu rakip gözüyle görülür ve kendilerine çoğu kez aşırı düşmanlık beslenir” (Freud, 2000a:47). Freud’un kuramına göre, genellikle söz konusu karmaşa, “erken cinsellik döneminin kapanmasıyla geride bırakılıp bir uyuklama dönemine girer, ergenlik dönemiyle birlikte yeniden bir canlanma gösterir ve dışta sevisel bir obje seçiminin ardından başarıyla

yıkımı sağlanır” (Freud, 1979: 269).

Gizil dönem, Oidipal dönemi takip eden ve cinsel bir etkinliğin görülmediği, Freud’un tabiriyle, “cinsellik döneminin unutuş içine düştüğü” (Freud, 2001:68) dönemdir. Örtülü safha da denilen bu dönemde, kişide, bastırma mekanizmaları iyice yerleşmiştir ve daha çok toplumsal gelişim ve etkinliklerinin etkileri görülür.

Bu dönemde, “çocuk ilgilerini daha çok dış dünyaya çevirip sosyalleşmeye başlar. Fallik dönemin tersine, bu dönemde, kız ve erkek çocuklar kendi cinslerine daha fazla yakınlık gösterip oyun için daha fazla zaman harcarlar. Davranışın kaynağı olan cinsel ve saldırgan kökenli enerjiler öğrenme, merak, araştırma ve insanlarla iyi ilişkiler kurmada kullanılır” (Corey, 1982:18’den akt. Tatar, 1996:68).

Üreyimsel (genital) dönem, çocuksu cinsel yaşamdan olgun cinsel yaşama doğru bir geçişin söz konusu olduğu dönemdir ve ergenlikle birlikte başlar. Bu dönemde libido tekrar cinsel ilgilerini kazanır. Fallik dönemin kural dışı özellikleri ile durgunluk (gizil) döneminin toplumsal oluşumu birleşmiş, cinsel ilgi artık toplum tarafından kabul gören nesnelere yönelmiştir. Freud’un kuramına göre bu dönem, otoerotik cinsel etkinlikten, heteroseksüel etkinliğe doğru uzun bir yolculuğun son noktasıdır. Bu noktaya ulaşmış olgun insanlar ihtiyaçlarını toplumun onayladığı şekliyle giderirler.

Freud, bu dönemi şu biçimde açıklamıştır:

Erginliğin başlamasıyla, çocuk cinselliğini kesin ve normal şeklini almaya götürecektir olan değişimler ortaya çıkar. Cinsel dürtü, o zamana dek temelde otoerotikti; şimdi, cinsel nesneyi bulmaya yönelmektedir. Önceleri, birbirine bağlı olmayan cinselliğin tek amacı olarak, belli bir haz arayan kısmi dürtülerden ve erojen bölgelerden geliyordu. Şimdi *yeni bir cinsel amaç* doğmuştur, onun gerçekleşmesine bütün kısmi dürtüler işbirliği yaparlar, oysa erojen bölgeler, üreme bölgesinin üstünlüğünün egemenliği altına girmişlerdir... Erginliğin yürüyüşünü belirlemek için, en ilgi çekici olarak, büyüme ile bağlantılı duraksaması, çocuğun cinsel gizlilik dönemine karşılık veren dış üreme aracının gelişmesi seçilmiştir. Aynı zamanda iç üreme organlarının gelişmesi, üreme ürünlerini olgunluğa erdirmiş, yeni bir varlık meydana getirme yeteneği vermiştir. Böylece, büyük bir karmaşıklıkta kullanılmaya hazır bir araç oluşmuştur ve bu araç uyarımlarla harekete geçirilebilir (Freud, 2001:89-90).

Kısaca özetlersek, Freud’un cinsiyet kuramıyla ortaya koyduğu bu dönemlerde, çocuğun veya kişinin dürtüleri, biyolojik içgüdüler gibi sabit değil son derece esneklerdir. Kişinin libidinal güç alanı içinde nesnelere ve yarı nesnelere belirirler, kaybolurlar ya da yer değiştirirler ancak bu tür nesnelere en önemli özelliği ise hepsinin rastlaştığı yerin insan

bedeni olmasıdır.

Bu çalışmanın giriş bölümünde de belirtildiği gibi, Freud, ortaya koyduğu psikanaliz öğretisinin temel ilkelerini (kişilik, cinsiyet, rüya, Oidipus Karmaşası kuramları) ya da başka bir anlatımla hipotezlerini daha sağlam temellere oturtmak, kanıtlarıyla sunmak amacını güderek, psikanalizi başka beşeri bilimlere uygulamış, özellikle psikanalizin verilerinden yararlanarak sanatsal ürünlere yönelik ortaya koyduğu görüşler büyük ses getirmiş ve böylelikle de yeni bir eleştiri yöntemi olan ruhçözümsel eleştiri yönteminin temelleri atılmıştır. Ruhçözümsel eleştiri yönteminin ne olduğu, nasıl tanımlandığı, uygulamalarının nasıl olduğu ve bununla neyin amaçlandığı sorularının yanıtları aranmadan önce, psikanaliz ve sanat arasında nasıl bir ilişki ya da bağlantı kurulabileceğinin aydınlatılması gerekmektedir.

1.2. Ruhçözümsel Eleştiri Yöntemi

1.2.1. Psikanaliz ve sanat arasındaki ilişki

Freud'a göre psikanaliz, "sanata giderilmemiş isteklerin doyurulmasını amaçlayan bir etkinlik gözüyle bakar; öyle bir etkinlik ki, başta sanatçının kendisini, sonra da dinleyici ve seyircileri kapsamına alır. Sanatın doğmasını hazırlayan itici güçler, bazı bireyleri nevrozun kucağına sürükleyen ve toplumu kendi kurumlarını yaratmaya götüren çatışmaların aynıdır" (Freud, 2000b:86).

Freud'un bu sözlerinden şöyle bir sonuca varılabilir. Psikanaliz bir yöntem olarak bilinçaltından kaynağını alan davranışların kökenine, yani bilinçaltına inerek bilinçsiz alanı gün ışığına çıkararak sağlıklı davranışların önüne geçmenin yolunu açar. Benzer bir biçimde yaşamdan yansımalar olarak ortaya çıkan yazınsal yapıtları çözümlmek için de yapıtın bilinçaltı olan arka planına inmek ve bu alanı aydınlatmak gerekebilir. Yapıtı oluşturan ana damarı besleyen kılcal damarları bilinç düzeyine çıkarmak psikanalizin işidir. Bu yalnızca yapıt için geçerli olan bir etkinlik değil, aynı zamanda sanatçı ve alıcıyı da işin içine alan bir etkinliktir.

Freud, *Psikanaliz Üzerine* adlı yapıtında sanatın tanımını yaptıktan sonra psikanaliz ve sanat arasındaki ilişkiyi şu biçimde açıklar:

Sanatsal yaratıcılık ve sanat eserlerinden duyulan hazla ilgili sorunların pek çoğu, üzerlerine psikanalitik incelemelerin ışığını düşürecek ve bunların giderilmemiş isteklere yerdeş doyum arama çabalarının karmaşık yapısındaki yerlerini belirleyecek çalışmaları beklemektedir. Sanatsal illüzyon sayesinde simge ve

verdeş ürünlerin gerçek heyecanlara yol açabildiği, varlığı genellikle teslim edilen bir gerçektir; dolayısıyla, sanat, isteklerin doyumunu esirgeyen gerçek dünyayla isteklerin gerçekteşebildiği hayal dünya ortasında bir ara belde, ilkel insanların her şeye gücü yeterlik inançlarının adeta varlığını sürdürdüğü bir ülkedir (Freud, 2000b:87-88).

Freud'un bu sözlerinden de anlaşılacağı üzere, sanat ve edebiyat, psikanalizin istek-doyurma olarak belirlediği bir etkinlikler bütününün parçalarıdır. Sanat, sanatsal yanılısamanın sayesinde simgelerin ve aslının yerine konan şeylerin gerçek duyguları uyandırabildiği, uzlaşım sal olarak kabul edilmiş bir gerçektir. Sanat, istekleri engelleyen bir gerçektir ile imgenin istek-doyuran dünyası arasında bir ara bölge oluşturur. Sanatın doğumunu hazırlayan ve doyum bekleyen istekler bazen insanı rahatsız eden bir hastalığa da dönüşebilir.

Amerikalı psikanalist ve eleştirmen olan Norman N. Holland, Freud'un genellikle kültürün en yüksek düzeydeki üretimlerinin çeşitli nevrozların ürettiği belirtilere benzer biçimler aldığı yönündeki saptamasını şu biçimde aktarır: "imgesel sanat histerik fantezileri andırmaktadır; dinsel seremoniler ve yasaklar obsesif (takıntılı) nevrozların belirtileri gibidir; paranoyakların sanrıları, filozoflarımızın dizgeleri ile nahoş bir dışsal benzerlik ve içsel akrabalık göstermektedir" (Holland, 2002:24-25).

Holland'm, Freud'un sanat ve psikanaliz ilişkisi hakkındaki saptamalarına yönelik görüşleri bununla sınırlı değildir. Holland şöyle sürdürür:

Freud'a göre sanat (birinci planda yaratıcı sanatçının kendisindeki ve ikinci planda onun izleyicilerindeki ve dinleyicilerindeki) doyurulmamış istekleri hafifletmeye yönelik bir etkinliktir. Şu halde Freud, dinleyicinin/izleyicinin sanata ilişkin yaşantısını, sanatçının etkinliğinin yeniden yaratılışı olarak görenlerle (örnek vermek gerekirse, John Dewey'le) aynı düşüncededir. Freud'un temelde bu görüşe eklediği düşünceler; birincisi, sanatın hem sanatçının, hem de izleyicinin/dinleyicinin isteklerini doyum için var olduğu; ikincisi, doyurulan isteklerin (bilinçdışı ve bilinç-öncesi olmak üzere) psikanalizin keşfettiği şeyler olduğu şeklindedir (Holland, 2002:20-21).

Freud'a göre, "sanatın sunduğu yerine-koyucu doyumlar, gerçektirğin karşıtı olan yanılısamalardır, fakat bunlar fantezinin zihinsel yaşamda varsayılan rolünden ötürü yine de ruhsal bir etkiye sahiptirler" (Holland, 2002:64). "Sanat, bir yanılısama oluşundan ötürü kesinlikle 'hafif bir uyuşturucu olarak' iş görebilir, çok eski ve etkisi halen derinden hissedilen, terkedilmiş kültürel öğelerimizin yerine konmasıyla doyum sağlayabilir" (Holland, 2002:64). Bu bağlamda Holland'a göre edebiyat, "topluluk sal, toplumsal ve ahlaki bir amaca hizmet eder; bir bütün olarak toplumun çıkarları doğrultusunda terk edilen hazların tüm toplulukta yarattığı doyum sızlık duygusunu hafifletir" (Holland, 2002:64).

Psikanaliz ve sanat arasındaki ilişkiye dayanan görüşler yalnızca Freud'un görüşleriyle sınırlı değildir. Önceleri Freud'un öğrencisi sonra karşıtı olan Carl Gustav Jung'a göre, "psşik süreçlerin incelenmesinden başka bir şey olmayan psikoloji, edebiyatın incelenmesi konusuna da el atabilir; çünkü insan ruhu (psyche) bütün bilimlerin ve sanatların kaynağıdır. Bir yandan, belli bir sanat eserinin oluşumunu açıklamasını, öte yandan bir kimseyi sanat bakımından yaratıcı kılan faktörleri ortaya çıkarmasını, psikanalizden bekleyebiliriz" (Jung, 1981:53). Jung'un, psikanaliz ve sanat arasındaki ilişkiyle ilgili görüşleri bunlarla sınırlı değildir. Jung, *Edebiyat ve Psikoloji* adlı çalışmasında sanatçıyı, insanlığın bilinçdışı hayatını taşıyan ve biçimlendiren topluluksal insan olarak betimler. Bu bağlamda, bilinçdışı psikanalizin konusu olduğuna göre, psikanalizin sanat konusuna el atması da çok doğal bir sonuç olacaktır. Jung, aynı çalışmasında sanatçıyla ilgili olarak şunları dile getirir:

Sanatın, insanı yakalayan ve bir alet gibi kullanan doğuştan gelme bir dürtü olduğu söylenebilir. Sanatçı, kendi amaçlarına yönelen özgür bir kimse değil, kendini sanata ödünç vererek sanatın amaçlarının gerçekleşmesini sağlayan bir kimsedir. Bir birey olarak, ruhsal halleri, iradesi, kişisel amaçları söz konusu olabilir; sanatçı olarak en yüce anlamda 'insan'dır o. İnsanlığın bilinçdışı hayatını taşıyan ve biçimlendiren 'topluluksal insan'dır o. Bu güç ödevi yerine getirebilmek için, kimi zaman mutluluğunu ve sıradan hayatını yaşamaya değer klan her şeyi bir yana bırakması gerekir. Bunlar göz önünde tutulunca, çözümleyici bir yöntem kullanan psikologun gözünde sanatçının niçin ilgi çekici bir konu olduğu açıkça görülür. Sanatçının hayatının çatışmalarla dolu olmaması mümkün değildir. Çünkü onun yüreğinde iki güç savaşıp durmaktadır. Bu güçlerin birincisi, sıradan insanın hayata, güvence, doyunluğa, mutluluğa karşı duyduğu özlem, ötekisi her çeşit kişisel isteği bir yana atacak dereceye varan kaba bir yaratma tutkusudur. Sanatçıların hayatının, genel olarak, kırık dökük (trajik dememek için bu kelimeyi kullanıyorum) geçmesi, sinsî bir biçimde cezaya çarptırılmalarından değil, insani ve kişisel bakımdan yoksul bir hayat sürmelerinden ötürüdür. Yaratıcı ateşin tanrısal armağanını almış kimsenin bu armağana karşılık çok şeyler ödemesi gerektiği her zaman görülmüştür (Jung, 1981:74).

Filloux, *Eleştiri Kuramları* adlı yapıtında, psikanaliz ve sanat arasındaki ilişkiyi açıklarken, öncelikle psikanalizde benimsenen temel kavramların bir özetini yapar. Buna göre:

—Davranışın belirlenmesi: belli bir anda bireyin düşünceleri, duyguları, duygusal edimleri yalnızca kişisel güdülenmelerinin tarihine, bir de çevresini algılama biçimine bağlıdır.

—İçgüdüsel eğilimlerin, ruhsal ve toplumsal yapının ikili etkisi altında, kişiliğin gelişiminde ilk çocukluğun temel önemi: kişiliğin değişik yönleri böyle oluşur: 'bu' (içgüdülerin ve bilinçsiz tepilerin tümü), 'ben' (bilinç ve algılama işlevlerinin tümü), 'üstben' (suçluluk ve bilinçaltına atma tepkilerinin alanı).

—İç uzlaşmazlıkların, özellikle de engellemelerin önemli rolü; genellikle yön değişimi, simgesel doyma, yüceltme, ussallaştırma, vb. gibi işlemler yoluyla bu uzlaşmazlıklar çözüme ulaştırılır.

—Son olarak, bireyin hem baskın uzlaşmazlıklar, hem de tartışmalı durumlar bulunduğu bilinçsizlik. Birey ancak bunların sonuçlarının bilincindedir (Carloni-Filloux, 2000:96-97).

Bu bağlamda, “yazma edimi de bir davranış olduğundan, yazın yaratımı da öteki davranışlar gibi çözümlenebilir, öğelerine ayrılabilir. Her yapıt, tıpkı düş gibi, bir ruhsal nedenliğin sonucudur, bir ‘açık içeriği’, bir de ‘gizli içeriği’ vardır: yazarın iç evreninin ve onu hazırlarken çoğu kez hiç bilincinde olmadığı güdülenmelerinin bir ‘yansıması’dır” (Carloni-Filloux, 2000:97).

Fransız psikanalist Jacques Lacan’ı “bilinçdışının dilin yapısına benzeyen gizli bir yapısının olduğu” (Sarup, 2004:19) yorumuna götüren de budur. Lacan’a göre de, “bilinçdışı kendisini düşlerde, şakalarda, dil sürçmelerinde, arazlarda gösterir. Bu bakımdan bilinçdışı, yapısı bakımından dil ile karşılaştırılabilir” (Sarup, 2004:21). Bu görüşlerin ışığında, yazınsal yapıtları, dilin yazıya dökülmüş bir biçimi olarak değerlendirmek gerekirse, kaynaklarını da bilinçaltında aramak doğru bir yaklaşımdır.

İngiliz psikoterapist ve yazın eleştirmeni Adam Phillips, *Edebiyat ve Psikanaliz Üzerine Denemeler* adlı yapıtında psikanaliz ve sanat arasındaki ilişkiye değinirken şunları dile getirir: “Bir konuşma tedavisi olarak psikanaliz, kullandığı araç çoğunlukla dil olduğu için, benzerliğinin en açık olduğu sanatlar yazınsal sanatlardır” (Phillips, 2007:21). Phillips’e göre, “psikanaliz sanki Tanrı inancının yerine cinsellik inancını, duygusal gelişim inancını, bilinçdışı inancını veya hatta diğer temel kavramlardan birine duyulan inancı değil de dil inancını koymuştur. Bunun sonucunda da şiir-ya da edebiyat-diye adlandırılan şey psikanalistlerin seküler İncil’i olmuştur” (Phillips, 2007:26).

Psikanalitik Edebiyat Kuramı’nın yazarı Oğuz Cebeci, Freud’un sanat hakkındaki görüşlerinden yola çıkarak, Freud ve şair arasında şöyle bir benzetme yapar:

Freud şairlerin basitleştirme ve soyutlama yoluyla çalıştıklarını, buluşlarını doğrudan değil, sembolik bir biçimde ifade ettiklerini söyler. Buna göre, şairlerin yer değiştirmiş ve şeklen bozulmuş (distortion) olarak dile getirdikleri, Freud tarafından bilimsel dille ortaya konmaktadır. Burada Freud’la şair arasındaki ayrım şöyle ifade edilebilir: Freud, örneğin oedipal deneyimi soyut terimlerle ifade etmişken, yani ‘ilk cinsel yönelimimiz ve ilk nefretimiz’ ifadesini kullanmışken, Sofokles aynı şeyi dramatik eylemlerle gösterir. Yani hem şiir, hem de psikanaliz bir durumun sözle ifadesi ilkesine dayanır (Cebeci, 2004:180).

Eagleton'a göre ise, "psikanaliz ve edebiyat arasında değinmeye değer basit ve belirgin tek bir ilişki vardır. Doğru ya da yanlış, Freud'un kuramına göre bütün insan davranışının temel güdüsü acıdan kaçmak ve haz almaktır: Bu, hazcılık diye bilinen felsefenin bir biçimidir. Birçok insanın şiir, roman, piyes okumasının nedeni bundan haz almalarıdır" (Eagleton, 2004:232).

Edebiyat Ve Psikoloji'nin yazarı İsmet Emre'ye göre, "insan psikolojisini en iyi dışarı vuran ve insanın hayata bakışını en kısa yoldan, en bütüncül biçimde kavrayan araçlar edebi eserlerdir" (Emre, 2006:340). Bu nedenle, "edebiyat ve psikolojinin en belirgin ve genelleştirilebilir ortak özelliği kendilerine insanın bütününe hedef ve malzeme olarak seçmiş olmalarıdır" (Emre, 2006:294).

Psikanaliz ve sanat arasındaki ilişki üzerine yapılan tüm bu tanımlamalardan ve görüşlerden yola çıkılarak, psikanalizin sanatçıyı, sanat yapıtını ve alıcıyı da işin içine alarak bilinçaltının aydınlatılmasını hedef alan bir eleştiri yöntemine öncülük ettiği ve böylelikle ruhçözümsel eleştiri adını aldığı söylenebilir.

1.2.2. Ruhçözümsel eleştiri yöntemi

Psikanaliz diliyle sanatı, doyuma ulaşmamış arzulara yerdeş doyum arama etkinliği olarak gören Freud'un görüşleri ve bu konuyla ilgili araştırmalarının önderliğinde, yirminci yüzyılda yazarın yaşamına ve kişiliğine gösterilen ilgi yeni ve daha teknik bir biçim almış, psikanalize dayanan yeni bir eleştiri yönteminin temelleri atılmıştır. Freud'un bilinçaltıyla ilgili buluşlarına dayanan bu yöntemi, "bazıları sanatçının psikolojisini, bilinçaltı dünyasını, cinsel karmaşıklarını vb. ortaya çıkartmak için; bazıları aynı zamanda bu buluşları eserlerini yorumlamak için kullanmış, yine bazıları da eserlerindeki kişilerin psikolojisini, davranışlarını açıklamak amacıyla bu kişilere uygulamışlardır" (Moran, 1988:132).

Bilimsel bir çalışmanın gereği olarak, yönteme getirilen tanımlamaların neler olduğuna değinmek gerekirse; Cebeci'ye göre ruhçözümsel eleştiri yöntemi, "sanatçının 'kimliği' ve yapıtının 'ne' olduğu konusunda bir 'iç' bakışı gerçekleştirmek için, Freud'un öncülüğünde keşfedilen ve daha sonraki psikanaliz ekollerinin geliştirdiği kavramları, özellikle de bilinçaltının çalışmasına ilişkin ilkeleri kullanan bir eleştiri yöntemidir" (Cebeci, 2004:70).

Hollan'a göre ruhçözümsel eleştiri, "bir bütün olarak edebi süreç üzerine ve onun her evresine, yazara, yapıta, okuyucuya, özel edebi türlerin rolleri ve sanat değeri sorununa ilişkin

temel sorunlar gibi birçok ayrıntıya yönelik kapsamlı bir görüş sunmaktadır” (Holland, 2002:76). Yücel’e göre, ruhbilimsel eleştirinin yapmak istediği şey, “yapıtla kendisini yaratmış olan birey arasında tutarlı bir koşutluk kurmak, yaklaşımın gerekçesiye, yapıtın oluşumunun yazarın ruhsal oluşumunun bir yansıması olduğu varsayımıdır” (Yücel, 2007:56). Filloux’a göre ise, “genel hatlarıyla, bir eserin gizil içeriğinin çözümlenmesi” olarak tanımlanır (Filloux, 2000:97).

Ruhçözümsel eleştiri yönteminin çıkış noktası Freud’un bilinçaltını keşfiyle başlar. Daha önce de dile getirildiği gibi, insanların toplum içinde yaşadıkları ve dış gerçekliğe uymak zorunda olduklarından dolayı bastırarak bilinçaltına itmek zorunda kaldıkları kimi istek, arzu ve dürtüleri vardır. Çoğunlukla cinsel ya da kendini başarılı, güçlü, yüksek görmekle ilgilidir bu istekler. Bu istek ve arzulardan, gerek cinsel alanda olsun gerekse başka alanlarda olsun vazgeçmek kolay değildir. Bundan dolayı insan gerçek hayatta kavuşamadığı bu zevkleri hayal kurma yolu ile elde etmeye çalışır. Böylece gerçeklik ilkesinin sözünü geçiremediği bir hayal dünyasında insan en gizli duygularını tatmin eder.

Sanat Ve Sanatçılar Üzerine (1908-1927) adlı yapıtında Freud, düş kurma eyleminin nedenlerini şöyle açıklar:

Şurasını rahatlıkla söyleyebiliriz ki, mutlu kişiler düş kurmaz, ancak bir doyuma ulaşamayanlar yapar bunu. Doyurulmamış istekler, düşlemlemenin itici güçleridir ve her düş bir isteğe doyum sağlama çabası ve böyle bir doyumunu ondan esirgeyen gerçek’i (realite) değiştirme işlemidir. İtici güç rolünü oynayan istekler, düş kuranın cinsiyetine, karakterine ve yaşam koşullarına göre ayrılıklar gösterir; ama bir zorlamaya gitmeksizin iki ana grupta toplayabiliriz bu isteklerin tümünü; kişiliği yüceltmeye yönelik büyüklük istekleri ve cinsel istekler (Freud, 1979:197).

Freud’un sanat kuramında, düş kurma eylemi ile sanatçının yakın ilişkisi vardır. Sanatçı da bir ruh hastasına yakın sayılır. O da gerçek dünyada doyuramadığı isteklerle doludur. Onur, zenginlik, ün kazanmak, yükselmek ve karşı cinsin sevgisini elde etmek ister, ama bu zevklere ulaşma araçlarından kimi zaman yoksundur. Böylece o da, arzuları doyurulamamış herhangi biri gibi gerçeklikten uzaklaşarak bütün ilgisini ve libidosunu isteklerinin hayal dünyasında yaratılmasına aktarır. “Sanatçı tatmin edilememiş isteklerini dolaylı bir yönden yani eseri aracılığıyla tatmin etme yolunu seçecektir. Böylelikle sanatçı, hem kendine hem de başkalarına (okuyucu/alıcı) hayal kurma zevkini utanmaksızın tatmin olanağı sağlamış olur” (Moran, 1988:133-138).

Bu bağlamda yazarın, içinde yaşadığı dünyanın gerçeklik ilkesi uyarınca bastırmak

zorunda kalarak, ancak yapıtı aracılığıyla doyumuna ulaştırabildiği istekleri, kılık değiştirmiş bir biçimde yapıtında hayat bulacaktır. Bu nedenle yazınsal bir ürüne, yazarın bilinçaltında kalmış isteklerinin, korkularının vb. sembollerini taşıyan bir belge gibi bakılabilir. Freud'a göre, "bilinçaltından da beslenen hayaller, düşler, fanteziler, yazınsal ürünlerin hammaddesini oluştururlar. Yazarlar bunları işleyerek şekil ve ruh verirler yapıtlarına" (Freud, 1980:23'den akt. Özbek, 2007:8). Freud'a göre, "yazarın bunu nasıl başardığı sorusu ise onun en gizli sırrıdır" (Phillips, 2007:26). Freud'un bu sözlerinden hareketle, sanat eserini bir hayal ürünü ve aynı zamanda sanatçının bilinçaltından kaynağını alan ruh hallerinin de yansıması olarak tanımlanabilir. Hele de sanat yapıtlarının oluşum sürecinde ilk basamağı düşlerin ve fantezilerin oluşturduğu savından yola çıkılacak olunursa, ruhçözümsel eleştiri yönteminin yapıtı irdelemede ne kadar önemli olduğu ortaya çıkacaktır.

Yaratma söz konusu olduğunda bilinç ne kadar önemliyse bilinçaltı da o kadar önemlidir. Sanatla ilgili her çağdaş açıklama bilinçaltı öğeleri göz önünde tutmak zorundadır. Bu zorunluluk yaratıcı açısından olduğu kadar izleyici açısından da söz konusudur. Timuçin'e göre, "anlatımı olası kılmak için oluşturduğumuz bileşimler bilinçaltının öğeleriyle örülmüş ya da kurulmuştur. Sanatsal yaratma etkinliğini salt ussal düşünceyle açıklamak olası değildir. Sanatı var eden gerçek yaratıcı etkinliği bütün boyutlarıyla görebilmek için, çocukluktan büyüklüğe, bilinçten bilinçdışına, ustan usdışına, kavramdan düşe ve düşleme uzanmak gerekir" (Timuçin, 2008:105).

Ruhçözümsel eleştiriye kullananlara göre, yazarın eseri, psikanaliz tedavisindeki bir hastanın sözleri gibi ele alınabilir ve o zaman yazarın gizli isteklerini, cinsel eğilimlerini, bilinçaltı dünyasını ortaya dökmek için eserini incelemek gerekir. "Psikanalizin bu yolla kullanılması eserden hareketle yazarı açıklayan eleştiri türüne girer, ancak psikanalize dayanan yöntem sadece yazar odaklı olmayıp, eserdeki karakterlerin davranışları ve kişilikleri psikolojik açıdan değerlendirmeye alınarak aynı zamanda esere ait özellikleri açıklamaya da olanak sağlar" (Moran, 1988:133-138).

Ruhçözümsel eleştiri yönteminin amacı konusundaki görüşler, birçok yönden benzerlik gösterirken kimi noktalarda birbirlerinden ayrılırlar. Freud, Marie Bonaparte'nin incelemesine yazdığı önsözde "psikanalitik yorumlamaya elverişli yapıtlar üzerinde yaptığı çalışmaların, 'yaratıcılarının dehası'nı açıklamak gibi bir savı bulunmadığını, yalnızca bu 'deha'yı hangi etkenlerin uyandırdığını ve yazgının kendisine nasıl bir gereç sunduğunu göstermeye yönelik olduğunu söyler" (Freud, 1933'ten akt. Yücel, 2007:57).

Freud'a göre, "psikanalitik (ruhçözümsel) incelemeleri sürdürürken yararlanılan malzeme yaşamöyküsel bilgilerdir, yani bir yanda rastlantılar ve çevresel etkiler, öte yandan bireyin kendi tepkilerine ilişkin açıklamalarıdır" (Freud, 1979:79). Bu bağlamda, ruhçözümsel eleştiri yöntemi, yapıtı doğru anlamak için sanatçıyı merkeze alır. Sanatçının yapıtlarında tekrarladığı biçimleri, tipleri, imgeleri inceleyerek sanatçının kişisel yaklaşımını ortaya çıkarmak ister. Bu görüşe göre, eserin gerçek anlamı yazarın kafasında düşündüğü, tasarladığı, dile getirmek istediği anlamdır. Sanatçının psikolojisi, kişiliği ve biyografik özgeçmişinin, sanatçının ürettiği yapıtla sıkı bir bağ olduğu ilkesini savunur. Eleştirmen kimi zaman yapıt dışı (özellikle sanatçıyla doğrudan ya da dolaylı ilişkili) belgelerle yapıtı açıklamaya kimi zamanda yapıt içindeki ilişkilerden sanatçının kişiliğini açıklamaya çalışır.

Yukarıda verilen bilgilerden hareketle, Özbek'e göre, "psikanalizi yazın ürünlerini çözümleme yöntemi olarak seçenler, yazar biyografisinden (yaşamöyküsünden) yararlanma seçeneğini asla dışlayamazlar. Yazarın bilinçaltından da beslenen bir yapıt ancak yazarın biyografisinden yola çıkılarak çözümlenebilir" (Özbek, 2007:8). Ve eğer ruhçözümsel yöntemde, yaşamöyküsel bilgilerden yararlanılarak bir çözümleme yapılacaksa şu ölçütler göz önünde bulundurulmalıdır: "1.Yazarın yaşadığı zaman, 2.Yazarın yaşadığı çevre, 3.Yazarın aldığı eğitim, 4.Yazarın yaşadığı dönemin sosyal ve siyasal tarihi, 5.Yazarın psikolojisi (ruhbiyografisi), 6.Yazarı yazmaya götüren etmenler" (Özbek, 2007:3-4). Ancak burada dikkatten kaçan bir noktayı aydınlatmak gerekmektedir. Freudcu ruhçözümsel yöntem, sadece yazar (sanatçı) odaklı bir yöntem değildir. Çünkü dağınık bir biçimde de olsa Freud, satır aralarında değinerek oluşturduğu sanat kuramında, yapıt üzerine (özellikle rüya kuramına dayandırarak ve rüya-sanat yapıtı benzerliği çerçevesinde ve Oidipus karmaşasına dayandırarak), yapıttaki karakterler üzerine (karakterlerin sergilediği davranışlar) ve alıcı tepkisi üzerine çözümlenmeler de getirmiştir.

Yücel'e göre ruhçözümsel yöntemle amaçlanan şey, "metinlerde yazarın bilinçdışı kişiliğinden kaynaklanan ve şimdiye değin gözden kaçmış olan 'olgular' ve 'bağlantılar' bulunup ortaya çıkarılarak yazın yapıtlarının daha iyi anlaşılmasına katkı sağlamaktır" (Yücel, 2007:58). Bozkurt'a göre, "sanat yapıtını yorumlamada kullanılan ruhçözümsel yöntemin biricik amacı yapıtın kahramanları aracılığıyla sanatçının bilinçaltının temellerine değin uzanarak onu deşifre edebilmektir" (Bozkurt, 1992:184). Bozkurt'a göre bunu yaparken, "yazarın bilinen psikolojik çatışmaları hareket noktası olarak alınır ya da sanatçının yapıtında ortaya çıkan bilinçaltı öğelerden yararlanarak yazarın ruhsal yaşamı ortaya çıkarılmaya

çalışılır” (Bozkurt, 2004:174).

Freud’a göre, yapıt çözümlemelerinde kullanılan psikanaliz tekniği, “pek değer verilmeyen ya da dikkate alınmayan özelliklerin, adeta ‘refuse’ diye nitelendirilecek döküntülerin gözlemlenmesinden yola koyularak, saklı bir takım gerçekleri ele geçirmeye çalışır” (Freud, 1979:148). Bundan dolayıdır ki Cebeci’ye göre, ruhçözümsel eleştiri sonucunda ulaşılan anlam diğer tüm anlamlandırmalara özel bir bağla bağlıdır; çünkü “psikanaliz edebi eserin kökeninde bulunan ve zihinsel hayatımız için özel yeri olan bir fantezinin keşfedilmesini sağlar. Bu cinsten fanteziler bilinçdışı, çocuksu ve duygusal anlamda yüklü oldukları için, bunların keşfi ancak psikanaliz yoluyla mümkün olabilir” (Cebeci, 2004:184-185).

Freudcu yönetime getirilen eleştirilere kısaca değinmek gerekecek olursa, yapılan eleştirilerin üç ana noktada toplandığı görülür: “1. Freud kuramının yazınsal alanda yorumlamaya uygulanışı, 2.yazınsal yapıyla gündüz düşlerinin birbirine benzetilmesi, 3. yazınsal biçimin ‘haz öncesi’ kavramıyla açıklanması” (Aytaç, 2003:176-177).

Freud’un öncülüğünü yaptığı ruhçözümsel yazın eleştiri yöntemi, gerek Freud gerekse ardılı süreçte kimi psikanalistler tarafından uygulama biçimlerine göre değişimini ve gelişimini sürdürmüştür. Örneğin Freud’un öğrencisi Jung, “yazara psikanaliz uygulamaya kalkışmaz, bunu eser açısından gereksiz bulur. Yöntemi yalnız yazınsal yapıtın figürlerine uygular. Yazarın kişiliğiyle uğraşmak ona göre sanat eserini sınırlamak anlamına gelir” (Aytaç, 2003:178). Çünkü Jung’a göre “sanat eserinin niteliği, kişisel özelliklere bağlı olmasından ibaret değildir, [...] kişisel çok üstüne çıkması ve yazarın aklından ve gönlünden insanlığın aklına ve gönlüne hitap etmesidir” (Aytaç, 2003:178). Jung, *Psikoloji ve Edebiyat* adlı yazısında, Freud’un ruhçözümsel yöntemde sanatçı ve yapıtı için getirdiği yorumun ve çözümleme anlayışının yanlışlığını şu biçimde dile getirir:

Bir sanat eseri, şairin bastırmaları ile açıklanabilir bir şey olarak ele alınırsa, nevrozla arasında bir bağ kuruldu demektir. Ama böyle bir çözümlemenin, sanat eserinin kendisi hakkında açıklamalar sağlayacağı ileri sürülmeğe kalkılırsa, hemen itiraz edilebilir. Bir sanat eserine işlemiş olan kişisel mizaç farklılıkları önemli değildir. Bir sanat eserinde önemli ve temel olan şey, kişisel hayat alanının çok yükseklerine ulaşarak, insan olarak şairin kafası ve yüreğinden insanlığın kafası ve yüreğine seslenmesidir (Jung, 1981:72-73).

Bu bağlamda Jung, bireysel üstü olanı yazınsalın temel psikolojik işlevi olarak niteler ve bunların sembollerde gerçekleştiğini ileri sürer. Semboller Jung’a göre kolektif (ortaklaşa) bilinçaltına işaret eder. Yani Jung’un yönteminde sembollerin önemi büyüktür ve yapıtın

çözümü ancak bu sayede gerçekleşir. Son bir ayrıntı olarak, Jung'un yöntemine getirilen olumlu ve olumsuz eleştirilere değinmek gerekirse, olumlu yanlarının: "Sembollere indirgeme sayesinde tam bir açıklama kuramı oluşması ve bu, tüm yazının karşılaştırmalı bir entegrasyonunu (bütünleşme) olanaklı kılması, yazar-eser ve alıcının işlevsel analogisi dahi estetiğini ortadan kaldırarak sanat yapıtını genel hayat problematiğinin kapsamına alması, sembolleşme karakteristiğinin, çok yönlü yorumlanırlık getirmesi" (Aytaç, 2003:180-181). Olumsuz yanlarının ise: "Bu yöntemin belli bir konu öbeğinde kalıyor olması, sembolle anlam arasındaki yolun geri dönülmez bir biçim alması ve konuyla sınırlı kalarak biçime uzanamıyor olması, toplumsal şartların kurama şimdiye kadar dahil edilememiş olması" (Aytaç, 2003:180-181) olarak sıralanabilir.

Birçok eleştiri kuramcısına göre, Charles Baudouin'in yöntemi, Freud'un yönteminin devamı gibidir. Ancak "Freud'un yöntemine karşılık Baudouin'in çalışmalarıyla, yazınsal psikanalizin konusu, ruhsal açıklama içinde, yeni yorum ve değerlendirme öğeleri bulmak olur. Baudouin'e göre, bir psikanalizci hiçbir olguya: 'Sen yalnızca busun!' demez" (Carlioni-Filloux, 2000:97-98). Baudouin, "yazarın, bir yandan yaşamöyküsünü, bir yandan yapıtını inceleyerek her ikisinin de ortak ögesi olan gizli içeriği bulmaya, arkalarında gizlenen temel karmaşaları ortaya çıkarmaya çalışır" (Yücel, 2007:57).

Baudouin'in yöntemini yeniden ele alarak geliştirip ve derinleştiren Charles Mauron ise, altlarında yatan temel karmaşaları yeniden kurmak için ham yapıtın özenli bir incelemesine girişir ve yaşam-öyküsel veriler üzerinde çalışır. Mauron'a göre, "bir eleştirmen, yapıtı aydınlatan ruhbilimci olarak, alttaki gerçekmiş gibi davranırsa da bir sanatsever olarak gizil içeriğin yapısında belirgin öğelerin anlamlı birliğini arar. Bilinçaltı merkezine ulaşıncı, onda metinlere insansı ve gerçek bir ses veren çatıyı görmelidir yalnız" (Carlioni-Filloux, 2000:98). Tahsin Yücel, *Eleştiri Kuramları* adlı yapıtında Mauron'un yöntemini şöyle özetler:

Ele aldığı yazar ve yapıtlarda ruhçözümleyimin durmamacasına ele aldığı olguları ve durumları bulur: 'ilk çocukluk', 'cinsellik', 'bu', 'ben', 'üstben', 'bilinçaltı', 'Oidipus karmaşası' vb. Tüm bunlarla yapıtın ya da yazarın aydınlatılması da tüm savları ve tüm örnekçeler eleştirmence tartışılmaz bilimsel gerçekler olarak benimsenen ruhçözümleyimin insanı aydınlatmasından pek farklı değildir: metinlerde yazarın bilinçdışı kişiliğinden kaynaklanan ve şimdiye değin gözden kaçmış olan 'olgular' ve 'bağıntılar' bulunup ortaya çıkarılarak yazın yapıtlarının daha iyi anlaşılmasına katkı sağlamak istenir (Yücel, 2007:57-58).

Charles Mauron, geliştirdiği ruhçözümleyim yönteminde sanatçının çok yönlü anlaşılabilmesi için sanatçının birçok yapıtının bir araya getirilerek dört aşamada

incelenmesini önerir:

1- Bir yazarın metinlerini çakışma noktalarını belirleyecek biçimde "üstüste" koyup okuyarak eğretileme ağlarını, saplantı haline gelmiş mitsel figürleri, yinelenen dramatik durumları belirlemek. Bir başka deyişle, "fantasma üretimi"ne ilişkin çağrışım ağlarını, imge topluşmalarını ortaya çıkarmak;

2- Değişik metinlerin okunmasıyla saptanan bu derindeki ağların, topluşmaların yapının bütünselliği içinde nasıl ilişkilendirildiğini, nasıl değişim, dönüşüm geçirdiğini araştırarak yazarın "kişisel miti"ni bulmak;

3- Metinlerden hareketle saptanan "kişisel mit"i, yazarın bilinçaltındaki fantasma'nın ortaya çıkması olarak psikanaliz açısından yorumlamak;

4- Elde edilen sonuçları da yazarın yaşamöyküsüyle denetlemek (Rifat, 2004: 64).

Gerek Baudouin, gerekse Mauron'un çözümlemelerinde, yöntemsel açıdan göze batan bir takım yetersizliklere de kısaca değinmek gerekirse, bunların şu biçimde karşımıza çıktığı görülür:

Bir kez, çoğu eleştirel yaklaşımların alışılmış kusuruyla yaralıdır: yazın incelemeleri için geliştirilememiş bir bilgi alanının verilerini kullanan kişi yararlandığı dalın uzmanı değildir, her an büyük yanılgılara düşebilir; ikincisi, ruhbilimsel ya da ruhçözümleyimsel eleştiri sürekli biçimde araştırma nesnesiyle araştırma amacını birbirine karıştırır: bir bakarsınız, yapıtı yazarla açıklar, bir bakarsınız, yazarı yapıtla. Bu sürekli açı değişimleri de içinden çıkılmaz karışıklık ögesi olarak belirir (Yücel, 2007:57-58).

Gaston Bachelard'ın kullandığı yöntem ise, "birçok ozan ve yazarın yapıtları arasında, bir yazın izleğine birlik veren, değişik karmaşaları bulmaktır. Ne olursa olsun, değerlendirilmek ve açıklanmak istenen yapıttır. Bunun için, yazınsal çözümleme çabası bir yanıyla yapıttan insana doğru giderse de öbür yanıyla zorunlu olarak yapıta yönelir" (Carloni-Filloux, 2000:98). Bachelard, yaratımda bilinçdışının önemini göstermeye çalışır, ona göre bilinçdışının önemine inanmak ruhçözümleyici olmayı gerektirmez. Bu bağlamda Bachelard'ı öncelikle ilgilendiren konu, "düş, düşlem ve bir bakıma bunların doğal ürünü olan imgedir: imge düşlem içinde, bir bakıma düşlem etkinliğiyle doğar, daha da iyisi yaratılır. Ve Bachelard, bu sözel yaratım etkinliğine katılmak, bilinçle bilinçdışı sınırında, imgenin doğuşunda hazır bulunarak onu tıpkı ozanın yaşadığı biçimde yeniden yaşamak ister" (Yücel, 2007:82-83).

20. yüzyılın etkin eleştiri yöntemlerinden sayılan yapısalcı yöntem, "metni, kendi içinde tamamlanmış kapalı bir bütün" (Sarup, 2004:12) olarak kabul eder ve böylelikle de yazarı dışlayarak yapının kavranması için sanatçının anlaşılmasının gerektiği yolundaki görüşleri geçersiz sayar. Post-yapısalcık ise anlamın üretimini, "okuyucu ile metin arasındaki

karşılıklı etkileşimde” (Sarup, 2004:12) görür. Oysa Freud’un ruhçözümsel eleştiri yöntemi, “uygulama biçimlerine göre sanatçıya, sanat yapıtının kendisine ve okuyucuya/izleyiciye/dinleyiciye (alıcıya) yönelik olarak” (Holland, 2002:22) son dönem diğer eleştiri yöntemlerinden farklılık gösterir. Böylelikle Freud’un ruhçözümsel eleştiri yöntemi, yüzey yapının altındaki derin anlamın şifrelerinin çözümünü, hem yapıt, hem yapıtın yaratıcısı hem de alıcı ile etkileşiminde aramış olmaktadır.

Freud’un psikanaliz çalışmalarına dayanan, zamanla başka bilim adamlarının ve edebiyat araştırmacılarının eklenmesiyle birlikte genişleyen ve çeşitlenen ruhçözümsel eleştiri yöntemi, “insan davranışlarının kökenini ve gizli kalmış yanlarını ortaya çıkarmada geniş olanak sağlaması, sanatçıların psikolojik dünyalarının çözümlenmesi, sanatçı-eser bağının kurulması, edebi metinlerin yorumlanması ve anlamlandırılması bakımından dikkate değer bakış açıları getirmiştir” (Gariper, 2009:14). Getirdiği tüm bu bakış açılarıyla ruhçözümsel eleştiri, yazarın yaratma sürecinde içine girdiği psikolojiyle, onu yaratmaya iten temel içsel etkenlerin bulgulanmasında, yazınsal eserlerdeki karakterlerin birbirine sergiledikleri davranışların derinliklerinde yatan güdü ve reflekslerin tespitinde, davranışların anlamlandırılması yolunda kullanılan göstergelerin şifre çözümünde, karakterlerin rüyalarının yorumlanması, rüya yorumlarının olay örgülerine katkısı ve alıcının yazınsal yapıtlardan aldığı haz ve aldığı bu hazzıya yönelik verdiği tepkiler gibi daha birçok bakımdan dikkate değer bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır.

II. BÖLÜM

2. FREUDCU SANAT KURAMI

2.1. Sanatçı, Kişiliği ve Yaratıcılığı Üzerine

İnsan yaratıcılığının kökenleri konusunda bilinmezlere gerçek anlamda ışık tutan ilk kişi olan Freud'un sanat kuramında, sanatçının kişiliği ve yaratıcılığı büyük yer kaplar ve onun bu konudaki çalışmaları, insanın iç dünyasının işleyişi ve bilinçdışı isteklendirmenin hangi ilkelere dayandığını göstermeye yöneliktir. "Freud, sanatçıdan söz ederken ağırlıklı olarak sanatı kendini dışavurma olarak gören Romantik geleneğin içinde yer alır" (Holland, 2002:23).

Freud, *Yaratıcı Yazarlar Ve Gündüz Düşleri* adlı çalışmasında, sanatçıdaki yaratıcılığı açıklamaya çalışırken, öncelikle yaratıcı yazıya bir biçimde en yakın olan etkinliği belirleme çabasına girişir. Freud'a göre, sanatçıdaki yaratıcılık edimine en çok benzeyen etkinlik çocuktaki oyun eşdeğeri olduğu görüşüdür. Freud'a göre, "çocukluk izlenimleriyle bunların uyarılarına karşı tepkiler olarak sanatçının yaşantıları ve yarattığı eserler arasındaki ilişki, psikanaliz çalışmalarının en çekici konularından biridir" (Freud, 2000b:87). Freud'un kuramına göre, çocuk oyun oynarken ne yaparsa, yaratıcı yazar da aynısını yapar. "Sanatsal yaratmada esin çocuksu bir zeminde parıldar. Çocuk gerçek bir oyuncudur, dünyayı oynayarak tanır, oynayarak kendini eğitir, kendini oynayarak bulur. Oyun bu çerçevede en önemli kurucu güç olarak karşımıza çıkar. Oyunda imgegücü üst düzeyde yaratıcı gücüne ulaşır" (Timuçin, 2008:108-109).

Freud, sanatçıdaki yaratıcılık ile çocuktaki oyun kavramı arasında kurduğu benzerliği şöyle dile getirir:

İmgesel etkiliğin ilk izlerini çocukluk kadar erken bir dönemde aramamız gerekmiyor mu? Çocuğun en sevdiği ve en yoğun uğraşısı oyunlarıdır. Oyun oynayan her çocuğun yaratıcı bir yazar gibi davrandığını, oyunda kendine bir dünya yarattığını ya da daha çok dünyasında yer alanları kendisini mutlu edecek yeni bir biçimde yeniden düzenlediğini söyleyemez miyiz? Bu dünyayı ciddiye almadığını düşünmek doğru olmayacaktır; tam tersine oyununu çok ciddiye alır ve ona büyük ölçüde duygu yükler. Oyunun tersi ciddi olan değil ama gerçek olandır. Oyun dünyasına yüklediği tüm duygulara karşın çocuk bunu gerçeklikten oldukça iyi ayırır ve imgelemiş nesnelere ve durumlarına gerçek dünyanın kavranabilir ve görünür şeyleriyle ilişkilendirmekten hoşlanır. Çocuğun 'oyun'unu 'düşleme'den ayıran tek şey bu ilişkilendirmedir. Yaratıcı yazar oyun oynayan çocuğun yaptığının aynısını yapar. Bir yandan keskin bir biçimde gerçeklikten ayırırken öte yandan çok ciddiye aldığı-yani büyük ölçekte duyguyla donattığı-bir

düşlem dünyası yaratır (Freud, 1999:125-126).

Freud'un bu sözlerinden de anlaşılacağı üzere, her zaman sanatta oyuna, oyunda sanata benzeyen bir şeyler vardır. Çocuk da sanatçı da düşlemlerle zenginleşen bir oyunun içerisinde dirler. Freud'un ortaya koyduğu bu görüşler, önbilincin bilinç için, çocukluğun erişkinlik için, ilk örneklerin sanatsal yaratı için ne büyük bir kaynak olduğunu göstermiştir. "Sanatçı çocukluğunu olabildiğince korumuş kişidir, onu bir yaratıcı kaynak olarak içinde yaşatan hatta geliştiren kişidir. Sanatçının görme biçimi çocuğunkiyle iyiden iyiye benzeşir. Her ikisi de gerektiğinde doğaya anlamlar yüklerler, gerektiğinde nesneyi kendilerine göre dağıtıp yeniden kurarlar" (Timuçin, 2008:110-111).

Freud'a göre, insanlar büyüyünce oyuna son verirler ve oynamaktan aldıkları haz ürününden vazgeçmiş gibi görünürler, ancak insan için bir zamanlar yaşamış olduğu hazdan vazgeçmek hiç kolay değildir. İnsan yaşadığı hazdan vazgeçmez, yalnızca o hazzı bir diğeri ile değiştirir. Freud'a göre, "vazgeçme olarak görünen şey gerçekte bir yerine-geçenin ya da vekilin oluşumudur. Aynı şekilde büyüyen çocuk oynamayı bıraktığında hiçbir şeyden değil ama gerçek nesnelere oyun arasında bağ kurmaktan vazgeçer; *oynamak* yerine artık *düşlemlemeye* başlar. Gökyüzüne kaleler inşa eder ve gündüz-düşleri olarak adlandırılan şeyleri yaratır" (Freud, 1999:127). Peki, sanatçı bunu yaparken, yani yapıtını oluştururken ilk ateşleyici unsur nasıl gerçekleşmektedir? Freud'a göre, "düşlemlerden edinilen içgörünün ışığında, şimdinin güçlü bir deneyimi yazarda daha önceki bir deneyimin bir anısını (genellikle çocukluğuna ait) uyandırır ve buradan doyurulmasını yaratıcı yazıda bulan bir istek ilerler. Çalışmanın kendisi eski anının olduğu kadar bu son kışkırtıcı oluşumun öğelerini de sergiler" (Freud, 1999:132). Freud, *Sanat Ve Sanatçılar* adlı yapıtındaki, Leonardo da Vinci ve Goethe üzerine yaptığı çözümlenmelerde, adı geçen sanatçıların yapıtlarını oluşturma sürecinde ortaya çıkan etkenleri, kanıt olarak sanatçılara ait yaşamöyküsel bilgilerden yararlanarak ilk çocukluk anıları ya da düşlemleri olarak belirlemiştir.

Yaratıcı yazarı ayırt eden şey -düş gören kişi ve oyun oynayan çocuk gibi- kabul görmeyen arzuları paylaşılabilir bir biçime sokmanın yolunu bulmuş olmasıdır. Freud'a göre bu tür fanteziler "öğrendiğimizde bizi tiksindirir ya da en azından etkilemez. Ama yaratıcı yazar... Genellikle kendi kişisel düşleri olarak aldığımız şeyleri anlattığında büyük bir haz duyarız" (Phillips, 2007:26). Yazarın bunu nasıl başardığı sorusu ise onun en gizli sırrıdır Freud'a göre.

Freud, *Yaratıcı Yazarlar Ve Gündüz Düşleri* adlı çalışmasında, düşlemlerin güdü

güçlerini doyurulmamış istekler ve her bir düşlemi bir istek doyurma, doyurucu olmayan gerçekliğin düzeltilmesi olarak tanımlamıştır. Freud, düşlemlerin güdü güçlerini oluşturup, öznenin kişiliğini yüceltmeye hizmet eden hırslı ya da erotik olan bu doyurulmamış isteklerin “genç kadınlarda neredeyse tek başlarına egemen olan erotik istekler olduğunu, bunun nedeninin de hırslarının kural olarak erotik eğilimler tarafından içe alındığını, genç erkeklerde ise erotik isteklerin yanı sıra bencilce ve hırslı isteklerinde de yeterince açık olarak öne çıktığını söylemiştir” (Freud, 1999:127). Freud’un bu görüşlerinden, sanatçının yaratıcılık eylemi ile cinsel eğilimler arasında bir bağ kurduğu anlaşılmaktadır. Freud’a göre, “cinsiyet ile ilgili ve tüm vücuda yönelen merak bir sanat duygusu durumunu alabilir. Güzellik anlayışının kaynakları cinsel uyarmalarda aranabilir. Güçlü yeteneklere sahip olan sanatçıların yaratma güçleri, sapıklıkları, sinir hastalıkları ile yüceltmenin tam veya eksik bir şekilde gerçekleşmesi ile ilgilidirler” (Özgü, 1994:121). Freud, yaratıcılığı, bilinçdışı uyarılmalar, (tepkiler) ve çatışmaların yüceltilmesi olarak görmüştür. Anal dönem saplantısı olan; ebeveynleri tarafından katı tuvalet eğitimi verilen çocuk dışkısıyla oynama yerine, erişkinliğinde çamurdan seramik, heykel yapan bir sanatçı olmaktadır (Alper, 2001:18).

“Freud, sanatçının yapıtında gündüz düşlerini gizlediğini, böylece ‘başkalarının fantezilerine gösterilecek izleyici/okuyucu tepkisi’nden kaçındığını da kabul eder. Böylece, yapıtın egoistik doğası yumuşamakta, sanatçı, alılmayıcıyı tümüyle biçimsel, estetik bir zevk önerisiyle kandırmakta, ona bir tür rüşvet vermektedir” (Cebeci, 2004:120). Freud bunu şu biçimde açıklar:

Sanatçı kendini her şeyden önce özgür kılmaya uğraşan insandır ve eserini, kendi dışında bulunup kendisi gibi doyumdan yoksun bırakılmış isteklerin rahatsızlığını yaşayan daha başka kişilere sunarak onların da böyle bir özgürlüğe kavuşmasını sağlar. Gerçi sanatçı, düpedüz kişisel hayal ve isteklerini gerçekleştirmiş gösterir; ancak, bunların, bir sanat eserine dönüşebilmeleri için, söz konusu isteklerdeki ahlaka aykırılığı yumuşatan ve isteklerin çıktığı kişisel kaynağı gizleyen bir biçim değişikliğine uğraması, ayrıca estetik kuralları gözeterek başkalarına çarpıcı hazlar sunabilmesi gerekir. Bir sanat eserinin yaratılmasında sanatçının duyacağı açık (manifest) hazzın yanı sıra, içgüdülerin özgürlüğünü amaçlayan gizli çabaların latent (gizli), ama çok daha etkili bir hazzın varlığını kanıtlamak psikanaliz için güçlük doğurmaz (Freud, 2000b:87).

Freud, burada isteklendirmeye de önemli bir rol verir. Ona göre yaratıcı kişi iç çelişkilerini ya da tatmin olmamış isteklerini sanat yapıtı aracılığıyla ifade etmek gereksinimi içindedir. Ayrıca toplumda yaratıcılık yeteneği yüzünden sanatçının bir kahraman olarak görülmesi ve ödüllendirilmesi, kendisine bazı özgürlüklerin, örneğin cinsel özgürlüklerin ve alışılmamışın dışında hayatlar yaşama özgürlüklerinin tanınması bu isteklendirmeyi tetiklemede

etkili olduğunu göz ardı etmemek gerekir.

Freud, sanatsal yaratış sürecini ya da başka bir deyişle sanatçıda bulunup yaratıcılıkta etken olan şeyleri, “alışılmışın üstünde bir dürtü yoğunluğu; (güçlü bir libido, güçlü bastırma yetileri) olağanüstü bir yüceltme kapasitesi ve alışılmışın ötesinde özgül bir bastırma gevşekliği olarak açıklar” (Holland, 2002:25).

Freud, sanatçının yaratıcılık edimindeki etkenlerden ilki olan dürtü yoğunluğunu açıklarken, sanatçının çocukluk çağına ilişkin özellikleri vurgular. Freud, “herhangi birisinin çocukluk çağında olduğu gibi, sanatçının çocukluk çağında da çok yönlü ve sapkın özellikte, güçlü içgüdüsel gereksinimler saptamıştır. Sanatçı için benzersiz nitelik taşıyan etken, libido ya da enerjinin tüm niceliği gibi gözükmemektedir; başka bir deyişle, sanatçıların çoğu enerjik yaşayan insanlardır” (Holland, 2002:23-24). Alışılmışın üstündeki bu dürtü yoğunluğunun dengelenmesi, “normal büyüme sürecinin içinde yer alır; bu uyarılar gerçeklik koşulları tarafından engellenir ya da sanatçının ilkel dürtüleri yüceltme konusundaki olağanüstü kapasitesi aracılığıyla başka yere yönlendirilir ya da baskılanır ve karşıt-tepki yoluyla tersine çevrilir ya da aşırı bir biçimde ödünlenir” (Holland, 2002:24).

Freud, sanatçıda bulunan ve yaratıcılıkta etken olan ikinci olguyu, bastırma mekanizmasının esnekliği kavramıyla açıklar. Freud’a göre, “yazar, ‘baskılama bariyeri’ belirli bir ölçüde esneklik taşıyan ve bilinçaltının konuşmasına izin verecek cesareti olan kişidir” (Cebeci, 2004:117). Freud’un ortaya attığı bastırma mekanizmasının esnekliği kavramın anlaşılması için, Freud’un geliştirdiği topoğrafik kuramın kısaca anımsanması gerekmektedir. Bilinç dışından bilince malzeme geçmesinin, rüyalar, büyü, oyun, psikopatolojik belirtiler, gündelik hayatta rastlanan dil sürçmesi gibi olgular ve sanat yapıtları aracılığıyla gerçekleştiği kabul edilmektedir. Buna göre, “bilinç dışından bilince geçiş serbest değildir ve bir tür sansür gücü bu geçişi denetler; olabildiğince sınırlamaya çalışır. Bu konuda temel araç, bilinç dışı ile önbilinç arasında bulunduğu kabul edilen bir tür duvar, ‘baskılama bariyeri’dir” (Cebeci, 2004:117). Freud’un sözünü ettiği “bastırma mekanizmasının esnekliği kavramı, bu bariyerin ya da duvarın, görece olarak geçirgen olabilmesi durumunu ifade etmektedir. Bir diğer deyişle, sanatçı kendi bilinç dışındaki materyali ortalama insandan daha rahat bir biçimde elde edebilir; çünkü bilinç dışı ile bilinç arasındaki duvar ya da zar geçirgen durumdadır” (Cebeci, 2004:118). Freud’un kuramına göre, sanatçı baskılama bariyeri’nin esnekliği veya başka bir deyişle geçirgenliği sayesinde bilinç altından gelen malzemeyi ele alıp işleme olanağı bulur.

Freud, yaratıcılıkla nevroz arasında büyük bir benzerlik görmüştür ve yaratıcılığı açıklamak için kullandığı en önemli son kavramı da ‘yüceltme’ (sublimasyon) mekanizması olarak adlandırır. “*Sublimation*, Latince ‘*sublimare*= yüceltmek, yükselmek, temizlemek, rafine etmek’ sözcüğünden gelir. Bu egonun en beğenilen ve arzu edilen savunma mekanizmalarından biridir; zir, tahrik edici, mahvedici bir dürtü, en arzu edilebilir psiko-sosyal veya profesyonel bir aktivite’ye veya profesyonelliğe dönebilir” (Ersevîm, 2008:253-254). “Bu kavram, cinsel-saldırgan enerjinin asıl amacından sapması ve başka bir amaca yönelmesi biçiminde de tanımlanabilir” (Cebeci, 2004:119).

Freud, *Cinsiyet Üzerine* adlı çalışmasında yüceltme kavramıyla ilgili olarak şunları dile getirir:

Cinselliğin çeşitli kaynaklarından akıp gelen aşırı uyarılmalar başka alanlara sapma ve oralarda kullanılmaya bulurlar. Öyle ki başlangıçta tehlikeli yakınlıklar psişik etkinliklerde yetkinliklerde değer verilir bir artma üretirler. Sanat üretiminin kaynaklarından biri budur ve sanatçı olarak o denli verimli kişinin karakterinin analizi, yaratma ile sapıklık ve nevroz arasında, yüceltmenin tam ya da eksiksiz olmuş olmasına göre değişik bağlantılar gösterecektir. *Tepkisel oluşlar* tarafından baskı-görmüş olduğumuz gibi koşullar uygun olursa bütün yaşam boyunca sürmek için daha gizlilik döneminden beri kendini doyurmaya başlar-bir tür yüceltme gibi kabul edilmelidir gibi görünüyor. ‘Karakter’ dediğimiz, büyük bölümüyle cinsel uyarılmaların gerecinden kurulmuştur ve çocukluktan beri saptanmış dürtülerden, yüceltme ile edinilmiş temellerden ve kullanılamaz olarak tanınmış sapık hareketleri bastırmakla görevli başka tepkilerden oluşur (Freud, 2001:120-121).

Freud’un bu sözlerinden de anlaşılacağı üzere, yüceltme, gücünü cinsel dürtüden aldığı halde, bu gücü tamamen cinsellik dışı ve toplumsal olarak onaylanan bir amaca aktarma olarak tanımlanabilir. Yüceltme kapasitesi, cinsel dürtünün dönüşüme uğrama ve amacını değiştirebilme yeteneğine bağlıdır ve bu özelliğinden dolayı sanat üretiminin kaynaklarından biri, buna paralel olarak sanatçının yaratıcılığının en önemli isteklendirmelerindendir denilebilir. Freud’ göre, “sanatçılar, yüceltebilme yeteneğiyle donatıldıkları, yani kendilerine en yakın amaçlardan saptırılıp, değer bakımından bazen daha üstün cinsellik dışı amaçlara yönlentilebildikleri için, cinsel içgüdüler, mesleki uğraşılara olumlu katkılarda bulunmaya özellikle yatkın nitelik taşıır” (Freud, 1979:15).

Diğer bütün felsefi alanlar gibi psikanalizin de dil alanında kesiştiğini savunan ve psikanalizi de bu alana yerleştirip irdeleyen Paul Ricoeur, *Yoruma Dair-Freud ve Felsefe* adlı yapıtında, Freud’un ortaya attığı yüceltme kavramını şu biçimde yorumlar:

Yüceltme, bir nesnenin yerine başka bir şeyin konması değil, libidonun

hedefinden sapmasıdır; bu sapma, sonul cinsel edimin ‘hazırlıklar’yla akrabadır; daha açığı, ayrılıp özerk bir hedef olarak konumlanmaya yatkın hazırlık edimlerinin yolu üstünde yer alan duygusal hazla (dokunma, görme, gizleme, gösterme) bağlantılıdır; yüceltmeyi estetiğin, yani bir kültür görüngüsünün alanına yerleştiren de bu sapmadır: Aynı biçimde, bir başka anlamda, ilgi artık yalnızca genital bölgelerde toplanmayıp beden bütününe yayıldığında, merak da sanat duygusuna (yüceltme’ye) dönüşebilir (Ricoeur, 2007:414).

Freud’un, sanatçının kişiliği ve yaratıcılığı ile ilgili ortaya koyduğu görüşlerden yola çıkarak bir sonuca varmak gerekirse, denilebilir ki: sanatçı, çocuğun oyunda yaptığını yapar ve oldukça ciddiye aldığı bir fantezi dünyası yaratır. Bu fantezi dünyasının ardındaki güç, doyumluluk vermemiş ya da doyuma ulaşmamış istek ve arzulardır. Sanatçının, çocukluk anıları üzerine kurarak ortaya çıkardığı yaratıcılık, gün-düşlerinde olduğu gibi, çocuktaki oyunun devamından oluşur. Sanatçının, aslında utanılması gereken kişisel anı ve arzularını sanatsal bir biçimde nasıl yazabildiği gerçekten incelemeye değer. Sanatçı, kişi ile toplum arasında var olan tiksinti ve nefret bariyerlerine karşı duygularını anlatabilmektedir. Çünkü sanatçı, baskılama bariyeri normal insana göre daha geçirgen olan kimsedir. Bunu yaparken de, gün-düşlerinin egosal karakterlerini yumuşatır ve değiştirir, ona kılık-kıyafet değiştirir, fantezilerini estetik ve zevk verebilecek bir biçimde alıcıya sunar ki, bu onun olağanüstü yüceltme yeteneğine bağlıdır. Alıcının aldığı zevk ve rahatlık da, zihinlerdeki gerilimin boşaltılmasından başka bir şey değildir. Bir biçimde sanatçı bizlere, utanç hislerini uyandırmaksızın, kendi gündüz düşlerimizi yeniden sunar ve bundan haz almamızı sağlar.

2.2. Sanat Yapıtının Çözümlemesi

2.2.1. Düş kuramı

Freud’un “edebi bir metne yaklaşımını en güçlü bir biçimde vurgulayan tarz, sanat yapıtını sanatçının kendisini ifadesi olarak ele alan Romantik tarzıdır” (Holland, 2002:42). Freud’a göre, “sanat eseri, sanatçının amaç ve duygularının bizi etkileyen bir dışavurumudur” (Freud, 1979:134). Freud’un kanısına göre, “bir şaheserde bizi böylesine kısıvrak yakalayıp bırakmayan güç, sanatçının izlediği amaçtan başkası değildir; yeter ki, sanatçı bu amacı yarattığı eserde dile getirebilsin ve bizi izlenen amaç doğrultusunda etkileyebilsin” (Freud, 1979:134). Freud’un sanat eseri hakkındaki bu sözlerinden hareketle Jean-Paul Weber, *Sanat Psikolojisi* adlı yapıtında sanat yapıtını, “nesnel bir ereklige göre, daha öznel bir nedenselliği ve son sınırına varmış anlaşılmaz bir biçimde hissedilen sanatçının gereksinimlerini ortaya çıkaran şey” (Weber, 1993:49) olarak tanımlamıştır. Jung’a göre ise, “sanat eserinin incelenmesi karmaşık psöşik faaliyetlerin ortaya çıkardığı bir ürünü ele almayı gerektirir. Bu

ürün aynı zamanda, açıktan açığa bir amaç taşımaktadır ve bilinçli bir biçimde düzenlenmiştir” (Jung, 1981:53).

Freud, sanat eserleriyle ilgili yaptığı çözümlenmeleri, ilk kez 1895 yılında yazdığı *Düşlerin Yorumu* adlı yapıtında ortaya koyduğu düş kuramına dayandırarak yapmıştır. Freud, oluşturduğu bu kuramla, düşün tanımını, amacını, düşü oluşturan malzemeleri ve bu malzemelerin kaynaklarını, düşün çalışma mekanizmalarını, çeşitlerini, düşlerin şairtirciliğindeki nedenleri ve normal akıl işleyişinin bir türevi ve üretim biçimi olarak düşün sanat eserleriyle olan benzerliklerini, kanıtlarıyla açıklayarak sunma çabası içine girmiştir.

Freud’un kuramına göre düşün görevi, uyku halinin sürekliliğini korumaktır. Freud’a göre, “düş uykunun bekçisidir. Düş düşüncelerine gelince, birbirinden alabildiğine değişik ruhsal fonksiyonların hizmetinde çalışabilir. Düş oluşumu, düş düşünceleri tarafından ileri sürülen bir isteği, sanrı (halüsinasyon) yoluyla gerçekleşmiş göstererek görevini yerine getirir (Freud, 2000b:67). Bu bakımdan düş, bilinç alanına çıkmaya çalışan dürtüleri değişik bir görünüme sokarak saklamayı, böylece huzursuzluğa yol açmamayı hedefler. “Kişiyi huzursuz edecek dürtü yönelimleri bilince çıkarken, bu durum üstü örtük olarak gerçekleştiği için, uyku bozulmamakta, hem boşalma gereksinimindeki dürtülere bir çıkış yolu sağlanmakta, hem de bu dürtülerden huzursuz olmamanın bir yolu bulunmaktadır” (Cebeci, 2004:295).

Freud’un ortaya koyduğu psikanaliz yöntemi, düşleri yücelterek onları bireyin yaşamında bir anlamı, bir amacı ve yeri bulunan ruhsal olaylar kimliğine kavuşturmuş, düşlerin yadırgatıcılığı, tutarsızlığı ve saçmalığına takılıp kalmamıştır. Freud’a göre, “her düşün bir anlamı vardır; düşlerdeki yadırgatıcı görünüm, bu anlamın kendini açığa uğradığı biçim değişikliğinden ileri gelir; bizde bıraktığı saçmalık izlenimi kasıtlıdır, küçümseme, alay ve çelişki belirtir; tutarsızlığı yorum için bir önem taşımaz” (Freud, 2000b:65). Düşler, Freud’un insan psikolojisine yönelik teorilerini kurmada en büyük yardımcılarından. İnsan psikolojisini daha çok bilinçaltıyla açıklama düşüncesine dayandığı için, düşlerden yararlanması elbette doğaldır. Freud’a göre düş, “bilinçdışına uzanan bir kral yoludur” (Sarup, 2004:29). Bu bakımdan düşün doğası, bilinçaltıyla doğrudan ilişki kurulabilecek bir alana dayanmaktadır. Freud’a göre, “düş dili bilinçsiz bir ruhsal etkinliğin bir dışavurum biçimidir” (Freud, 2000b:74).

Freud’un kuramına göre düş, “temelde id dürtülerinin hayalde doyurulması sürecidir. Dürtü ya da istek hayalde doyurulurken, ‘hemen-şimdi’ özelliğinin bir kısmını, dolayısıyla düş göreni uyandırma gücünü yitirir. Uykudaki özel yaşantı ve uyanınca düş dediğimiz şey,

uyku sürecindeki bilinçdışı zihinsel etkinliğin ürünüdür” (Akvardar, 2000:26-27). “Düşler, fanteziler gibi *arzu doyurucu* (wish-fulfillment) nitelikleri taşırlar” (Ersevım, 2008:224). Freud, düşe kendisinden öncekilerin baktığı gibi dinsel ve mistik kökeni bulunan bir bakışla değil, insan bilincinin karanlık noktalarını aydınlatmak, onun ruhunun derinliklerinde yatan gerçekleri ortaya çıkarmak amacıyla eğilmiştir. “Düşün, özellikle insan uyurken gerçekleşmesi, bilincin uyuklayan hali olan bilinçaltıyla birleşmesi anlamına geldiği için, Freud’un düşü, insan bilinçaltının ürünü olarak görmesini meşru hale getirmektedir” (Emre, 2006:64).

Freud, düş/sanat yapıtı benzerliğini açıklarken öncelikli olarak gündüz düşü ve gece düşü arasındaki benzerliğe değinir. Freud, *yaratıcı yazarlar ve gündüz düşleri* (1907) adlı çalışmasında gündüz düşü ve gece düşü arasındaki benzerlikle ilgili şunları dile getirir:

Düşlemlerin düşlerle olan ilişkisine değinmeden geçemem. Gece düşlerimiz de buna benzer düşlemlerden başka bir şey değildir. Eğer, göstergelerine karşın düşlerimizin anlamı bizim için genellikle belirsiz kalmışsa bunun nedeni geceleri içimizde utandığımız isteklerinde uyanmasıdır; bunları kendimizden saklamamız gerekir ve sonuç olarak bastırılırlar, bilinçdışına itilirler. Bu türden bastırılmış istekler ve onların türevlerinin yalnızca çok çarpıtılmış bir biçimde ifade bulmasına izin verilir. Bilimsel çalışma bu *düş çarpıtması* etmenini aydınlatmayı başardığında gece düşlerinin, gündüz düşleriyle-tümümüzün çok iyi bildiği düşlemlerle aynı biçimde istek doyumalar olduğunu anlamak artık güç değildi (Freud, 1999:130).

Daha önce de dile getirildiği gibi Freud, yaratıcılığı gündüz düşlerine benzetmiştir. Gündüz düşleri ve fanteziler temel olarak gündelik hayatta doyuma ulaşamamış kişilere özgü olduğundan, Freud gündüz düşü kuranları da, yaratıcı kişileri de, özünde mutsuz insanlar olarak algılar. Sanatçı, gündelik yaşamda doyum yolu bulamadığı ve bastırmak zorunda kaldığı arzu ve isteklerini yapıtı aracılığıyla doyum yolu arar ve açığa vurur. Aynı biçimde Freud’a göre düşler, “arzuların giderilmesinden başka bir şey değildir. Dolayısıyla uyanık yaşamdan kalan arzu dürtüleri, düş oluşumu açısından önemlidir” (Freud, 2006d:667). Freud’a göre düş, “bastırmadan kaçınabilmeyi sağlayabilecek dolambaçlı yollardan biridir” (Freud, 1988:41). Bu bağlamda Freud’un kuramına göre, düş/sanat yapıtı arasındaki ilk benzerlik ve koşutluk kurulmuş olmaktadır. Sanat yapıtı da, düş de gündelik yaşamda doyum olanağı bulunamamış istek ve arzuların, belirli işleyiş mekanizmaları yoluyla bilinç alanına çıkararak doyum sağlama araçlarıdır. Bu bağlamda “sanatçı, düşteyken yaptığımız şeyi uyanıkken yapabilen insandır” (Weber, 1993:56). Freud’un kuramına göre düş, “anlaşılmayı değil, taşıdığı mesajı örtülü bir biçimde vermeyi amaçlayan ruhsal bir ürün sayılır. Düşün

anlaşılması için gerekli olan anlama çabası sanat yapıtı için de gereklidir” (Cebeci, 2004:288).

Freud, düşlere ilişkin üç temel kaynaktan söz eder: bunlardan ilki, düş sırasında gerçekleşen bedensel uyarımlardır; örneğin susayan birinin düşünde su içtiğini görmesi durumunun örneklediği gibi, fizyolojik gereksinimlerin düş içeriği üzerindeki etkisini gösterir. İkincisi, yakın zamanda yaşadığımız ve düşün içeriğiyle ilgisi olmayan ve kısaca ‘günün kalıntısı’ adı verilen bazı olay ve durumlara ilişkin malzemedir. Freud’a göre, “düşler, hemen önceki günlerin izlenimlerine ve kalıntılarına net bir tercih sergiler. Düşler, seçimlerini uyanık belleğimizden farklı olan ilkeler temelinde yaparlar, çünkü temel ve önemli olanları değil, tali ve fark edilmemiş olanları hatırlarlar” (Freud, 2006c:234). Üçüncü unsur ise kişinin çocukluk döneminden getirdiği ve ‘zaman ve yer’ kavramlarına sahip olmayan bilinçaltında tuttuğu malzemedir. Bundan dolayı Freud’a göre düşler, “çocukluğumuzun en eski izlenimlerine erişebilmekte ve yaşamımızın o döneminin bize yine önemsiz gibi gelen ve uyanırken uzun zaman önce unuttuğumuza inandığımız ayrıntıları su yüzüne çıkarmaktadır” (Freud, 2006c:235).

Freud’un düş kuramına göre, düşteki bir düşüncenin, tekrar başlangıçta türetildiği algısal imaja dönüştürüldüğü zamanki durumuna ‘gerileme’ denir. Freud’a göre, bu gerileme mekanizması sayesinde, “düş görmenin, kişinin en eski durumuna gerilemesine, çocukluğunun, çocukluğuna egemen olan içgüdüsel dürtülerin ve o zamanlardaki dışavurum yöntemlerinin canlanması gerçekleşmektedir” (Freud, 2006d:662). Yani düşler şimdiki zaman değil, çocukluk-bebeklik zamanına ait istek ve fantezileri ifade eder. Bunun anlamı, düşlerin ifade yönteminin çocuksu bir ifade yöntemi olduğudur. Freud’un bu kuramının bir değerlendirmesini yapan Ricoeur’e göre, “düşler bizi temel bir görüngüye ulaşmamızı sağlar: *Gerileme* görüngüsü. Gerek zamansal, gerekse yerbetimsel ve dinamik yönlerini daha iyi anlayabileceğimiz bir görüngü, unutulmuş, denetim altına alınmış, baskılanmış dürtüleriyle çocukluğumuz” (Ricoeur, 2007:92). Freud’un benzer bir biçimde, sanatçının yapıtı üretme aşamasında ortaya çıkan ve sanatçının düşlemlerinin genellikle çocukluğuna ait bir deneyimi uyandırdığı ve bu uyanan deneyimin sanatçıda doyurulmasını, yaratıcı yazıda bulan bir isteğin ilerlemesi durumunu aldığı yolundaki savından hareket edilecek olursa, düş/sanat yapıtı arasındaki bir diğer benzerliğe varılmış olunmaktadır

Freud, oluşturduğu düş kuramıyla, düş analizi yaparken öncelikle düşü ‘gizli’ ve ‘açık’ düş içeriği olarak iki kategoriye ayırır. Freud’a göre, “uyandırdığımız zaman anımsadığımız düş manifest (açık) düş içeriği diye nitelenebilir, üzerinde yorum çalışmasıyla bu içeriğin ardında

kendine dışavurum olanağı sağlamış düş düşüncesini ele geçirmek mümkündür” (Freud, 2000b:65). Bu bakımdan açık düş, gizil düş düşüncelerinin dönüşüme uğraması sonucu ortaya çıkan ve uyanma halinde anımsanan düş görüntü, duygu ve düşüncelerden oluşmaktadır. Freud’a göre, “gizli (latent) düş düşünceleri yadırgatıcı görünüm taşımaz, bir tutarsızlık ve saçmalıktan uzaktır, uyanık durumdaki düşüncelerin gerçek anlamıyla parçalarını oluşturur. Gizli düş düşüncelerinin açık düşe dönüşümü ise düş oluşumu olarak nitelendirilir” (Freud, 2000b:66). “Gizil düş ya da gizli düş düşünceleri, bilinçaltında bulunan ve bilince çıkması düş mekanizmaları tarafından çeşitli nedenlerle engellenen istek, anı ve korkulardan oluşur. Bu duygu ve fanteziler görsel ya da sözel bir özellik kazanmamış olup ancak bir dönüşüme uğrayarak açık rüya içinde ifade edilir” (Cebeci, 2004:299).

Freud’a göre, bir düşü yorumlarken yaptığımız şey, “belli bir düş içeriğini (latent düş düşünceleri) **düş dili**’nden uyanık yaşamımızın diline çevirmektir yalnız. Düş yorumu, düş dilinin birtakım tipik özellikler taşıdığını gösterir, bizde ilgili dilin aşırı ölçüde arkaik bir dışavurum sistemi içinde yer aldığı izlenimini uyandırır” (Freud, 2000b:72). Freud, nasıl ki düş çözümlemesi yaparken düş içeriğini açık ve gizli olmak üzere iki kategoriye ayırmışsa, benzer bir biçimde sanat yapıtının çözümlenmesini de öncelikle yüzeyde görünen anlam ve yüzey anlamın altında yatan derin anlam olarak iki düzeyde inceleme konusu yapmıştır. Freud, düş/sanat yapıtı arasındaki bu benzerlik ile “modern bir eleştirmen olarak sanat yapıtının yalnızca genel etkisini ele almak yerine biçim ile içeriğin ayrıntılarını incelemenin önemini vurgulamaktadır” (Holland, 2002:39). Freud’a göre, sanat yapıtı üzerine bir çözümlemeye gidilecekse, “her şeyden önce sanatsal üretimin ya da başka bir deyişle yapıtın kendisinin, sanatçının amaçlarının ve duygusal etkinliklerinin etkili bir ifadesi olarak kabul edilmesi gerekmektedir ve sanatçının amacını keşfetmek için de öncelikle yapıtında tasarımı yaptığı şeyin anlam ve içeriğini saptamak gereklidir” (Holland, 2002:41).

Freud’un kuramına göre, düşün, bilinçaltındaki malzemeyi bilinç alanına çıkmasını engelleyecek bazı kontrol mekanizmalarına sahip olma özelliği vardır. “Gizil düşü çarpıtmakla görevli bir tür ‘sansür kurulu’ olarak adlandırılabilir olan bu mekanizmalar, sırasıyla şöyle adlandırılır: yoğunlaşma, yer-değiştirme, dramatizasyon (görselleştirme), ikincil revizyon (yenileme-düzeltilme), rüya sembollerinin kullanımı” (Cebeci, 2004:296).

Freud’un geliştirdiği düş kuramının en önemli kavramlarından biri ‘yoğunlaşma’ kavramıdır. Freud, *Düşlerin Yorumu* adlı yapıtında yoğunlaşma kavramını şu biçimde açıklar:

Düş içeriği ile düş düşüncelerini kıyaslayınca ilk açıklık kazanan şey, büyük

ölçüde gerçekleşen *yoğunlaşmadır*. Düş düşüncelerinin kapsamına ve bolluğuna kıyasla düşler kısa ve özlüdür. Bir düşü yazacak olursanız, bir sayfanın belki de yarısını doldurur. Bunun altında yatan düş düşüncelerini analiz ise bunun yedi-sekiz, hatta on katı kadar yer kaplayabilir. Düş içeriği ile düş düşünceleri arasında büyük orantısızlığın, düş oluşum sürecinde ruhsal malzemenin kapsamlı bir yoğunlaşmaya tabi tutulduğu yolundaki sava ulaşmak çok mantıklıdır. Ortaya çıkarılan düş düşünceleri arasında sadece çok küçük bir azınlığın, düşünsel öğelerinden birisiyle düşte temsil edildiğini hatırlayacak olursak, yoğunlaşmanın *atma, çıkarma* yoluyla gerçekleştiği sonucuna varabiliriz: Yani düş, düş düşüncelerinin aslına sadık bir tercümesi veya harfî harfine yansımaları değildir, bunların son derece eksik ve bölük pörçük bir versiyonudur (Freud, 2006d:363-365-366).

Freud'un bu açıklamalarından hareketle yoğunlaşma, "gizil rüyaya ait birçok düşünce, anı ve fantezinin tek bir somut imgede toplanarak açık düşe girmesi olarak tanımlanabilir. Çok sayıda unsurun bir arada bulunduğu bu düş imgesi, yoğunlaşmanın bir örneğidir" (Cebeci, 2004:296). "Yoğunlaştırma, temelde bir daraltma, özellikle tek bir imgeye, kişiye, deyim ya da olaya yönelik duygulara odaklanacak hale getirme işlemidir" (Holland, 2002:30).

Freud'un, düşün oluşum ve işleyiş mekanizmalarından biri olarak ortaya attığı yoğunlaşma kavramı, yine Freud'un ortaya attığı, sanatçının yaratış ediminde başka bir deyişle sanat yapıtını yaratma sürecinde, sanatçıda bulunan ve sanatçının yaratıcılığında etken olan dürtü yoğunluğu kavramıyla büyük bir koşutluk gösterir. Freud'un kanısına göre sanatçı, çocukluğundan başlayarak yoğun ilkel dürtü ve gereksinimlere sahip olup, toplumsal koşullar ve gerçekler nedeniyle bu istek ve arzularını bastırmak zorunda kalarak ve ancak sanat yapıtı aracılığıyla bu dürtü ve isteklerine doyum yolu bulan kişidir. Bu bağlamda sanatçının yapıtı, gerek sanatçının gerekse bizlerin doyum olanağı bulduğu, bastırılmış istek ve arzuların elle tutulur, yoğunlaşmış biçimi ve kanıtıdır denilebilir. Bu bakımdan hem düşün oluşumu ve işleyişi hem de sanat yapıtının oluşumu açısından yoğunlaşma kavramı büyük bir benzerlik gösterir. Ayrıca yoğunlaşmanın, yazın-sanat eleştirisi açısından çok önemli bir kavram oluşturduğu da söylenebilir. Yoğunlaşmanın çözümlenmesi yoluyla "unsurlarına ayrıştırılması, zincirleme bağlantılar oluşturan fantezi, deneyim ve duyguların belirlenmesi olasıdır. Ruhsal yapıya egemen olan ekonomi düşüncesi uyarınca, en çok şeyi, en yoğun ve kısa biçimde söyleyebilmek, yoğunlaşma sayesinde olurken böylelikle gereksiz enerji sarfiyatından kurtularak ruhsal enerjinin korunması sağlanır" (Cebeci, 2004:297).

Freud'un düşün oluşum mekanizmasına ilişkin bulguları arasında yoğunlaşma kadar önemli bir diğer kavram da 'yer-değiştirme' kavramıdır. Freud'a göre, "yer-değiştirme, bir

düşüncenin yerine bununla şöyle veya böyle yakından ilişkili başka bir düşünceyi koyma ve iki öge yerine aralarındaki ortak bir öğeyle rüyada temsil etmeyi sağlayan yoğunlaşmayı kolaylaştırmak için kullanılır” (Freud, 2006d:429). “Bu tekniğin özelliği, gizil düş açısından önemli olmayan bir unsurun açık düşte öne çıkarılması yoluyla, düşü anlamaya yönelik çabaların hedefinden saptırılmasıdır” (Cebeci, 2004:298). Freud, *Düşlerin Yorumu* adlı yapıtında, düşlerdeki yer-değiştirme kavramıyla ilgili olarak şunları dile getirir:

Düş çalışmasında, bir yandan yüksek ruhsal değere sahip öğeleri şiddetinden arındıran, öte yandan da düşük ruhsal değere sahip öğelerden *çoklu belirleme vasıtasıyla* daha sonra düş içeriğine giren yeni öğeler yaratan ruhsal bir gücün devrede olduğunu varsaymak inandırıcı gözükmemektedir. Eğer durum buysa, düş oluşum sürecinde *ruhsal yoğunlukların aktarımı ve yerdeğiştirmesi* gerçekleşir; düş içeriğinin metniyle düş düşüncelerinin metni arasındaki fark da işte buradan kaynaklanır. Burada öngördüğümüz süreç, düş çalışmasının temel kısmına eşdeğerdedir ve ‘düş yerdeğiştirmesi’ adını hak eder. Düş yerdeğiştirmesinde kendini gösteren ruhsal gücü tanımakta zorluk çekeceğimizi de sanmıyorum. Yerdeğiştirme sonucunda düş içeriği artık düş düşüncelerinin çekirdeğine benzerlik göstermez ve düş, bilinçdışımızda var olan düş arzusunu çarpıtmaktan öte bir şey yapmaz. Ama düş çarpıtmasını zaten biliyoruz. Bunu, zihinsel yapıdaki bir ruhsal kurumun diğerine uyguladığı sansüre bağlamıştık. Düş yerdeğiştirmesi, bu çarpıtmanın gerçekleştirildiği başlıca yöntemlerden birisidir (Freud, 2006d:396).

Freud’un düş kuramıyla ortaya koyduğu, yoğunlaşma ve yer-değiştirme kavramlarına getirdiği bu açıklama ve tanımların ışığında denilebilir ki, bu iki kavram, düş oluşumu ve düşlerin aldığı biçim açısından iki yönetici etmen ve düş çalışmasının iki ana bölümünü oluşturmaktadır. Freud’un ortaya koyduğu bu kuramın bir değerlendirmesini yapan Ricoeur’e göre, “düş çalışmasında bir ruhsal güç ortaya çıkmakta ve bu güç, bir yandan yüksek değer taşıyan ruhsal öğeleri yoğunluklarından yoksun bırakırken öte yandan da çoklu belirlenim yoluyla düşük ruhsal değerdeki öğelerden yeni değerler yaratmakta ve bu değerler düşlerin içine nüfuz etmektedir” (Ricoeur, 2007:94). Ricoeur’e göre eğer durum buysa, “düşlerin oluşum sürecinde farklı öğelerin *ruhsal yoğunluklarında bir aktarım ve yer değiştirme* olmakta, buradan da düşlerin içeriği ile düşüncesi arasında metin farklılığı ortaya çıkmaktadır” (Ricoeur, 2007:95).

Konuya düş/sanat yapıtı benzerliği çerçevesinden bakıldığında, yer-değiştirmenin de yoğunlaşma gibi sanat/yazın eleştirisinde yaygın olarak kullanılabilir bir kavram olduğu göze çarpar. “‘Metonimi’ ve ‘sinekdoki’ gibi bir fikrin somut bir nesneyi ya da parçanın bütünü temsil ettiği edebiyat formları ve teknikleri, yer-değiştirme kavramı çerçevesinde açıklanabilir” (Cebeci, 2004:299). Holland’a göre, “yer değiştirmenin işleyişi açılım

yönündedir ve bu nedenle sanatın uyarımdan yapıta doğru olan gelişiminde onu görmek, belki de daha kolaydır. Yer değiştirme yoluyla yoğun duyguları kendi gerçek nesnelere, onlarla daha az ilişkili yerine-geçenlere aktarırız” (Holland, 2002:30). Freud’un kuramına göre bunun en belirgin örneği düşlerdeki yer-değiştirmenin bir türevidir olan ‘simge’ kavramıdır. Freud’a göre, “düşler, gizli düşüncelerini örtülü bir şekilde temsil etmek için simgelerden yararlanırlar” (Freud, 2006d:443).

Freud, *Psikanaliz Üzerine* adlı yapıtında, oluşturduğu düş kuramını bir kez daha gözden geçirmiş ve düşlerdeki simgelerle ilgili olarak şunları dile getirmiştir:

Simgelere alabildiğine sık başvurulması, yine düş dilini bir diğer belirleyici özelliğidir. Söz konusu simgeler, düşü görenin çağrışımlarına başvurulmaksızın da düş içeriğinin bir ölçüde yorumlanmasını sağlar. Ancak, düş simgelerinin içyüzü henüz yeterince açıklığa kavuşturulmuş değildir. Bunlar, yerine koymalar ve açık seçik benzerliklere dayandırılmış kıyaslamalardır. Düşte doğrudan gözükmeyerek kendilerini simgelerle açığa vuran, en başta genital organlar ve cinsel eylemlerdir. Düşteki dışavurum araçlarının ilk planda sözlerden değil, imgelerden oluştuğunu dikkate alırsak, düşün bir dil değil, bir yazı sistemine benzetilmesi daha uygun olur. Gerçekten de bir düşün yorumu, Mısırlıların hiyeroglif yazısı gibi eski bir resim yazısının okunmasına benzer tıpkı (Freud, 2000b:73).

Freud’un düş kuramıyla ortaya koyduğu, yer-değiştirme kavramının bir türevidir olarak simge, Arieti’e göre, “bir şeyi temsil eden bir başka şeydir. Gündelik hayatta en yaygın simge sözcüklerdir. İmgenin, zihinsel bir temsil durumunu, ya da zihinde beliren bir resmi ifade ettiği söylenebilir. Bu açıdan bakıldığında, imge, ‘dış dünyadaki bir nesnenin yerine geçen şey’ niteliği taşımaktadır (Cebeci, 2004:149-150). Sharpe’a göre, “gizil düş düşüncelerini çarpıtmanın en iyi yöntemi, sembol kullanmaktır. Sembolizm, daima bilinçdışından gelir; sembol, bastırılmış bilinçdışı bir içeriği temsil eder. Cinselliğin sembolizmde taşıdığı önem, eski/ilkel toplumların cinsel organlara ve işlevlere atfettiği büyük öneme bağlanmaktadır” (Cebeci, 2004:319). Ricoeur’e göre, “arzunun anlambilimi düşle ortaya konulur. Dil de daha başlangıçtan itibaren ve büyük bölümüyle çarpıktır: Söylediğinden başka bir şey kasteder, çiftanlamlıdır, bulanıktır. Dolayısıyla, düşler de karmaşık anlamların yeri olarak beliren bir dil bölgesinde yer alır. Bu çiftanlamlı bölgeye simge denilmesi yanlış olmaz” (Ricoeur, 2007:20). Ricoeur’e göre, “simge, yorum gerektiren çiftanlamlı bir dilsel anlatımdır, yorum ise simgelerin şifresini çözmeyi hedefleyen bir anlama çalışması” (Ricoeur, 2007:22). Bozkurt’a göre, “simgeleştirme baskılayıcı eğilimler ile baskılananlar arasındaki ruhiçi bir çatışma nedeniyle doğar. Simgeleştirme süreci bütünüyle bilinçdışıdır. Bu bağlamda düşler, mitoslar ve folklorik öğeler evrensel simgeler olarak karşımıza çıkarlar. Ruhçözümsel simge kuramı

ise, bir imge, düşünce ya da ruhsal etkinliğin bir başkasıyla bilinçdışı yer değiştirmesi durumuyla ilgilenir” (Bozkurt, 2004:176-177). Jung’a göre, “düş, tabiatın bir bitkiyi yetiştirdiği gibi bizlere imgeler sunar ve sonuç çıkarmayı yine bizlere bırakır. Bu bakımdan sanat eseri, bir düşe benzer; dış bakımdan apaçık gibi görüldüğü halde kendisini hiçbir zaman açıklamaz ve hiçbir zaman besbelli bir anlam taşımaz” (Jung, 1981:77). Erich Fromm’a göre, “düş yaratıcı bir eylemdir. Ortalama insanlar bile, uyanıkken hiç fark edemedikleri yaratıcı yönlerini rüyalarda görür ve tanırırlar” (Fromm, 2004:112). Bu bağlamda, “düş dili şiirseldir ve burada evrensel sembollerle konuşulur. Evrensel sembollerin örneklerini hemen her kültür ve destanda bulmak olasıdır. Bu evrensel dil, tıpkı şiir ve sanat gibi insanların geliştirdikleri bir şeydir” (Fromm, 2004:114). Fromm’un son asistanı ve *Post-modern İnsanın Psikanalizi adlı* yapıtın yazarı Rainer Funk’a göre de düşler, bilinçdışının şifreli ifadeleridir. Funk’a göre, “düşlerin gündelik ve bildik mantıktan daha farklı bir mantığı vardır ve pek çok insanın yabancı olduğu ‘sembolik bir dil’ kullanırlar” (Funk, 2007:167).

Freud’un düş kuramını oluştururken ortaya koyduğu yer-değiştirme kavramıyla nasıl ki düşler, kaynağını aldığı bastırılmış arzu ve isteklerin bir dışavurum aracı olarak simgelerden yararlanıyorsa benzer bir biçimde sanatçı da, kişisel hayal ve isteklerini bir sanat eserine dönüştürürken, söz konusu isteklerdeki törel aykırılığı yumuşatan ve isteklerin çıktığı kişisel kaynağı gizleyen bir biçim değişikliğine gider. Bunu başarmanın en önemli yolu da simgelerden yararlanmaktır. Freud’a göre, “sanat, sanatsal yanılısamanın sayesinde simgelerin ve aslının yerine konan şeylerin gerçek duyguları uyandırabildiği, uzlaşımalsal olarak kabul edilmiş bir gerçekliktir. Sanat, istekleri engelleyen bir gerçeklik ile imgenin istek-doyuran dünyası arasında eksikli bir bölge oluşturur” (Holland, 2002:39).

“Freud, birtakım özel sanat yapıtları üzerine çözümlemelerinde hemen tamamen yer değiştirmenin şu ya da bu türünden, yani bir şeyle ilişkili simge ve duyguların bir başka şeye aktarılmasından söz etme eğilimindedir” (Holland, 2002:30-31). Bu bağlamda Freud’un yaptığı çözümlemelerde, sanatsal kılık değiştirme ya da savunma biçimi simgeleştirme olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunu bir yer değiştirme, iki şey arasında fiziksel ya da ruhsal benzerliğe dayalı olarak yapılan bir yer değiştirme olarak değerlendirmek olasıdır. Örneğin, “Jensen’in *Gradiva*’sında arkeolojik bir geçmiş, kişinin kendi bebeklik çağını simgelemektedir. Leonardo, annesinin kendisine yönelik, karşıt-yüklü olduğu tahmin edilen duygularını, anlaşılmaz bir gülümseme olarak betimlemektedir. Kral Oidipus’ta ve çeşitli hortlak öykülerinde kör etme, özellikle gözleri oyma eylemi, iğdiş etmeyi simgelemektedir”

(Holland, 2002:32). Ayrıca Freud, Medusa'nın başı öyküsü üzerine yaptığı çözümlemede, Medusa'ya bakanların taşa dönüşmesini "başka bir düzeyde içdiş edilmeyi simgelemekte" (Holland, 2002:33) olduğunu dile getirmiştir.

Freud, düşlerdeki yer-değiştirme kavramının bir diğer türevi olarak 'karşıtıyla temsil' (tersiyle ifade) tekniğinden söz eder. Düşlerin taşıdığı duygu yükünün geçirebileceği dönüşümün en tipik örneklerinden biri, duygu unsurunun 'tersiyle ifade edilmesi' olgusudur. Yani düşlerde üzüntünün sevinç olarak algılanması olasıdır. Bu kavram, özellikle saçma duygusunun egemen olduğu sanat yapıtlarının yorumlanması sırasında hatırlanmasında yarar olan bir mekanizmayı göstermektedir. Freud'a göre, "düşlerde saçmalık ve anlamsızlığın kullanılması, onlara, ruhsal ürünler olarak ele alınma saygınlığını kazandırmış ve otoritelerin, akıl etkinliklerinde bir ayrışmanın ve de eleştiri, ahlaklılık ve mantığın kesintiye uğramasının, düşlerin oluşumu için gerekli koşullar olduğunu benimsemelerine yol açmıştır" (Freud, 2003a:119-120). Düşlerin tutarlılık ve bütünlük açısından genellikle zayıf olması, düşlerde 'saçma duygusu' uyandıracak mantık ve gerçeklik hatalarının sık sık karşımıza çıkması, bize düş oluşumunda yeterli ego kontrolünün bulunmamasının bir sonucu olarak gözükmektedir. Buradan hareketle denilebilir ki, "absürd sanat düş gibi yoğun bir duygusal içerikle doludur; biçimsel olarak tıpkı düş gibi yeterli kontrolden uzaktır, asıl içeriğin gizlenmesi başarıldıktan sonra tutarlılığa önem verilmemiş, biçim kusurlu bırakılmıştır" (Cebeci, 2004:314). Böylelikle düş/sanat yapıtı arasındaki bir başka benzerliğe de varılmış olunmaktadır.

Freud, *Espriler Ve Bilinçdışı İlişkileri* (1905) adlı çalışmasında, 1900 yılında düş kuramıyla ortaya koyduğu düş-işleminin esprilerin tekniğinde bulunana çok büyük benzerlik gösteren-tıpkı onun gibi kısıtlamalara yol açıp aynı nitelikte yerine geçenler yaratan-bir yoğunlaştırma sürecinin bir parçası olarak betimlemiştir. Freud'a göre, "sözel esprilerin tekniğinin özü olduğunu gördüğümüz yerine-geçen oluşumunun eşlik ettiği ilginç yoğunlaştırma süreci, mekanizmasında aynı ruhsal süreçlerin ortaya konduğu düş oluşumunu işaret etmektedir" (Freud, 2003a:60-61). Ayrıca Freud'a göre, "kavramsal esprilerin tekniği, yer-değiştirme, hatalı akıl yürütme, saçmalık, dolaylı temsil, karşıtıyla temsil- için de aynı biçimde geçerli olup düş-işleminin tekniğinde de tümü yeniden ortaya çıkabilir" (Freud, 2003a:119). Freud'a göre, "espri işlemi yöntemleri ile düş-işlemi yöntemleri arasında bu denli uyuma yalnızca rastlantı olamaz" (Freud, 2003a:120). Freud'un düşler ve espriler arasında bulguladığı bu benzerlikler ışığında, sanat eserinin de bir düş gibi görülüp çözümlenmesi olası gözükmektedir.

Freud'un tanımladığı düş mekanizmalarından bir diğeri 'dramatizasyon' ya da 'görsellik kazandırma' adını taşır. "Dramatizasyon, gizil düş düşüncelerinden kaynaklanan bir durum ya da hareketin açık düşte somut olarak temsil edilmesidir" (Cebeci, 2004:302). Konuya düş/sanat yapıtı benzerliği çerçevesinden bakılacak olursa, dramatizasyonu bir tür sinema ya da tiyatro oyunu gibi düşünmek olasıdır. Yapı olarak çocukların oyunlarına benzer. Bu noktada, hem çocuk oyunlarının, hem de sanat yapıtlarının düşteki dramatizasyona benzer bir mekanizma içinde ortaya çıktığının anımsanması yararlı olacaktır. Öte yandan, dramatizasyon bir sinema filmini hatırlatmakla birlikte, düşlerin birçok durumda tamamlanamamış ya da başarısız oyunlara benzediği de bir gerçektir. "Ayrıca düş, bir melodramda olduğu gibi, aşırı bir duygu yüklenmesiyle ve buna bağlı gerginlik duygularıyla karakterize olabilir. Dramatizasyonun, düş görenle çevresi arasındaki ilişkileri temsil ederek, kişiliğin genel durumu hakkında bilgi verdiği kabul edilmektedir" (Cebeci, 2004:302).

Freud'un tanımladığı düş mekanizmalarından sonuncusu 'ikincil revizyon' (düzeltme ya da yenileme) dur. Bu mekanizmanın görevi, çeşitli gizil düş düşünceleri içinden bağlantılı ve tutarlı bir öykü oluşturmaktır. Gizil düş düşüncelerini gündelik hayatın mantığına ve düşünme tarzına yaklaştırmaya çalışan ikincil yenileme, düşten anlaşılır bir öykü çıkarmaya çalışır. Freud'a göre, düşün şekillenmesiyle ilgili işleyen bu sonuncu etken, "sunulan malzemeyi hayale 'gündüz düşüne' benzer bir şeyin kalıbına dökmeye çalışır. Ne var ki düş düşünceleri bağlamında bu tür bir hayal zaten oluşturulmuş ise, düş çalışmasındaki bu dördüncü etken, hazırda bulunan hayali kendine mal edip bunu düş içeriğine sokmaya çalışacaktır" (Freud, 2006d:600).

Konuya düş/sana yapıtı benzerliğiyle bakıldığında, ikincil yenilemenin, sanatçının sanat eserini yaratmasına benzediğini söylemek yanlış olmayacaktır. İkincil yenileme, bilinçaltı süreçlerin etkisinde ve bilinç işin içine karışmadan gerçekleştirilir. "Buna karşılık, sanat eserinin yaratımı sırasında, bilinçaltından gelen materyalin sanatçının bilinci tarafından ele alınıp dönüştürülmesi ve yaratıcı bir ürünün ortaya çıkarılması söz konusudur. Burada hareketle, ikincil yenilemeyle sanatsal yaratım arasındaki bağıntının sınırlı olduğu kabul edilmelidir" (Cebeci, 2004:303).

Freud'un düş kuramına dayandırarak yaptığı en bilindik çözümlenme örneği, Jensen'in *Gradiva*'sıdır. Freud, *Sanrı Ve Düş "Gradiva"* (1907) adlı yapıtında, Wilhelm Jensen'in *Gradiva* romanını çözümlerken ortaya koyduğu yorumunda, romanla ilgili genel bir kuram getirme savında bulunulmaksızın, psikanalizden habersiz bir romancının kendi kahramanına

yüklediği kurgusal düşler ve kahramanını yönelttiği neredeyse analitik iyileşme, düş ve nevroz kuramı ile kesiştirilir. Freud, düş kuramının tüm varsayımlarından yola koyularak yaptığı bu çözümlemede roman ve kahramanları hakkında şunları söyler:

Kuşkusuz okurlarım, şimdiye dek Nobert Hanold ve Zoe Bertgang'ı tüm zihinsel dışavurum ve eylemlerinde sanki yazarın yaratıları değil de gerçek kişilermiş gibi, yazarın aklını da görüntüleri bulanıklaştırıcı ya da kırıcı değil de mutlak geçirgen bir ortammış gibi ele aldığımı görünce şaşırılmışlardır. Ve yazar kendi öyküsünü 'düşlem' diye adlandırmakla gerçeklik tanımlamasından özellikle vazgeçtiğinden benim yöntemim daha da şaşırtıcı görünecektir. Ancak yazarın tüm tanımlamaları gerçeklikten öylesine büyük bir sadakatle kopyalanmıştı ki *Gradiva* bir düşlem değil de bir ruh hekimliği çalışması olarak aktarılsaydı buna karşı çıkmazdık (Freud, 2003b:120).

Freud, düş kuramının ve buna bağlı olarak düş-yorumunun bazı kurallarının, roman kahramanının düşüne uygulanmasıyla, düşlerin ana özelliklerinin bizim için daha anlaşılır kılınması ve öykünün kurgusuyla nasıl ilişkilendirilebileceği hakkında bize geniş bir yelpaze sunarak yardımcı olmuştur. Ancak herkesin aklına şu iki soru gelebilir. Yazar yaratısını oluştururken tüm bu kuralları gözlemlemiş olabilir midir? Ve yazar sanrının daha ileri gelişimini oluşturmak için neden bir düşü araya sokmuştur? Freud'a göre, "bu ustaca bir yazarlık düşüncesi ve gerçeğe uygundur. Yazar yaratısında, düşlerin ve sanrının oluşumunda olup bitenlere ilişkin tipik özelliklerin resimlerine yer vermiştir (Freud, 2003b:120).

Freud, Shakespeare'in *Bir Yaz Gecesi Düşü* adlı oyunu üzerine yaptığı çözümlemede, Oberon'un aşkını reddeden Titania'nın, bunun yerine imgeleminin eşeği olan Bottom'a sevgi seli yağdırmaya mecbur bırakılışını düşlerdeki yer-değiştirme mekanizmasının bir yansıması olarak betimlemiştir. Oyunun bu şekilde yorumlanması, "âşıkların yer değiştirmesine ve düşlere uygulanmakta ve böylelikle oyunun adına daha da zengin bir anlam katmaktadır" (Holland, 2002:98). Ayrıca Freud, Shakespeare'in yapıtlarına yönelik çözümlemelerinde, Shakespeare'in kılık değiştirmeyi (birisinin bir başka kılığa girmesi) çok fazla kullandığını fark etmiş ve bunun düşlerdeki yerine koyma işlemine karşılık gelen, dramatik bir hile olduğu fikrini belirtmiştir" (Holland, 2002:80).

Sonuç olarak, Freud'un ortaya koyduğu düş kuramına göre rüyalar, birer arzu giderme araçlarıdır. Düşün çalışma mekanizmasına gelince; yine Freud'un 'örtük içerik' adını verdiği düş hammaddelerinin (bedensel uyarımlar, bir önceki günün deneyimlerinden arta kalan imgeler, büyük ölçüde çocukluk yaşamına ait olup bilinçaltına itilip bastırılmak zorunda kalınmış istek ve arzular), belirli bir yoğunlukta, yer ya da kılık değiştirerek, simgesel

anlatımlarla, ruhsal mekanizmadaki sansürün bir miktar gevşemesinden yararlanarak görünen düşe dönüşme işlemidir. Bu dönüşme işleminin sonucu olan görünen düş içeriği de Freud'a göre 'belirtik içerik' olarak adlandırılmıştır. Düşler, bastırılmış bir arzunun kılık değiştirmiş olarak yerine getirilmesidir. Başka bir anlatımla bilinçdışı isteklerin simgesel doyuruluşudur. Ve Freud'un kuramına göre düşte görülen tüm bu özellikler, sanat yapıtıyla karşılaştırıldığında, şaşırtıcı bir benzerlik gösterir. Tıpkı düş gibi sanat yapıtında da bilincine vardığımız içerik ile gerçek içerik bulunur. Nasıl ki, toplumsal gerçeklikler nedeniyle bastırılmak ve bilinçaltına itilmek zorunda kalınmış istek ve arzuların, düş yoluyla doyumu söz konusu ise sanatçıda bu yükten yapıtı sayesinde kurtulur. Düş yalnızca bilinçdışının ifadesi ya da yeniden üretimi değildir. Bilinçdışı ile düş arasında bir 'üretim' ya da 'dönüşüm' sürecinin müdahalesi söz konusudur. Freud'un bu düş kuramı edebiyat eserini bir yansıma olarak değil, bir üretim biçimi olarak ele almamıza yardımcı olur. Tıpkı düş gibi yapıt da bazı 'hammaddeleri' (dil, başka edebi metinler, dünyayı algılama yolları gibi) ele alır ve bu 'hammaddeleri' bazı tekniklerle ürün haline dönüştürür. Bu üretim yapılırken başvuru teknikler, 'edebi biçim' olarak bildiğimiz çeşitli aygıtlardır. Tüm bu verilerden elde edilecek sonuç ise, yazınsal bir yapıtın da düş metni gibi üretildiği süreçleri açıklayacak biçimde deşifre edilebilir ve çözümlenebilir olduğudur.

2.2.2. Oidipus karmaşası kuramı

Freud, *Psikanalitik Çalışmaya Uyan Bazı Karakter Tipleri*'ni (1916) çözümlemek için klinik gözlem olgularına değil, büyük yazarların zihin üzerine olan bilgi hazinelerinden yarattığı kahramanlara eğilmiştir. Freud, yazınsal yapıtlardaki karakterlerin çözümlenmelerinin dayanak noktasını da Oidipus karmaşası kuramıyla ilişkilendirerek kurmuştur. Freud, bir sanat yapıtına (o yapıtın) kendisi aracılığıyla baktığında bile yine bir zihin için bakmaktadır, bu olguda bakılan zihin sanatçıya değil fakat (sanatçının yarattığı) karaktere aittir. "Yazarın her şeyden önce taşıdığı duyarlılık onun başkalarının zihnindeki saklı dürtüleri ve kendi bilinçdışı konuşmasını serbest bırakma cesaretini algılamasını sağlamaktadır" (Holland, 2002:37). Ruhçözümsel yöntemde, yapıtın kahramanları aracılığıyla sanat yapıtını yorumlama, sanatçının bilinçaltının temellerine değin uzanarak onu deşifre edebilmeyi olası kılmaktadır.

Freud'un yapıtlardaki karakterlerden hareketle yaptığı çözümlemelere verilebilecek en güzel örnekler yine Freud'un ilk kez *Totem Ve Tabu* (1912-13) adlı eserinde ortaya koyduğu Oidipus Karmaşasına bağlı olarak yaptığı çözümlene örnekleridir. Freud, bu karmaşanın

adını Antik Yunan tragedyalarından Sophokles'in *Kral Oidipus* adlı oyunundan esinlenerek vermiştir. Freud, Oidipus karmaşası kuramını şöyle açıklar:

Çocuğun anne ve babasına karşı beslediği sevgi ve düşmanlık duygularının bir bütün halinde örgütlenmesidir. Olumlu ve olumsuz olmak üzere iki ayrı biçimde kendini açığa vurur. Olumlu (pozitif) biçimi, kompleksin adını aldığı Oidipus efsanesine bir uygunluk gösterir. Yani oğlanlar babalarına, kızlar annelerine rakip gözüyle bakıp, içten içe onların ölmesini ister; oğlanlar annelerine, kızlar babalarına karşı aşırı bir cinsel eğilim gösterir. Olumsuz biçimde ise durum bunun tersidir. Çocuklar penis (fallus) döneminde, yani üç ile beş yaşlarında bu kompleksi yaşar, beş yaşından sonra kompleks etkisini yitirir, bir uyuklama (latent) döneminin arkasından buluşla beraber yeniden canlanma gösterir ve dışta sevisel bir obje seçiminin arkasından az ya da çok başarıyla yıkımı sağlar (Freud, 1979: 269).

Freud'a göre, çocuklarda Oidipus karmaşasına bağlı olarak ortaya çıkan bir başka karmaşa da İğdiş (Katrasyon) karmaşasıdır. Freud, İğdiş karmaşası hakkında şunları dile getirir:

Annelerine karşı aşırı bir cinsel eğilim gösterip, babalarına karşı düşmanca duygular besleyen, hatta bu duygularında babalarının ölmesini dileyebilecek kadar ileri giden oğlanlar, bu tutumlarından ötürü babalarının kendilerini iğdiş edeceğini, yani erkeklik organından yoksun bırakacağı kompleksi ve korkusu içinde yaşarlar. Kızlar ise çoğu kez bu eylemin daha önce kendileri üzerinde uygulandığına, penislerinin kendilerinden koparılıp alındığına inanırlar (Freud, 1979: 266).

Freud, *Sanat Ve Sanatçılar Üzerine* adlı yapıtında kaleme aldığı *Dostoyevski Ve Baba Katli* başlıklı yazısında, Oidipus karmaşasına bağlı olarak ortaya çıkan babayı ortadan kaldırma isteğinin yani baba katlinin “tek kişi kadar tüm insanlığın işlediği ilk ve temel suç ve suçluluk duygusunun temel kaynağı” (Freud, 1979: 110) olduğunu söylemiştir. Ayrıca Freud, “din, ahlak, toplum ve sanatın başlangıçlarının Oidipus karmaşığında birleştikleri sonucuna varmıştır” (Freud, 1998b:122).

Freud, Oidipus karmaşasına bağlı olarak kişide ortaya çıkan, kendisine rakip gördüğü babayı ortadan kaldırma isteğini yani baba katli motifini şu biçimde açıklamıştır:

Oğlan çocuğu, babasıyla, psikanaliz dilinde çelişik duygulu (ambivalent) diye nitelenen bir ilişki içinde yaşar. Bir yandan, kendisine rakip saydığı babasına karşı, onu ortadan kaldırmayı amaçlayan bir kin ve nefret besler; öte yandan, babasına karşı belli bir sevgiye de her zaman ruhunda yer verir. Her iki durum bir araya gelerek baba özdeşleşmesini doğurur. Gerek hayranlık duyduğu babasına öykünme arzusu, gerek kendisine rakip gördüğü babasını ortadan kaldırmayı amaçlaması, çocuğun kafasında babasının yerini alma düşüncesini uyandırır. Derken bu gelişim süreci güçlü bir engelle karşılaşır; oğlan, kendisine rakip gördüğü babasını yok etme çabasının babası tarafından günün birinde iğdiş edilme

eylemiyle cezalandırılabilceği korkusunu içinde hissetmeye, yaşamaya başlar. İğdiş edileceğinden ürkerek, yani erkeklğini koruyabilmek için, babasını ortadan kaldırıp annesini ele geçirme isteğinden vazgeçer. Gelgelelim, söz konusu isteğın bilinçaltında varlığını sürdürmesi suçluluk duygusunun temelini oluşturur. Bu süreç de Oidipus kompleksini ileride bekleyen doğal bir yazgıdır (Freud, 1979: 110-111).

Freud, Oidipus karmaşasına bağılı olarak ortaya koyduğu baba katli motifini Sophokles'in *Kral Oidipus*'u, Shakespeare'in *Hamlet*'i ve Dostoyevski'nin *Karamazof Kardeşler*'inde bulgularayp çözümlenmiştir. Freud'un kanısına göre, "dünya edebiyatının değerini yitirmeyecek üç başyapıtı olan Sophokles'in *Kral Oidipus*'u, Shakespeare'in *Hamlet*'i ve Dostoyevski'nin *Karamazof Kardeşler*'inde aynı konunun, yani baba katli motifinin işlenmesi rastlantı sayılamaz" (Freud, 1979: 117). Freud, *Sanat Ve Sanatçılar Üzerine* adlı yapıtında bu üç eser üzerine yaptığı çözümlenmede şunları söyler:

Eserlerin her üçünde de öldürme eyleminin nedeni, yani kadın çevresinde dönen cinsel rekabet gözler önüne serilir. Ancak bu sergilemenin, konusunu Grek Mitolojisinden alan Kral Oidipus'ta hepsinden açık yüreklilikle yapıldığı görülür. Burada öldürme eylemini işleyen kahramanın kendisidir çünkü. Yunanlı Sophokles'in tragedyasında kahramanın babasını öldürmesindeki bilinçsiz neden, akıl erdirilemeyen bir yazgının zorunluluğu olarak dış gerçeğe yansıtılmakta, eylem bütünüyle alıkonularak kaçınılmaz yumuşatma işi bu yoldan ustaca gerçekleştirilmektedir. Kahramanın öldürme eyleminde önceden bir tasarlanmışlık ve görünürde kadın etkisi yoktur; ancak, babayı simgeleyen canavar üzerinde aynı eylemi bir kez daha tekrarlayıp annesi kraliçeyi ele geçirebildiği anlatılarak gerek babayı öldürme amacı, gerek öldürme eyleminde kadının rolü açığa vurulur, işlediği suç açığa çıkarılıp, kahramanın gözü önüne serildikten sonra, yazgının zorlaması gibi bir nedene başvurarak, kahraman, suçu üzerinden atma yolunda çaba harcamaz; suç benimser ve bilinçli işlenen tam bir suç gibi cezalandırılır; haksız gibi görünmesine rağmen psikolojik bakımdan düpedüz yerinde bir davranıştır bu. Shakespeare'in oyununda ise dolaylı bir yol izlenir; oyunda babasını öldüren kahramanın kendisi değil, bir başkasıdır ve bu başkası için eylem baba katli anlamını taşımaz. Bu nedenle, kadın çevresinde sürdürülen ve ahlak duygularını inciten eylemin perdelenip gizlenmesine de gerek duyulmaz. Diğer yandan, başkasınca işlenen suçun kahraman üzerindeki etkisi okuyucuya sunularak, onun ruhundaki Oidipus kompleksi de adeta yansıtılmış bir ışık altında verilmeye çalışılır. İşlenen eylemin öcünü alması gereken Hamlet, ne tuhaftır ki bunu gerçekleştirecek gücü bir türlü kendinde bulamaz. Ama bizler, Hamlet'in elini kolunu bağlayan nedenin suçluluk duygusu olduğunu biliriz; kahramandaki suçluluk duygusu, nevrotik olaylara tümüyle uygun düşen bir yol izler ve öç alma ödevini yerine getirecek yetenekten yoksunluğunu kahramanın anlaması biçiminde açığa vurur kendini. Kahramanın işlenen suçu bireyüstü bir gözle gördüğünü ele veren belirtiler bulunur oyunda. Bu bakımdan *Karamazof Kardeşler*'de bir adım daha ileriye gidilir. Burada cinayeti işleyen kahramanın kendisi değil, bir başkasıdır; ama kahraman gibi, öldürülen babanın oğludur bu başkası, yani kahramanın kardeşlerinden Dimitri'dir ve işlediği cinayette cinsel rekabet motifinin rol oynadığı açıkça belirtilir romanda. Ayrıca, Dostoyevski,

romanda babasını öldüren bu kardeşe kendi hastalığını, yani sarayı yakıştırır, sanki bununla ‘benim içimdeki saralı ve nevrozlu kişi baba katilidir’ gibi bir itirafta bulunmak ister. Dostoyevski, romandaki katile karşı sınırsız bir sempati duyar. Katil, Dostoyevski için, normalde başkalarının taşıyacağı suçu kendisi yüklenmiş bir kurtarıcı gibidir. Katil cinayeti işledikten sonra, artık başkalarının aynı eylemi gerçekleştirmesine gerek kalmaz; bundan böyle yapılacak şey katile teşekkür etmektir; çünkü katil öldürmese, öldürme eylemine bizzat girişmek zorunluluğu doğacaktır (Freud, 1979: 117-118-119-120).

Freud ayrıca, *Sanat Ve Sanatçılar* adlı yapıtındaki *başarıda yıkılanlar* (1916) başlıklı yazısında, Shakespeare’in *Lady Macbeth* ve İbsen’in *Rebekka* oyunlarının çözümlemesini yapmış, yaptığı çözümlemeyi de bazı kişilerde görülen, “doyumsal yoksunluğun aksine doyuma ulaşmış başarı karşısında bireyi yıkıma götüren ve hastalandıran vicdansal güçler olduğunu, bu güçlerin de sıkı sıkıya Oidipus karmaşasına ve anne-baba ilişkisine bağlı olduğuna dayandırarak açıklamıştır” (Freud, 1979:259).

Freud, çözümlemesine ilk olarak Lady Macbeth ile başlar. Freud için Lady Macbeth karakteri, oyunun en ilgi çekici yönü gibidir. Çünkü Lady Macbeth, “yılmadan uğraşmış elde edeceğim diye savaştığı başarıya ulaşır ulaşmaz yıkılıp giden kişilerden biridir” (Freud, 1979:241). Freud, 1895’te ‘mysophobia’, yani kirden korkma olgusu olarak kapı kollarına yalnızca dirseğiyle dokunan ve sürekli ellerini yıkayan bir kadın betimlemiştir. Freud’a göre Lady Macbeth olgusu da budur. “Lady Macbeth, kana bulanmış ve kan kokuyor gördüğü ellerini yıkar sürekli ancak tüm uğraşlarının sonuç vermediğinin farkındadır” (Freud, 1979:243). Yıkama eylemi simgeseldir ve yitirmenin pişmanlığını yaşadığı ahlaki saflığın yerini fiziksel saflığın alması için düzenlenmiştir. Freud, Lady Macbeth’in uykuda konuşmasını ise gerçekten önem taşıyan bir sırra asla ihanet etmediğini, yalnızca onun yerine geçen bir şey olduğunu öne sürmüştür. Ancak Freud’un asıl ilgisini çeken soru şudur: nevrozun nedeni elgellenim olduğuna göre, başarıya ulaşan Lady Macbeth neden yıkıma uğrar? “Lady Macbeth’in en sert madenden dövülmüş karakterini nedir yıkıp çökerten?” (Freud, 1979:243). Freud’a göre Lady Macbeth’in duyduğu vicdan azabı, Oidipus karmaşasından kaynaklanan suçluluk duygusudur. Bu açıklama, Lady Macbeth’in, babasını andıran bir adamın öldürülmesine yardım ettiği için duyduğu vicdan azabının ta kendisidir. Freud’a göre “tüm oyunun baba ve çocuk ilişkisiyle örüldüğü açıktır. Öldürme eyleminin baba katlinden kalır yeri yoktur” (Freud, 1979:245).

Freud, aynı olguyu İbsen’in *Rebekka*’sında da kanıtlar. Rebekka, kendisini evlatlık edinen Doktor West’in ölümünden sonra eski ailesinin bir yakını olan Rahip Rosmer ve onun çocuksuz eşi Beate’in evine yerleşir. Rebekka, evin soylu efendisine karşı çılgınca ve

dizginlenemeyen bir sevgi besler ve Bayan Rosmer'i izlediği yolda kendisine engel görüp ortadan kaldırmayı kafasına kor. Yaptığı planlarla Bayan Rosmer, melankolik bir duruma sürüklenir, ussal dengesini yitirir ve kendini değirmen üzerinden atarak canına kıyar. Ancak tüm planları tutarak başarıya ulaşan Rebekka bir türlü mutlu olamaz ve yıkıma uğrar. Peki, “özgür ve atak iradesiyle tasarılarının gerçekleşmesine götüren yolu hiçbir şeyi umursamaksızın açıp temizleyen bu serüven düşkünün kadın, çabalarının olgunlaştırıp çıkardığı başarı meyvesini koparmaya ne diye yanaşmaz?” (Freud, 1979:251). Freud'a göre, “aradan geçen süre Rebekka'yı değiştirmiş; vicdanında bir uyanma baş göstermiş, zevki kendisine haram eden bir suçluluk bilinci ruhunda yuvalanmıştır” (Freud, 1979:251). Çünkü Rebekka, daha önce üvey babası sandığı Dr. West'in gerçek babası olduğunu öğrenmiştir. Bu Rebekka için en büyük darbedir; çünkü bu adam yalnız üvey babası değil, aynı zamanda yasaksevisel bir ilişkiyle sevgilisi olmuştur. Freud'a göre, “Rebekka'daki suçluluk bilinci yasaksevisel özsuçlamadan alır kökenini ve Rebekka, Oidipus karmaşasını yenememiştir” (Freud, 1979:257). “Bay Rosmer'e gönlünü kaptırışı ve Bayan Rosmer'e düşmanlığı, Oidipus karmaşasının bir ürünü ve annesiyle Dr. West'e karşı ilişkisinin bir iç zorlama sonucu yeniden dirilişidir” (Freud, 1979:258).

Görüldüğü üzere, Freud'un sanat yapıtlarındaki karakterlere yönelik yaptığı çözümler neredeyse tamamı Oidipus karmaşası kuramına dayanmaktadır. Freud, Oidipus karmaşasına dayandırarak yaptığı bu çözümleri, kuramının doğruluğunu kanıtlamak, ortaya koyduğu klinik verileri daha sağlam temellere oturtmak için yapmıştır. Ortaya koyduğu bu kuramla, “sağduyunun infiali” (Eagleton, 2004:201) biçiminde (küçük bir kız çocuğunun babasından hamile kalmayı nasıl isteyebileceği ya da küçük oğlan çocuğunun annesini arzularak, onu elde etmek için babasını nasıl ortadan kaldırmayı düşünebileceği gibi) eleştirilere uğramıştır. Ancak yapılan tüm eleştirilere karşın Freud'un bu konuda hakkını vermek gerekir. Dikkat edilecek olursa çözümleri yapılan eserlerin, yazınsal tarihin, değerini yitirmeyecek ürünler olması ve hala hepimizi bu denli etkilemesindeki nedenin, “tek kişinin olduğu kadar tüm insanlığın işlediği tek ve temel suçun kaynağı” olan Oidipus karmaşasına dayandığı rahatlıkla görülecektir.

2.3. Alıcı Tepkisi

Freud'un sanat kuramında, sanat ve edebiyatı tartışırken Freud için en önemli öge, sanatçı ve yapıtıdır. Alıcı (dinleyici/izleyici/okuyucu) konusunda söyledikleri çok daha azdır. Freud, yalnızca bir yazarın/sanatçının söz konusu olmadığı durumlardaki özgün çalışmaların

(söylencelerde ve halk masallarında olduğu gibi) çözümlenmesinde, alıcının zihnine yönelir.

Freud'a göre "edebiyat esas olarak, sanatsal yetisi bulunmayan okuyucunun daha fazla yetiye sahip yazarın yaratış edimini yeniden yaşamasına ve ondan alınan hazzı yinelemesine olanak vermektedir; yazarın yaratma edimiyle okuyucunun yeniden yaratma edimi koşuttur" (Holland, 2002:34). Buradan hareketle Freud'a göre, haz ilkesi'nin bilimi olarak psikanaliz, "sanat yapıtındaki belirli nesnel etmenlerin nasıl olup da belirli bir dinleyici/izleyiciye ait bilinçdışı gereksinimleri doyurmasının olanaklı olduğunu gösterebilir. Psikanalitik edebiyat görüşü, estetik değer yargılarının duygulanımsal ve nesnel nedenlerini birbirine bağlayan yasaları vermektedir" (Holland, 2002:62).

Freud (yazına değinen farklı farklı ruhsal sorunları bölük pörçük bir biçimde ele alarak da olsa) yazına yönelik okuyucu tepkisinin ruhçözümsel bir bakış açısıyla oldukça tutarlı bir açıklamasını yapmaktadır. Freud, sanat yapıtından alınan haz ile ilgili olarak alıcı tepkisini, tanıdık olanın keşfinden kaynaklanan ön-haz, özdeşimden kaynaklanan haz, mazohistik doyum, röntgencilik ve teşhircilikten alınan haz duygusu kavramlarıyla açıklamaya çalışır.

Freud, sanatçının yaratış ediminin de, tamamlanmış sanat yapıtının da bir düşte olduğu gibi: açık bir biçim ve gizli bir içerik olarak iki düzeyde var olduğu savına benzer bir biçimde, bir yazımsal yapıya yönelik okuyucu tepkisini de iki aşamaya ayırmıştır. Birinci aşamada okuyucu, "Freud'un 'biçimsel güzelliğin algısal hazzı', 'teşvik kredisi' ya da 'ön-haz' olarak çeşitli adlar verdiği şeye tepki vermektedir. Böylelikle o, biçimden değil, okuyucuyu daha da derine çeken, biçimdeki hazdan söz etmektedir. İkinci aşamada okuyucu, metne kendi bilinçdışı duygu, fantezi ve korkularına göre tepki verecek ölçüde derine inmiştir" (Holland, 2002:46). Freud, *Yaratıcı Yazarlar Ve Gündüz Düşleri* adlı çalışmasında bunu şöyle açıklar:

Yaratıcı yazar bize oyununu sunduğunda ya da onun kişisel gündüz düşleri olarak alma eğiliminde olduğumuz şeyleri anlattığında büyük ve olasılıkla pek çok kaynağın kesişiminden doğan bir haz yaşarız. Yazarın bunu nasıl başardığı onun en gizli sırrıdır; temel *ars poetika* [*şir sanatı-çev.*] içimizdeki, kuşkusuz her bir ego ile diğerleri arasında yükselen engellerle ilişkili, itme duygusunu yenme tekniğinde yatar. Bu tekniğin kullandığı iki yöntemi tahmin edebiliriz. Yazar değiştirerek ve kılık değiştirerek bencil gündüz düşlerinin karakterini yumuşatır ve düşlemlerinin sunumunda sağladığı tümüyle biçimsel-yani estetik- haz ürünüyle bize rüşvet verir. Daha derin ruhsal kaynaklardan yükselen çok daha büyük hazzın boşalımını olası kılmak için bize sunulmuş olan bu türden bir haz ürününe *teşvik ödülü* ya da *ön-haz* adını veririz. Benim görüşüme göre bir yaratıcı yazarın bize sunduğu tüm estetik haz bu türden bir ön-haz niteliğini taşır ve imgelemsel çalışmadan aldığımız gerçek haz aklımızdaki gerilimlerin bir özgürleşmesinden çıkar. Bu etkinin hiç de az olmayan bir bölümü yazarın, o andan sonra öz-suçlama ya da utanç duymaksızın kendi gündüz düşlerimizden

keyif almamızı sağlamasına bağlı bile olabilir (Freud, 1999:134).

Freud, alıcı tepkisine ilişkin olarak ön-hazı, bilinçdışı içeriğin işin içine hiç karışmadığı ya da çok az karıştığı esprilerle bağlantılı olarak üç geniş espri tekniği grubuna ayırır. “Bunlardan birincisi, sözcüklerin şeylerin yerini aldığı espriler, ikincisi, tanıdık bazı şeyleri yeniden keşfettiğimiz espriler ve son olarak anlamsızlığın, yani mantıksız, saçma, hatalı düşüncenin, karşıtı ile temsil edilenin, genel olarak yer değiştirmenin verdiği haza dayalı espriler” (Holland, 2002:47). Freud’a göre, bu üç espri tekniği bize ekonomik bir haz sunmakta ve bizi her zamanki enerji harcamasından kurtarmaktadır. Birinci ve üçüncü grup, şeylerin yerine sözcükleri koymakta ve ‘saçma’yı kullanmakta, kendimizi aklın düz ve dar yolu içinde tutmak için yapa geldiğimiz ruhsal enerji harcamasından bizi kurtarmaktadır. Çünkü Freud’a göre, “psşik bir harcama ekonomisinden ya da eleştiri zorlamasından kurtuluştan doğan haz duygusu kaynağını esprilerdeki saçmalık tekniğinden alır” (Freud, 2003a:158). “Haz duygumuz, normalde mantıksallığımızı korumakta kullanılan enerjiden kurtulmamızdan ya da bu enerjinin korunmasından gelmektedir; ani bir ruhsal enerji korunumu ve (ruhsal enerji harcamasının kısılmasından gelen) bir ruhsal yararlanma duygusu yaşarız” (Holland, 2002:48). İkinci grupsa tanıdık olan şeyin yeniden keşfiyle bizi, yeni bir şeylere karşı tepki verirken yapılan enerji sarfiyatından kurtarır ve böylelikle bir haz alınmış olunur.

Freud, *Espriler Ve Bilinçdışı İlişkileri* adlı çalışmasında, esprilerden alınan ön-haz duygusunu şu biçimde açıklar:

EsPRI, bastırmayla savaşan temel araçlara, içsel ketvurmaları kaldırmada, ‘ön haz ilkesiyle’ yardım eder. Mantık, eleştirel yargı, baskılama –bunlar esprinin sırasıyla savaştığı güçlerdir; kökendeki sözel haz kaynaklarına sıkıca bağlıdır ve şaka evresinden ileriye doğru ket vurmaları kaldırarak yeni haz kaynakları açar. İster oyun hazzı olsun ister ket vurmaları kaldırmanın hazzı olsun, esprinin ürettiği haz, geriye, fizik harcamadan ekonomiye dek izlenebilir; yeter ki bu görüş, hazzın temel doğasına ters düşmesin ve başka yönlerde de verimli olduğu kanıtlanınsın (Freud, 2003a:169).

Freud’a göre, “esPRI yapmanın, teknik yöntemleri -yoğunlaştırma, yer-değiştirme, dolaylı temsil ve diğerleri- nedeniyle işitende bir haz duygusu uyarma gücüne sahiptir. EsPRI yapma, akıl ya da başka zihinsel süreçlerden haz üretmeyi amaçlayan bir etkinliktir. EsPRI tekniği ve ona bölümsel egemen olan ekonomi eğiliminin haz üretimiyle bağlantısı vardır” (Freud, 2003a:126-127). Freud, *Mizah* adı altında kaleme aldığı yazısında da mizah ve ondan alınan hazla ilgili olarak hemen hemen aynı şeyleri dile getirir. Freud’a göre, “mizahi tutum

neyi içerirse içersin, ya öznenin kendi benliğine ya da diğer insanlara doğrultulabilir; benimseyen insana haz ürünü sağladığı ve benzer bir haz ürününün de katılımcı olmayan seyircinin payına düştüğü varsayılmalıdır. Duygu üzerindeki harcamadan edilen tasarruf dinleyicide mizahi hazza dönüşür (Freud, 1999:407-408).

Freud'a göre, "uyakların, ses benzeşimlerinin, nakaratların ve manzum bir yapıtta yer alan tekrarlayıcı benzer seslerin diğer biçimlerinin aynı haz kaynağını kullandığı da genel olarak kabul görmektedir: tanıdık olanın keşfi" (Holland, 2002:48). Freud, *Tekinsiz* (1919) üzerine olan çözümlemesinde, bastırığımız ya da vazgeçtiğimiz bazı çocuksu düşünce biçimlerinin, gerçekte ya da yazarın bize olayların gerçekten olduğu duygusunu yaşattığı bir öyküde/romanda yeniden ortaya çıktığı duygusunu yaşadığımız sonucuna varmıştır. Bu tanıdık olanın yeniden keşfi anlamına gelir ki bu bizlere enerji ekonomisi sağlayarak haz duygusu almamızda etkindir. Freud, *Tekinsiz* adlı çözümlemesinde bunu şu biçimde dile getirir:

Öykü yazarlarının keyfini sürdüğü tekinsiz duygusunu uyandırma ya da dışlama konusundaki şiirsel hak ve ayrıcalık olasılıklarını henüz tüketmedik. Temelde gerçek deneyime yönelik olarak değişmez biçimde edilgen bir tutum benimser ve fiziksel çevremizin etkisine boyun eğeriz. Ama yazarın üzerimizde *alışılmıştın dışında* bir yönetim gücü vardır; bizi içine sokabildiği duygu durumları aracılığıyla duygularımızın akışına yön verme, onların bir doğrultudaki akışlarını engelleyip diğer doğrultuda akmasını sağlama gücü vardır ve sıklıkla aynı malzemenin büyük bir etki yelpazesi elde eder. Bunların hiçbiri yeni değildir ve şüphesiz uzun zamandan beri estetik öğrencileri tarafından tümüyle dikkate alınmaktadır (Freud, 1999:358).

Holland, alıcının sanat yapıtlarından aldığı hazla ilgili olarak, Freud'un ortaya attığı tanıdık olanın keşfi ve bundan alınan ön-haz duygusunu, tanıma ve anımsama arasındaki bağlantıyla ilişkilendirerek, tanıma ve anımsamanın sanattan alınan ön-hazda büyük bir rolü olduğu düşüncesine varır ve konuyla ilgili olarak şunları dile getirir:

Bir yapıtın çözümündeki doğruluk duygusu, 'tanıdık olanın keşfi' olarak değerlendirilmelidir. Aristoteles'in düzenli bir görünüm veren olaylar dizisi örneklerinden de anımsayacağımız gibi, şeylerin gerçek yaşamdakinden daha az karışık, daha yapılanmış ve düzenli olduğunu fark ettiğimiz tüm sanat yapıtlarının, başka bir deyişle organik birliğe sahip tüm yapıtların bu tanıma ve yoğunlaşma duygusu aracılığıyla bize haz verdiği düşünülmektedir; bu 'bir haz duygusunun eşlik ettiği anımsama edimi'ne benzeyen bir duygudur. Freud'un görüşünü en geniş anlamıyla ifade edersek, herhangi bir sanat yapıtına sanki onu anımsıyormuşçasına tepki gösterdiğimizizi söyleyebiliriz (Holland, 2002:49).

Freud için, sanat yapıtlarından alınan hazla ilgili olarak alıcı tepkisinde etken olan bir diğer kavram da özdeşimdir. Freud'a göre, "eğer Aristoteles'in yaşadığı çağdan bu yana

varsayıldığı gibi, dramanın amacı ‘dehşet ve acıma’ duygularını uyandırmak ve böylelikle ‘duyguları arındırmak’ ise sorunun, duygusal yaşamdaki haz ve hoşlanma duygularının kaynaklarının kapısını açmak olduğu söylenebilir” (Freud, 1999:113). Oyun yazarı ve oyuncu, ona (izleyici/alıcı) kendini bir kahraman ile özdeşleştirme olanağı tanıyarak bunu sağlamaktadır (Holland, 2002:50).

Freud, *Sahnedeki Psikopatik Kişilikler* (1942[1905-6]) adlı çalışmasında, alıcının sahnedeki oyuncu ve buna paralel olarak yazarla kurduğu özdeşim ve bundan aldığı hazzı şu şekilde açıklar:

Bu bağlamda baş öge kesin olarak insanın ‘istim boşaltarak’ kendi duygularından kurtulmasıdır ve bunun sonucundaki keyif bir yandan tam bir boşalımla üretilmiş olan rahatlamaya öte yandan da kuşkusuz buna eşlik eden bir cinsel uyarılmaya denk düşer; çünkü tahmin edebileceğimiz gibi cinsel uyarılma her duygu uyanışında bir yan ürün olarak ortaya çıkar ve insanlara çok arzuladıkları fiziksel durumlarının gizil gücünün yükseldiği duygusunu verir. İlgili bir izleyici olarak bir gösteri ya da oyunda bulunmak yetişkinlere, büyüklerin yaptığı yapabileme yolundaki kararsız umutları bu biçimde doyurulan çocuklara oyunun verdiğini verir. İzleyici, çok az şey yaşayan kendisini ‘başına önemli hiçbir şey gelemeyecek olan zavallı bir sefil’ olarak duyumsayan, uzun süre önce küllenmeye zorlanmış ya da daha çok dünya işlerinin merkezine kendi kişiliğinin yerine hırsını yerleştirmiş olan insandır; arzularına uygun olarak duyumsamak, davranmak ve işleri buna göre düzenlemek-kısaca bir kahraman olmak-için özlem duyar. Ve oyun yazarıyla oyuncu, onun kahramanla *kendisini özdeşleştirmesine* izin vererek bunu yapmasına olanak sağlar. Ama ondan bir şeyi de esirgerler. Çünkü izleyici, neredeyse hoşlanmayı yok edecek olan acılar, ısıraplar ve ani korkular olmaksızın böylesi gerçek bir kahraman tutumunun kendisi için olanaksız olacağını çok iyi bilir. Dahası kendisinin yalnızca bir yaşamı olduğunu ve güçlük karşısında böylesi tek bir savaşında bile olasılıkla yok olacağını bilir. Buna uygun olarak hoşlanması bir yanılısamaya dayalıdır; yani acıları, ilk olarak oynayanın ve sahnede acı çekenin kendisinden başka biri olduğu ve ikinci olarak da önünde sonunda bunun yalnızca, kişisel güvenliğine hiçbir zarar verme tehdidi olmayan bir oyun olduğu kesinliği ile azalır. Bu koşullarda kendisini ‘büyük adam’ olmanın keyfini çıkartmaya, hiçbir karamsarlık duymaksızın dini, politik, toplumsal ve cinsel konularda özgürlük arzusu gibi baskılanmış itkilere izin vermeye ve sahnede temsil edilen yaşamın bir kesimini oluşturan çeşitli görkemli manzaralarda her doğrultuda ‘istim boşaltmaya’ bırakabilir (Freud, 1999:113-114).

Freud’un bu sözlerinden hareketle özdeşimimiz, sanatçının bencil gündüz düşlerinin karakterini yumuşatmasına karşılık gelmektedir. Sanatçı en dış düzeyde, yaptığı çalışmayı topluma kendisi olarak değil, fakat kendisinin yarattığı bir şey olarak, kendisiyle mesafeli bir biçimde sunar. Sanatçı, fantezisine estetik bir biçim vererek onun kılığını değiştirir. Biz de almış olduğumuz anlamlılık rüşvetiyle biçimdeki mantıksızlıktan ve gerçektışılıktan biraz

yasak bir haz alırız. Sanatçı, yapıtın bencil karakterlerinin kılığını değiştirmektedir; biz de biçimin çözümlenmesiyle ve onun kahramanı arcılığıyla özdeşim kurarak bundan dolaylı bir haz alırız. “Bir savunma mekanizması olarak fantezi, güncel yaşamımızda kaydedilmeyebilir, fakat niye bazı macera, roman ve film kahramanlarıyla, bilinçli olarak farkında olmaksızın, kolay bir özdeşim (identification) yaptığımızı ve onları tekrar tekrar seyretmek veya okumaktan sonsuz bir haz almamızı kolaylıkla yorumlayabilir” (Ersevım, 2008:224).

Freud, *Sahnedeki Psikopatık Kişilikler* adlı çalışmasında, alıcının kahramanla kurduğu özdeşim ve bundan alınan hazzı, W. Shakespeare’in *Hamlet* eserini çözümlenerek örneklendirir. Freud, yaptığı çözümlenmede şunları dile getirir:

Çağdaş tiyatroların ilki *Hamlet*’tir. O zamana dek normal olan bir adamın karşı karşıya olduğu görevin garip doğasına bağlı olarak nevroitik hale gelme biçimini, yani içinde o zaman dek başarıyla bastırılmış olan itkinin eyleme giden yolu bulmaya çalıştığı bir adamı konu olarak almıştır. *Hamlet* şu andaki tartışmamızla bağlantılı olarak önemli görülen üç özelliikle ayırt edilir. (1) Kahraman psikopatık değildir ama yalnızca oyunun eyleminin akışında psikopatık hale gelir. (2) Bastırılmış itki hepimizde benzer biçimde bastırılmış ve bastırılması kişisel evrimimizin temellerinin parçası ve kesimi olanlardan biridir. Oyundaki durumla sarsılan bu bastırmadır. Bu iki özelliğin bir sonucu olarak kahramanda kendimizi bulmak bizim için kolaydır: ‘belli koşullar altında mantığını yitirmeyen kişinin yitirecek bir mantığı olamayacağından’ onunla aynı çatışmaya karşı yatkındır. (3) Açık olarak seçilebilir olsa da bilince ulaşmak için savaşan itkiye asla belli bir ad verilememesi bu sanat biçiminin zorunlu bir önkoşulu olarak görünüyor; böylece süreç izleyende de dikkatin yön değiştirmesiyle sonuçlanır ve izleyici olup bitenle ilgilenmek yerine duygularının pençesi altındadır. Kuşkusuz bu yolla belli ölçekte direnç korunur, tıpkı çözümsel bir sağaltımda, bastırılmış malzemenin kendisi bunu başaramazken daha düşük bir direnç sayesinde bastırılmış malzemenin türevlerinin bilince ulaştığını bulmamız gibi (Freud, 1999:116-117).

Freud, *Hamlet* oyununun alıcı üzerine başardığı etkiyi göstermek amacıyla yaptığı çözümlenme sonunda, alımlayanın kahramanla özdeşim kurması ve bilinçli bir dürtüyle bilinçdışı bir dürtü arasındaki psikopatolojik çatışmayı aynen yaşaması için üç ön koşul gerektiğine karar vermiştir. Ona göre bu ön koşullardan birincisi, kahramanın başlangıçta psikopatık olmayıp oyunun gidişi içinde psikopatık bir hale gelmesinin gerekliliğidir. Aksi halde doktor çağırma vb. gibi söz konusu karakterin sahneye uygun olmadığını ilan etme eğiliminde oluruz. İkincisi, bastırılan dürtü, hepimizin benzer biçimde bastırıldığı bir dürtü (örneğin oidipus karmaşası) olmalıdır, çünkü oyundaki ortam bu bastırmayı gevşetmekte ve bu olmaksızın oyunun herhangi bir etkisi olmamaktadır. Üçüncüsü, bilince çıkmak için savaşım veren bir dürtünün varlığıdır, böylelikle seyirci, olan bitenle ilgilenmek yerine

duygularına kapılmış durumdadır.

Freud, alıcının özdeşim kurmaktan aldığı haz duygusuna, mazohistik hoşnutluktan kaynaklanan bir haz duygusunun da eşlik ettiği görüşündedir. Freud'a göre "tragedyadaki temel eylem yapısı, kahramanın isyanı, ceza görmesi ve acı çekmesi şeklindedir. Tragedyanın acı çekme üzerine yoğunlaşmasından ötürü bundan aldığımız hazzın her şeye rağmen doğru bildiğinde ısrar etme büyüklüğünü gösteren bir karakterden duyulan dolaysız hoşnutluktan olduğu kadar, mazohistik doyumdan da kaynaklanır" (Holland, 2002:52). Freud, konuyla ilgili olarak yine aynı çalışmasında şunları söyler:

Tiyatro oyunu duygusal olasılıkları daha derinden araştırmaya ve talihsizlik önzelerine bile keyifli bir biçim vermeye çalışır; bu nedenle kahramanı savaşmaları içinde ya da daha çok (mazoşistik doyumla) yenilgide betimler. İster ciddi oyunlarda olduğu gibi yalnızca uyarılmış ve sonra yatıştırılmış *ilgi* olsun ya da ister tragedyalarda olduğu gibi acı çekme gerçekten canlandırılmış olsun bu acı çekme ve talihsizlik ilişkisi tiyatro oyununu tipik özelliği olarak alınabilir. Tiyatronun tanrılar kültüründeki kurban ayinlerinden kaynaklandığı-keçi ve günah keçisi-gerçeği onun bu anlamıyla ilişkisiz değildir. Sanki acının varlığının sorumlusu olan evrenin ilahi düzeni karşısında yükselen bir isyanı yatıştırılmaktadır. Kahramanlar, tanrıların ya da ilahi bir şeyin karşısındaki ilk ve en başta gelen asilerdir ve görünüşe göre haz bir zayıfın ilahi bir gücün karşısında oluşunun kederinden çıkar-her şeye karşın büyüklüğü üzerinde diretilen bir kişilikten alınan doğrudan hoşnutluğa olduğu kadar mazoşistik doyuma da bağlı bir haz. Bu noktada Prometheus'un kine benzer bir ruh hali içindeyiz ama insanın geçici bir doyumla o an için yatıştırılmasına izin vermeye yönelik önemsiz bir hazır oluşla karışık olarak. Dolayısıyla her türden acı tiyatronun konusudur ve izleyiciye bu acıdan haz vermeyi vaat eder. Böylece bu sanat biçiminin ilk önkoşuluna vardık: dinleyende acıya neden olmaması, başkasının duygularına katılma yoluyla doğmuş olan acıyı ilgili olası doyumlar aracılığıyla nasıl karşılayacağını bilmesi (Freud, 1999:114-115).

Freud'un bu sözlerinden de anlaşılacağı üzere, tragedyada dramının etkisi bizim kahramanla özdeşim kurmamızı ve böylelikle onun otoriteye karşı isyan dürtülerini ve çektiği acıyı kendimizde yaşamamızı ve bu acıdan mazohistik bir hoşnutluk duymamızı sağlamaktadır. Freud'a göre, "eğer durum buysa, Kral Oidipus'un öyküde öne sürülen acımasız yazgıya karşı olan tüm akılsal itirazlara rağmen sahip olduğu çekicilik anlaşılır olmaktadır" (Holland, 2002:52).

Freud'un özdeşimle ilgili alıcı tepkisi, sadece roman, öykü, sinema ve teatral etkinliklerle sınırlı değildir. Freud, esprilerde de ilkel bir özdeşim sürecinin söz konusu olduğunu vurgular. Freud'a göre, "espriyi yapan kişi gülmemekte, yalnızca onu duyan kişi gülmektedir. Yani anlatıcı, espriyi anlattığı kişinin engellenimlerinden kurtulduğunu görerek

kendi engellenimlerinden kurtulmanın peşindedir, bu tam da (genel olarak) sanatçıların, alıcıların doyum bulduğunu görerek doyum bulmaları gibi bir durumdur” (Holland, 2002:59).

Freud’un sanat yapıtlarından alınan haz ile ilgili olarak, alıcı tepkisi sorularına verdiği bir diğer yanıt ise teşhircilik ve röntgencilik duygusu ve bu duyguya eşlik eden hazdır. Freud’a göre, “ lirik şiir ve dansa temel bilinçdışı hareket noktası teşhircilik olarak değerlendirilebilir. Böylelikle, duygularını özgürce ve açıkça ortaya koyan sanatçıyla özdeşim kurar ve böylelikle biz de aynı şeyi yapma özgürlüğünü duyumsarız” (Holland, 2002:53). Yine Freud’a göre, “fantezilerde teatral etkinlikleri izleme, genellikle sevişen ebeveynleri izleme anlamına gelir ve tiyatro, dans vb. gibi ‘izleme’nin önemli bir rol oynadığı türlerde bilinçdışı ‘röntgencilik’ dürtülerinin doyurulması gerçekleşmiş olur” (Holland, 2002:53).

Sanat yapıtlarından alınan hazla ilgili alıcı tepkisi sorunlarına yönelik görüşler sadece Freud’un görüşleriyle sınırlı değildir. Freud ardılı kuramcılar, yine Freud’un görüşlerinin önderliğinde alıcı tepkisi üzerine yeni ve farklı görüşler ortaya atmışlardır.

Jung’a göre, “yazar özne, ürettikleriyle okuyucu olarak adlandırılan kesimin iç dünyasını harekete geçirerek onda belli isteklendirme (motivasyon) sağlar. Bu isteklendirmelerin gücü ise yazarın doğrudan bilinçdışının derinliklerinden yararlanması, o alanı da kullanılabilir hale getirebilmesidir” (Jung, 2006:69). Jung, sanatçının konularını seçip işlerken bilinçdışının derinliklerine başvurduğunu; yeni biçimlendireceği yapıtlarda, okuyucusunun, dinleyicisinin ya da seyircisinin bilinçdışını harekete geçirdiğini vurgular. Jung’a göre, “sanatçı etkinliğinin sırrı da buradadır. Sanatçı, bilinçdışının imgeleri ve figürleri ile yükselir, güçlü bildirilerini başkalarına aktarır (Jung, 2006:69).

Patrice Pavis, *Gösterimlerin Çözümlemesi* adlı yapıtında konuyla ilgili olarak şunları dile getirir: “İzleyici düşe ve düşlemeye indirgenmiş gizemli düzeneklerle, gizli içeriğini (şifrelerini çözmekten çok) anlamak zorunda olduğu düzeneklerle karşı karşıyadır. Böylece gösterimin yaratıcıları ve izleyicilerinin, kendine özgü yöntemlerle, aynı psişik bilinçaltı süreçlerden geçtiklerini varsayabiliriz” (Pavis, 2000:277). Ernst Kris’e göre ise, “bilinçdışı dürtüler sanatçının, okuyucusunun biçim boyunca ‘uzaklığını’ sağladığı, başka bir tür gerçekliği temsil etmektedir, biçim bizim hoş-olmayanın tasarımlarından zevk almamızı sağlamaktadır; yani boşalımı yaşamamızı sağlamaktadır” (Holland, 2002:69). Gürsel Aytaç ise, *Genel Edebiyat Bilimi* adlı yapıtında alıcı tepkisiyle ilgili olarak şunları dile getirir: “Yazınsal yapıt, bir arzu gerçekleşmesinin sunuluşudur. Böylece arzunun toplumsal ayıbı, rüya mekanizmasına benzer mekanizmalarla hafifletilmiş olur, yapıt okuyucusuna haz verir ve

bu haz salt biçimsel nitelikleri sayesinde bir haz öncesidir ve asıl haz ise ruhumuzdaki gerilimlerin gevşemesi ile sağlanır” (Aytaç, 2003:176).

Freud’un alıcı tepkisine yönelik görüşlerinin ışığında, sonuç olarak denilebilir ki, Freud, yazınsal ürünlerde açık ve gizli, bilinçli içerik ve bilinçdışı olmak üzere iki düzey saptamıştır. Her iki düzeyi de görmek için yapıtın yakından incelenmesi gerektiği konusunda ısrar etmiştir. Yazarın yapıtını iki düzeyde eylem koyarak yaratması gibi, alıcı da bu yapıtla bu iki düzeyde yüzleşir. Ve onu yaşantısına konu eder. Bunlardan birincisi ‘ön-haz’dır, bu edebiyattan biçim olarak alınan hazdır. Yazın temel etkisini bilinçdışı materyaldeki ruhsal gerilimi azaltarak göstermektedir. Ruhsal yüklenme halinden kaynaklanan bir haz duygusu yaşarız; gerçek yaşamda bilinçli ya da bilinç öncesi materyali engellemek amacıyla kullandığımız enerjiye birdenbire sahip olduğumuzu hissediyoruz ve böylelikle gereksiz enerji sarfiyatından kurtularak haz duygusu yaşamış oluruz. İkinci düzeyde alıcı, özdeşimle ya da başka bir biçimde yazınsal yapıya katılmakta ve bunu yaptığı zaman yapıt, onun belirli bilinçdışı dürtülerine seslenmekte ve o, yazınsal yapıttan onu bir şeylerin yerine koyarak ve fantezide haz almaktadır. Bu duyduğu haz, bilinçdışı dürtülerin doyumudur. Espriler cinsel ve saldırgan dürtüleri doyurmaktadır, öte yandan tragedyada bu soruya verilecek yanıt, acı çekmeye yönelik mazohistik dürtüler, babaya yönelik ödipal duygular ve röntgencilik dürtüleri şeklindedir. Bu dürtülerden bazılarını yazınsal türün kendisi doyurmakta, bazıları da bizim tercihlerimizi açıklamaktadır.

III. BÖLÜM

3. NİKOLAY GOGOL'ÜN “BİR DELİNİN HATIRA DEFTERİ” VE “BURUN” VE ADLI YAPITLARININDA GÖRÜLEN “OİDİPAL KARMAŞA” İZLEĞİ

3.1. “Bir Delinin Hatıra Defteri” Adlı Oyundaki “Suçluluk Bilinci” Olgusu

Freud, *Sanat Ve Sanatçılar Üzerine* adlı yapıtındaki *Suçluluk Bilincinden Suç İşleyenler* (1916) başlıklı yazısında, ruhçözümsel araştırmaların ışığında kimi hastalarında görülen sürekli suç işleme ve suça meyilli olma nedeninin, işlenen suçun yasak olması ve bu yasakların söz konusu kişilerde ruhsal bir rahatlama sağlamasından kaynağını aldığı görüşünü ortaya koymuştur. Freud'a göre, “ söz konusu kişiler, kaynağı bilinmeyen bir suçluluk bilincinin ağırlığı altında eziliyor, bir suç işler işlemez üzerlerindeki ağırlık azalıyor ancak suçluluk bilinci ruhlarının bir köşesinde varlığını daima koruyordu” (Freud, 1979:260).

Freud'un kanısına göre, ne kadar çelişik görünürse görünsün, suçluluk bilincinin suçtan önce var olduğu, yani suçluluk bilincinin işlenen suçtan değil, tersine suçun, suçluluk bilincinden çıktığı yönündeydi. Freud'a göre, “bu gibi kişileri, haklı olarak suçluluk bilincinin itisiyle suç işleyenler olarak nitelemek daha doğru bir yaklaşım gibi gözükmektedir” (Freud, 1979:260). Freud, suçluluk duygusunun suçtan önce varlığını, söz konusu kişilerde ve daha başka bir sürü dışavurum ve eylemin gözlemlenmesine dayandırarak kanıtlamıştır.

Tam bu noktada, Freud'un kanısına göre, bilimsel çalışma böyle ilginç bir durumun varlığını kanıtlamakla yetinmemeli, aksine şu iki soruya yanıtlar araması gerekmektedir. Birincisi: Acaba suç eyleminden önceki o karanlık suçluluk duygusunun kaynağı nedir? İkincisi: İnsanların işlediği suçlarda böyle bir kaynağın katkısı var mıdır? Freud'a göre, ruhçözümsel araştırmalar, “bu karanlık suçluluk duygusunun Oidipus karmaşasından doğduğunu, bu duyguya babayı öldürmek ve annesiyle cinsel ilişki kurmak gibi suç sayılan iki büyük isteğe karşı tepki gözüyle bakılması gerektiğini ortaya koymuştur” (Freud, 1979:261). Freud'un hastalarında yaptığı gözlemlerine göre, bu isteklerden kaynağını alan suçluluk duygusunun boşalmasını sağlamak için işlenen suçlar, acı içinde kıvranan hastalara bir rahatlama getirmektedir.

Freud'un kuramına göre, babayı öldürmenin ve anneye yasak sevi ilişki kurmanın insanlar tarafından işlenen ilk iki temel suçu oluşturduğu, toplumsal yaşamın gereği olarak ortaya çıkan ilkelere bunlara suç sayılıp cezalandırılan biricik eylemler gözüyle bakıldığı sonucuna varmak çok doğru bir yaklaşım olarak karşımıza çıkmaktadır. Freud'a göre yapılan

araştırma ve incelemeler bizleri, “eskilerden kalıtım yoluyla gelerek insanda ruhsal güç niteliğiyle kendini açığa vuran vicdanın Oidipus karmaşasından kaynağını aldığı sonucuna yaklaştırmaktadır” (Freud, 1979:261). Freud’un ikinci soruya getirdiği yanıt ise, yine ruhçözümsel araştırmaların ışığında, çoğu kez bu suçluluk duygusunun suçluları ceza peşinde koşmaya ittiği yönündedir. Freud ayrıca, bu konuyla ilgili olarak, “yani suçluluk duygusunun dürtüsüyle birçok kimsenin suç işlediğinin, Nietzsche tarafından da bilindiğini dile getirir” (Freud, 1979:262). Freud, son olarak adı geçen yapıtında, söz konusu kuramıyla ilgili saptamaların daha geniş bilimsel araştırmasını ardılı araştırmacılara bırakarak sözlerini noktalar.

Nikolay Gogol’un *Bir Delinin Hatıra Defteri* adlı oyunundaki durum Freud’un yukarıda sözünü ettiği duruma benzer niteliktedir. Yazarın, oyunun adından da anlaşılacağı üzere, kahramana yüklediği delilik vasfından dolayı kahraman (Poprişçin), toplumsal yaşamın gereği olan ve uyulması gereken düzen, ilke ve yasaklara bir türlü uyum gösteremeyip karşı gelerek suç işlemektedir. Ve işlediği bu suçların karşılığı olarak cezalandırılmaktadır.

(POPRIŞÇİN) -Tuhaf memleket şu İspanya: sarayda girdiğim ilk odada baştan tıraşlı bir sürü adam gördüm. Ama çok geçmeden bunların İspanyol soylularıyla ordu mensupları olduğunu anladım; çünkü bir tek onlar kafalarını böyle tıraş ederler. Yalnız, Başbakanın davranışları biraz tuhafıma gitti. Beni kolumdan tutup küçük bir odaya itti ve ‘uslu uslu otur burada, eğer Kral Ferdinand olduğunu söyleyecek olursan, anandan doğduğuna pişman ederim seni’ dedi. Bunun bir tür ayartma, baştan çıkarma ya da kışkırtma olduğunu anladığım için, tavrım olumsuz oldu; bunun üzerine Başbakan sopasını sırtıma iki kez öyle şiddetli indirdi ki, acıdan haykırmamak için kendimi zor tuttum; tuttum, çünkü bunun yüksek görevlere getirilenlere uygulanan eski bir şövalye geleneği olduğunu hatırladım... İspanya’da hala bu eski geleneklere uyuluyordu (Gogol, 2004:42).

(POPRIŞÇİN) ...Başbakan girdi içeri. Onu gören herkes dört bir yana dağıldı. Ben kral olarak tabii tek başıma kaldım. Ama şu başbakana da hayret yani, beni gene sopasıyla döve döve odama soktu. Bundan da, halk törelerinin, gelenek ve göreneklerinin İspanya’da ne denli güçlü olduğunu anlıyoruz (Gogol, 2004:43).

Adı geçen oyundan alıntılanan yukarıdaki ilk iki örnekte de açıkça görüldüğü gibi, kahraman, kendisine yüklenen delilik vasfından dolayı bir akıl hastanesine kapatılmış, kendisine uygulanan cezalandırma işlemini üstlenen kişiyi de başbakan olarak dile getirmektedir.

(POPRIŞÇİN) ...Bugün, keşiş olmak istemediğimi gırtlığımı yırtarcasına haykırmama karşı, yine de saçlarımı kazıdılar. Kafama buzlu su damlatmaya

başlamalarından sonra olup bitenleri ise hiç anımsayamıyorum. Şimdiye dek hiç yaşamadığım bir cehennem azabıydı bu. Cin tutmuş gibiydim, beni güçlükle tutabiliyorlardı. Bu tuhaf geleneğin anlamı ne olabilirdi? Aptal bir gelenektir bu, anlamsızdı! Bu güne dek bu türden gelenekleri ortadan kaldırmayan kralların basiretsizliği anlaşılır gibi değil doğrusu! Yaşadıklarımı, elde bulunan verileri şöyle etraflıca düşününce, engizisyona çattığım ve başbakanın da başbakan değil, baş engizisyoncu olduğu sonucu çıkıyordu (Gogol, 2004:43-44).

Kahraman, yukarıda yapılan alıntıdan da anlaşılacağı üzere, yapılan tüm cezalandırma işlemlerine karşı direnmekte, kendisine uygulanan bu geleneğin saçma olduğu kanaatine varmakta ve toplumca suç sayılan, bu geleneklere uymama eylemlerinde ısrar etmektedir.

(POPRIŞÇİN) -Bugün baş engizisyoncu odama geldi ama ben ayak seslerini daha uzaktan tanıdığım için sandalyemin altına gizlendim. Beni göremeyince önce 'Poprişçin' diye bağırdı. Hiç ses çıkarmadım. Bunun üzerine, 'Aksentiy İvanov! Kalem memuru! Soylu kişi!...' diye yeniden bağırdı. Yine hiç ses çıkarmadım. Üçüncü seslenişi şöyle oldu: 'Ferdinand VIII, İspanya Kralı!' Az kalsın sandalyenin altından başımı uzatacaktım ama biraz düşününce vazgeçtim: 'Yok kardeş' dedim, 'beni kandıramazsın! Artık seni tanıyoruz: Yeniden kafama buzlu sular damlatacaksın, değil mi?!' Ne var ki, beni gördü ve sopasıyla vura vura sandalyenin altından çıkardı. Şu lanet sopanın indiği yer de nasıl acıyor? Yine de bütün bu çektiklerimin bir ödülü oldu: Bir buluş gerçekleştirdim... Buluşum şu: Her horozun bir İspanyası vardır ve bu İspanya horozun tüylerinin altında gizlidir. Neyse, baş engizisyoncu bir sürü cezalandırma tehditleri savurduktan sonra odamdan çıkıp gitti. Onun bu asıp kesmelerini umursamadım bile, çünkü İngilizlerin elinde bir oyuncaktı bu engizisyoncu ve gücü, bana karşı duyduğu kinin büyüklüğüne değildi (Gogol, 2004:44-45).

(POPRIŞÇİN) -Hayır, artık dayanacak gücüm kalmadı. Tanrım! Neler yapıyorlar bana? Kafama buzlu sular akıtıyorlar! Beni dinlemiyorlar, neler çektığimi görmüyorlar. Ne yaptım ben onlara? Niçin çektiriyorlar bana bütün bu acıları? Benden, benim gibi bir garip insandan ne istiyorlar? Ben ne verebilirim ki onlara? Neyim var ki, ne vereyim? Onların bana çektirdiği bu acılara katlanacak gücüm yok, başım cayır cayır yanıyor, her şey gözlerimin önünde fırıl fırıl dönüyor (Gogol, 2004:45).

Yukarıda yapılan alıntılarda da açık bir biçimde görüldüğü gibi, oyun kahramanı, sürekli olarak işlediği suçların (yani kendisine yüklenen delilik vasfının gereği olarak toplumsal düzene karşı gelerek yaptığı davranışların) karşılığı olarak cezalandırılmaktadır. Ancak kahraman bu ceza eyleminden kendisine bir ders çıkarmamakta ısrarlı olup, işlediği suçları yinelemektedir. Bunun nedeni, Freud'un da ortaya koyduğu gibi, açık bir biçimde, bir suçluluk bilincinin ya da başka bir anlatımla itisinin varlığı ve bu suçluluk bilincinin varlığı

altında ezilen kahramanın, işlediği suçun karşılığında aldığı ceza ile geçici de olsa ruhunda yaşadığı bir rahatlama değildir. Bu noktada haklı olarak şu soru akla gelecektir. Acaba bu suçluluk duygusunun kaynağı, Freud'un sözünü ettiği Oidipus karmaşası mıdır? Buraya kadar verilen örnekler, suçluluk duygusunun nedeninin Oidipus karmaşası olduğunu söylemeye yeterli değildir. Ancak oyunun sonunda yazar, okuyucuya bu suçluluk duygusunun kaynağını açık bir yüreklilikle verir. Oyunun sonunda kahraman, öncelikle bir uçuşma düşlemi kurar:

(POPRIŞÇİN) ...Kurtarın beni! Alın beni bunların elinden! Bana şimşek gibi hızlı atlar koşulu bir troika verin! Otur yerine arabacım, çin çin ötün troikamın minik çanları, şahlanıp uçun yağız atlarım, götürün beni buralardan! Haydi, daha hızlı, daha hızlı, buralara dair gözüm hiçbir şey görmemeli! İşte gökte bulutlar yığılmaya başladı, işte uzaklarda bir yıldız parlıyor; kararlı ağaçlarıyla ve ay dedesiyle orman hızla geçiyor altımdan; mavi sisler dağılıp çözülüyor aşağılarda ve ben mavi sisler içinde bir telin vınlamasını duyuyorum... (Gogol, 2004:45).

Freud, *Sanat Ve Sanatçılar Üzerine* adlı yapıtındaki *Leonardo da Vinci* (1910) çözümlemesinde, insanların düşlerinde ve düşlemlerinde çoğu kez uçtuğunu görmesini, insanlardaki uçmak ya da kuş olmak isteğini, başka bir isteğin dışavurum aracı olarak tanımlamıştır. Freud, yaptığı araştırmalar sonucunda birçok kültürde “düşlerde uçmanın cinsel birleşme gücüne kavuşma özlemi” (Freud, 1979:69) olduğunu kanıtlarıyla sunar. Örneğin eski kültürlerde insanların, penis'in (fallus) kanatlı resimlerini çok sık kullanmaları, yine bazı kültürlerde erkeğin cinsel eylemini anlatmak için en çok ‘uçuşa gitmek’ deyiminin kullanılması vb. gibi. Oyun kahramanı Poprişçin de yukarıda yapılan alıntıda görüldüğü üzere bir uçuşma düşlemi kurmakta ve bu kurulan uçuşma düşlemi de cinsel bir ilişki kurma isteğinin habercisi olma niteliği taşımaktadır. Ancak asıl ilgi çekici olan şey, kahramanın kurduğu bu uçuşma düşleminden hemen sonra gelen sözleridir:

(POPRIŞÇİN) ...ve ben bir telin vınlamasını duyuyorum... Bir yanda deniz, bir yanda İtalya; işte yoksul Rus kulübeleri belirmeye başladı aşağılarda. Şu ötelere usul usul ağaran ev benim evim mi? Ya pencerenin önünde oturan kadın... Annem mi? Anacığım, kurtar bu perişan oğlunu! Onun alevler içinde yanan başına bir damla gözyaşı damlat! Bak, neler çektirdiler oğulcuğuna! Zavallı oğulcuğunu bağrına bas, anacığım! Ona bu dünyada yer yok! Her yerden kovup kovalıyorlar onu. Anacığım! Şu zavallı yavruna acı!... (Gogol, 2004:45-46).

Oyun kahramanı, yukarıda yapılan alıntıda da görüldüğü üzere, uçuşma düşleminin hemen ardından gördüğü ya da görmek istediği kişi, babası, karısı, kardeşi veya buna benzer herhangi bir kişi değil, özellikle annesidir. Bu durum, konu hakkında (ruhçözümsel açıdan)

yeterli bilgi birikimine sahip olmayan alıcı için, yazar tarafından ustalıkla işlenmiş dramatik bir sahne olarak görülebilir. Ancak konu hakkında yetke bir psikanalist ya da eleştirmen açısından bu durum, kaynağını Oidipus karmaşasından alan, kendine rakip gördüğü babayı ortadan kaldırma ve sonrasında anneyle kurulacak cinsel bir ilişki isteğinin ta kendisidir.

Ayrıca Freud, *Tekinsiz* adlı yazısında, nevroitik belirtiler gösteren kimi erkek hastalarının tedavisi sırasında rastladığı, “düş ve düşlemlerdeki bir yer ya da mekânın ‘burası bildik bir yer, daha önce buraya gelmişim’ sözlerindeki bu yerin annenin cinsel organı ya da bedeni olarak yorumlanabileceğini” (Freud, 1999:351) belirtmiştir. Freud’un bu savından hareketle, kahramanın, yukarıda yapılan alıntıda da görüldüğü gibi, daha annesini görmeden önce tanıdık bir yerin ve mekânın düşünüy kurması (ilk olarak gördüğü ya da görmek istediği kulübenin kendi evi olması), annenin cinsel organı ya da bedenine duyulan isteğin ilk habercisi konumunda olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

İşte tüm bu nedenlerden dolayı yazar, kahramanı aracılığıyla, kahramanına sürekli suç sayılacak şeyleri yaptırmakta, bu suçların karşılığı olarak cezalandırılan kahramanla özdeşim kurarak belirli bir boşalımla kendisini rahatlatmaktadır. Bu sadece yazar için değil, kahramanla özdeşim kurabilen alıcı içinde geçerli bir haz kazanımıdır. Kahraman suçu hepimiz adına işlemekle bizi bu yükten kurtarmaktadır. Çünkü Freud’un kuramına göre, Oidipus karmaşasından kaynağını alan babayı ortadan kaldırma isteği, tek kişi kadar tüm insanlığın işlediği ilk temel suç ve suçluluk duygusunun kaynağıdır.

Oyun, kahramanın şu sözleriyle sonlanır:

(POPRIŞÇİN) ...Şu zavallı yavruna acı!... Birden aklıma geldi... Cezayir Beyi’nin burnunun altında koca bir beni olduğunu biliyor muydunuz? (Gogol, 2004:46).

Kahramanın son sözlerinden de anlaşılacağı üzere, anneye duyulan özlem ve anneyle kurulmak istenilen cinsel birleşme ve buna bağlı olarak ortaya çıkan suçluluk duygusu bilincinden dolayı kahraman, hiç vakit kaybetmeden yeniden suç işleme işine geri dönmektedir. Ayrıca, kahramanın bu son sözlerinden anlaşılıyor ki; oyun biçimsel olarak dairesel bir döngü etrafında, sürekli yinelenerek tekrar edilmektedir. Yani, suçluluk duygusundan kaynaklanan vicdani rahatsızlıktan dolayı, sürekli olarak suça karşı bir eğilim ve suç işleme, bu eylemin karşılığı olarak kendisine uygulanan cezalandırma edimi, bu cezalandırma ediminin kahramanın içinde taşıdığı babayı ortadan kaldırma isteği suçunun ya

da suçluluğunun bir karşılığı olarak algılanmasından alınan vicdani rahatlama ve boşalım, bu boşalımın yetersiz gelip kahramanı bir süreliğine rahatlatması ve bunun sonucunda içinde varlığı daima hissettiren suçluluk bilincinin ortaya çıkmasıyla yeniden suça yönelmesidir. Böylelikle oyun kahramanı (dolaylı yoldan yazar ve bizler), içinde taşıdığı suçluluk bilincinden dolayı suç işleyecek, işlediği suçun karşılığı olarak ceza görecektir, gördüğü ceza ile vicdanında belirli bir boşalım ve rahatlama yaşayacak ancak içinde yaşadığı vicdan azabından kaynaklanan suçluluk duygusu daima varlığını ruhunun bir köşesinde bulunduracağı için tekrar suça yönelecektir. Bu bakımdan, konuya alıcı tepkisi açısından bakılacak olursa, dolaylı yoldan de olsa yazar ve bizlerin, oyun kahramanı aracılığıyla, kimilerinde kahramanın acı çekmesinden kaynağını alan mazohistik dürtülerin doyumundan, kimilerinin kahramanın bizim yerimize suç işleyerek bizi bu yükten kurtarmasının verdiği sınırlı bir anlamlılık rüşvetinin doğurduğu bir haz kazanımı yaşadığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Hatırlanacağı üzere Freud, düş kuramında düşün oluşum mekanizmalarından birini yer-değiştirme olarak betimlemiştir. Freud, bu mekanizmanın işleyişini, düştaki bir düşüncenin yerine bununla şöyle veya böyle yakından ilişkili başka bir düşünceyi koyma ve iki öge yerine aralarındaki ortak bir ögeyle düşte temsil etmeyi sağlayan yoğunlaşmayı kolaylaştırma olarak tanımlanmıştır. Yine daha önce dile getirildiği gibi Freud, Shakespeare'in yapıtlarına yönelik çözümlerinde, Shakespeare'in kılık değiştirmeyi (birisinin bir başka kılığa girmesi) çok fazla kullandığını fark etmiş ve bunun düşlerdeki yerine koyma (yer-değiştirme) işlemine karşılık gelen, dramatik bir hile olduğu fikrini belirtmiştir. Gogol'un adı geçen bu oyununda da kahraman, yine yazar tarafından kendisine yüklenen delilik vasfından ötürü, sürekli olarak gündüz düşleri kurmakta, kurduğu bu gün düşlerinde de kendini bir başkasının yerine koymaktadır.

(POPRIŞÇİN) ...bizim dairenin asaleti vilayetle karşılaştırılmaz. Her şeyden önce, temizlik bakımından vilayet bizim dairenin eline su dökemez. Sonra, masalarımızın tümü maundandır. Buna ek olarak amirlerimizin hepsi bizimle 'siz'li konuşur, 'sen' yoktur bizde. Evet, işte açıkça söylüyorum: Dairemdeki bu soyluluk olmasa, memuriyeti çoktan bırakmıştım (Gogol, 2004:18).

(POPRIŞÇİN) ...Esnaf çocuğu değilim ben; terzi ya da erbaş falan da değildi çok şükür babam. Soyluyum ben. Görürsün, ne mevkilere, makamlara yükseleceğim ben daha! Şunun şurasında kırk iki yaşındayım. Memuriyette yüksek mevkilere, makamlara ulaşma çağıdır bu, gerçek memuriyet çağı. Bekle dostum! Elbet bizde albay oluruz, Tanrı izin verirse eğer, belki de daha da yüksek işeyler oluruz. Senin ününü geride bırakan ünler salarız bakarsın memlekete (Gogol, 2004:23).

Yukarıda verilen ilk iki alıntıda kahraman, kendisini soylu bir memur olarak görmekte ya da başka bir ifadeyle düşlemektedir.

(POPRIŞÇİN) -Bugün olağanüstü görkemli bir gün! İspanya'da kral var! Aranılıp bulundu kendisi. Bu kral benim. Ben de bugün öğrendim bunu. Açıkçası, kafamın içinde şimşek çakmış gibi oldu. Kendimi bir kalem memuru olarak nasıl düşünebildiğimi, böyle bir şeyi hayalimden nasıl geçirebildiğimi anlayamıyorum. Bu kaçık fikir kafamın içine nasıl girmiş olabilir? Allahtan kimseler bunun farkına varmadı da, beni tımarhaneye kapatmaya falan kalkışmadılar... Kim olduğumu önce Mavra'ya açıkladım. Karşısında İspanya Kralı'nın durmakta olduğunu öğrenince, ellerini çırpıtı; az kalsın korkudan ölecekti. Aptal, hayatında daha hiç İspanya Kralı görmemiş (Gogol, 2004:37).

Bu alıntıda da kahraman kendisini İspanya Kralı Ferdinand olarak görmektedir.

(POPRIŞÇİN) -Incognito olarak, yani kendimi tanıtmadan Nevski Bulvarı'nda dolaşıyordum. Derken bir baktım, İmparator hazretleri arabalarıyla geçiyorlar. Herkesin şapkasını çıkarıp selam verdiğini görünce, ben de şapkamı çıkarıp selamladım kendisini... Ama İspanya Kralı olduğumu belli etmeden yaptım bunu. Halka böyle sokak ortasında kendimin kim olduğunu açıklamayı uygun bulmadım (Gogol, 2004:40).

Oyundan yapılan bu alıntılarda da görüldüğü gibi, kahraman, düşün oluşum mekanizmalarından yer-değiştirmenin bir türevi olan kılık değiştirmeyi, kurduğu gündüz düşlerinde başarıyla yinelemektedir. Elimizde yeterli kanıtlar bulunmadığı için, yazarın bunu bilinçli olarak yapıp yapmadığı konusunda bir şey söylemek yanlış olacaktır. Ancak Freud'un kanısına göre, gün-düşlerinin gece görülen düşlerden hiçbir kalır yanı yoktur. Bu bağlamda, gece görülen düşlerin, Freud'un kuramına göre, bastırılmış ve doyuma ulaşamamış arzu ve isteklerin bir dışavurum aracı olarak betimlendiği düşünülecek olursa; yazarın, gerçek yaşamında doyuma kavuşturamadığı istek ve arzuları (örneğin büyüklük istekleri, ünlü, soylu, zengin, yüce bir kişi olma vb. gibi), kahramanı aracılığıyla tatmin etme yoluna gitmiştir demek daha doğru bir çıkarsama olacaktır. Çünkü kahramanın kurduğu düşlemlerin neredeyse tamamında ya soylu bir kişi olur, ya yüksek mevkide biridir ya da kraldır. Ayrıca yer-değiştirme ile ilgili bir ayrıntı daha gözümüze çarpar oyunda. Kahramanın sürekli olarak işlediği suçlar ile bu suçların kaynağını oluşturan ilksel baba katli suçu da karşılıklı olarak yer-değiştirmiştir.

Freud, *Dostoyevski Ve Baba Katli* (1928) başlıklı yazısındaki Dostoyevski üzerine yaptığı çözümlemede, Dostoyevski'nin yaşam öyküsünden edindiği bilgilerden yola koyularak, Dostoyevski'de bir nevrozun varlığını kanıtlamıştır. Freud'a göre, "sara nöbetleri olarak bilinen bu durum, ne vakit ortaya çıkacağı belli olmayan bilinç kayıpları, ruhsal çöküntü ve çırpınmalar şeklindedir... Normalde organik kökene dayanan bu nöbetler, ilk doğuşlarını ruhsal bir etkene (korku) borçlu bulunabilmekte ya da kendini ilerde ruhsal heyecanlara tepki kılığında vurabilmektedir (Freud, 1979:106-107). Dostoyevski'de görülen bu nöbetler genellikle ölüm nöbetleri biçimindedir. Freud'a göre ölüm nöbetlerinin taşıdığı anlam, "bir ölüyle, gerçekten ölmüş bir kimseyle, ya da yaşayan ama ölmesi istenen biriyle özdeşleşmeyi içerir. Ölüm nöbetleri, bu tür bir özdeşleşmede bir özcezalandırının (kendi kendini cezalandırır) yerini tutar (Freud, 1979:110). Freud, Dostoyevski'nin yaşam öyküsünden edindiği bilgiler ışığında, Dostoyevski'deki bu durumun babasının katledilmesinden sonra ortaya çıktığını bulgulamıştır. Freud'a göre, Dostoyevski'nin babasının katledilmesinden sonra yazdığı *Karamazof Kardeşler*'deki baba katliyle, kendi babasının akıbeti arasında yok sanamayacak bir ilişki vardır. Dostoyevski'nin bir zamanlar içinde varlığını hissettiği ve kaynağını Oidipus karmaşasından alan babasının ölmesini dilemesi, babasının öldürülmesinden hemen sonra kendisinde bir suçluluk bilincinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu bağlamda Freud'a göre, Dostoyevski'de görülen ölüm nöbetlerinin, "cezalandırıcı bir baba özdeşleşmesi anlamı taşıdığı görülür" (Freud, 1979:115).

Freud'un, Dostoyevski'nin yaşam öyküsünden edindiği bilgilere göre, Dostoyevski siyasal suçlu olarak Çar tarafından haksız bir cezaya çarptırılmış olsa da, cezayı, gerçek babasına karşı işlediği suçtan ötürü hak edilmiş cezanın yerdeşi görüp benimsemiştir. Freud'a göre bu davranış, Dostoyevski'nin olduğu kadar hepimizin bilinçaltında taşıdığı, kendisine rakip görülen anne veya babayı ortadan kaldırma istediğinden kaynaklanan suçluluk duygusunun bir telafisidir. Freud'un bu savından hareketle, benzer bir biçimde Gogol'ün "yaşamının da ruhsal bunalımlarla geçtiğini, hatta geçirdiği yoğun ruhsal bunalım ve çöküntülerden dolayı bir manastıra kapanıp burada hayatına son verdiği" (Gogol, 2004:4) düşünülecek olursa, *Bir Delinin Hatıra Defteri*'ni yazmasının ardında yatan sır perdesi bir kez daha aydınlanmış olacaktır. Yazar, yaşadığı ruhsal bunalımların rahatlama kaynağını kahramanı aracılığıyla (kahramanıyla kurduğu özdeşleşme sayesinde), kahramanına yüklediği delilik vasfından ötürü kahramanın sürekli suç sayılacak davranışlarda bulunması, işlediği suçların karşılığında da gördüğü cezalandırma edimiyle sağlamaktadır. Burada

cezalandırma eylemini yapacak baba figürünün yerini de basit bir yer-değiştirme ile iktidar sahibi olan devlet baba almaktadır.

Gogol'ün geçirdiği ruhsal bunalım ve çöküntüleri tedavi etmeye çalışan doktorların, tedavi yöntemlerini, Dimitri Vladimiroviç Nabokov, ünlü babasının *Nikolay Gogol* isimli biyografik eserinde şöyle açıklar:

Zavallı Gogol'ü Dr. Charcot'nun yöntemlerini hatırlatır biçimde sıcak suya daldırıyorlardı. Bedeni kavrulurken başına soğuk su tatbik ediyorlardı. Kendinden geçtiğinde yatağına alıyorlar, bu defa burnuna yarım düzine kadar sülük iliştiriyorlardı. Sülük! Ayıldığında çığlıklar atıyor, inliyordu fakir! Sefil bedeni öyle zayıftı ki, midesine dokunulduğunda omuriliği ele geliyordu... O haliyle bile Gogol, tahta küvete sürüklenirken debeleniyor, karşı koymaya çalışıyordu! Sıcak su banyosundan sonra yatağa çırılçıplak yatırıyorlardı, soğuktan titriyordu. Burnundan sarkan sülükler ağzına doluyordu (Alatlı, 2004:3).

Görüldüğü üzere, Gogol'ün yaşadığı ruhsal bunalım ve rahatsızlıkların tedavisi sırasında, doktorların uyguladığı çağ dışı ve akıl almaz bu yöntemler ile oyun kahramanı Poprişçin'in işlediği suçlara yönelik gördüğü cezalandırma edimi arasında şaşırtıcı bir benzerlik vardır. Konuya alıcı tepkisi çerçevesinde, Freud'un savından hareketle son bir yorum getirecek olursak, tragedyadaki eylem yapısına (kahramanının isyanı, otoriteye karşı gelmesi, bunun bedeli olarak ceza görmesi ve acı çekmesi) benzer bir biçimde, oyun kahramanı Poprişçin, toplumsal ilke ve kurallara sürekli karşı gelerek suç işlemekte, işlediği suçlardan ötürü cezalandırılmakta ve acı çekmektedir. Bu bağlamda alıcının (doğal olarak yazarı da buna dâhil etmek gerekir), kahramanla kurduğu özdeşim sayesinde, onun otoriteye olan isyanını, bu isyanın sonucu olarak gördüğü cezalandırma ve acıyı, alıcının kendi yaşamındaki mazohistik dürtülerinin doyumunu sağlayan bir aracı olarak kullandığı sonucunu çıkarmak yanlış olmayacaktır.

Freud'un psikanaliz öğretisinde benimsenmiş temel kavramlardan ilki, "davranışların belirlenmesidir" (Carlson-Filloux, 2000:96). Buna koşut olarak, ruhçözümsel yöntemde de, yazımsal yapıdaki karakterlerin davranışlarının belirlenmesi ve bu davranışların nedenlerinin sorgulanması gerekecektir. Bu bağlamda, oyun kahramanının sergilediği bu davranış biçimine, yine Freud'un ortaya koyduğu ruhçözümsel verilerden hareketle ya da başka bir anlatım olarak psikanaliz diliyle bir açıklama getirmek gerekirse; nevrotik rahatsızlıklar gösteren kimi hastalarda rastlanan obsesif (takıntılı) davranış biçimi olarak açıklanabilir. Kahramanın, oyun boyunca sergilediği davranışlar (sürekli olarak suç işleme), bir davranış bozukluğu biçimi olarak tekrarlama takıntısı varlığının kanıtıdır. Konunun daha iyi

anlaşılması ve benzer bir nitelik taşıması açısından, Freud'un Lady Macbeth üzerine yaptığı çözümlemeyi hatırlamak gerekecek olursa; Freud, Lady Macbeth'in sürekli olarak ellerini yıkama eylemini (ki kahramanın sergilediği bu davranış da bir tekrarlama takıntısıdır), kaynağını Oidipus karmaşasından alan suçluluk duygusu ve vicdan azabının ta kendisi olarak açıklamıştır.

Sonuç olarak Freud'a göre, "her nevrozun temelinde çözümlenememiş bir Oidipus Kompleksi yatar" (Fromm, 2004:51). Bu bağlamda, Gogol'ün *Bir Delinin Hatıra Defteri* adlı oyunundaki kahramanın, oyun boyunca sergilediği tutumun (sürekli suç işleyerek bir tekrarlama takıntısı içinde bulunduğu), Freud'un savından hareketle, kimi nevrotiklerde rastlanan bir davranış bozukluğu olduğu, bunun nedeninin de Oidipus karmaşasından kaynağını aldığı sonucuna varılabilir.

3.2. "Burun" Adlı Öykünün Düş Kuramına Göre Çözümlemesi "Simgesel İğdişlik" Motifi

Freud, ortaya koyduğu düş kuramıyla, rüyanın sansür ve oluşum mekanizmalarından birini yer-değiştirme olarak belirlemiştir. Freud, yer-değiştirme mekanizmasının bir türevi olarak da simgeleştirme terimini kullanır. Freud, oluşturduğu düş kuramına dayandırarak yaptığı çözümlemelerinde, yer değiştirmenin şu ya da bu türünden, yani bir şeyle ilişkili simge ve duyguların bir başka şeye aktarılmasından söz eder. Bu bağlamda simgeleştirmeye, sanatsal bir kılık değiştirme biçimi başka bir anlatımla iki şey arasındaki fiziksel ya da ruhsal benzerliğe dayalı olarak yapılan bir yer değiştirme olarak değerlendirilebilir.

Freud, *Tekinsiz* adlı yazısında, yazınsal ürünleri temel alarak sanat yapıtlarında görülen tekinsizlik olgusu üzerinde durmuş, yaptığı bazı çözümlemelerde "bedenden ayrılmış uzuvlar, kesilmiş bir baş, bilekten kesilmiş eller, kendi başına dans eden ayaklar gibi örneklerde özel olarak tekinsiz bir şeyin olduğunu, bu tür tekinsizlik olgularının da iğdiş edilme karmaşasına olan yakınlıktan ileri geldiğini" (Freud, 1999:350) açıklamıştır. Bu bağlamda Freud'a göre, örneğin; Kral Oidipus oyununda ve çeşitli hortlak öykülerinde kör etme, özellikle gözleri oyma eylemi, iğdiş etmeyi simgelemektedir" (Holland, 2002:32).

Freud'un Medusa'nın başı söylencesine ilişkin olarak yaptığı kısa ve derli toplu açıklama, simgelerin çok sayıda işlevi yerine getirmek için bir araya gelme yollarını destekleyici niteliktedir. Holland, Freud'un Medusa'nın başı söylencesine getirdiği yorumu şöyle özetlemiştir:

Söylence bize saçları yılandan oluşan bir kadını anlatmaktadır, yüzünün görünüşü o kadar korkunçtur ki ona bakan birisi taş kesilir; bu baş, kesildiği zaman bile ürkütücü bir güce sahiptir. Bu öykünün görüntüyle, özellikle dehşet verici görüntüyle, kesilen şeylerle ilgili olduğu açıktır. Freud bu öyküyü, ilk cinsel saflık durumunun sonu olan olguları gören çocuğun dehşetine bağlar. Yani başlangıçta çocuk (oğlan ya da kız), tüm erişkinlerin fiziksel olarak erkeksi olduğuna inanmaktadır. Gelişimin bir aşamasında erişkin bir kadının cinsel organlarını görece ve bu görüntü ona dehşet verecektir. Onun erkeklikten yoksun oluşunu kendi erkekliğinin de giderilebileceği yönünde bir tehdit olarak yorumlar. Bazı insanlar iğdiş edilmiştir, (dolayısıyla) ben de edilebilirim şeklinde bir algılamadır bu. Freud, söz konusu söylencenin bu görüntüden kaçınmaya hizmet ettiğini söyler. Bakmaya karşı olan tabu, Medusa'nın bir tabu olduğunu, dolayısıyla anne için bir simge olduğunu düşünmektedir. Korkutucu olay, 'yer-değiştirme' (duygusal yönden yüklü olayı, belden aşağı bölgeden belin üstündeki, görece olarak güvenli bir bölgeye aktarma) yoluyla ele alınmaktadır. Freud, burada yüzün cinsel organlar için bir simge olarak iş gördüğünü ve dehşetin cinsel organların çevresindeki (ısırdığı ve zehirlediği düşünülen) kılları simgeleyen yılanlı saçlara yöneldiğini söyler. Yılanlar başka bir düzeyde istek-yerine getirici, tersine-çevirmeler niteliği taşımaktadır. Yani bunlar fallik simgelerdir ve bu kadar çok sayıda olmaları aslında 'Kadının (annenin) bir fallusunun olmaması şart değildir, onda bunlardan çok sayıda vardır' anlamına gelmektedir. Medusa'nın kurbanları bir taşa dönüşerek sertleşirler. Bu simgesel ereksiyon başka bir düzeyde, söylencesel bir biçimde: 'Gördünüz mü? Bazı insanların bir fallusa sahip olmaması şeklindeki dehşet verici olguya rağmen benim hala bir fallusum var' demektir. Bir taşa dönüşme, başka bir düzeyde iğdiş edilmeyi simgelemektedir (Holland, 2002:32-33).

Gogol'ün *Burun* adlı yapıtında da, Freud'un kanıtlarını yaptığı çözümlene örnekleriyle oluşturduğu simgesel iğdişlik savına çok benzer ve uygunluk gösteren bir durum söz konusudur. Öyküde, kesilmiş bir insan burnu vardır. Öykünün birinci bölümü, bir somun ekmeğin içinden kesilmiş bir insan burnunun çıkmasıyla başlar. Ekmeğinin içinden burun çıkan kişi, bir berber olan İvan Yakovleviç'dir.

İvan Yakovleviç, kibarlığı gereği, gömleğinin üstüne bir setre geçirdi; sonra da kalktı, masaya kuruldu. Biraz tuzla iki baş soğan hazırladı. Bıçağı aldı, kurumlu bir tavırla ekmeği kesmeye koyuldu. Somununu orta yerineden ikiye böldü, ortasına bir göz attı, içinde beyazımtırak bir şey vardı; şaşırdı birdenbire. Bıçağıyla usulca beyaz şeyi kurcaladı, sonra, biraz, parmağıyla dokundu. Kendi kendisine, 'Katı bir şey! Ne olabilir acaba?' diye düşünüyordu. Parmağını soktu, o şeyi çıkardı:

(İVAN YAKOVLEVİÇ)—Aaa! Bir burun!

İvan Yakovleviç'in kolları yanına düştü; gözlerini ovuşturdu, parmağıyla bir daha dokundu burundu işte; bal gibi burundu (Gogol, 2004:49-50).

Öykünün birinci bölümünde, İvan Yakovleviç'in bu ilginç olayın nasıl gerçekleştiğine

dair sorgulamaları, yani kesilmiş bir insan burnunun ekmeğinin içinden nasıl olup da çıktığı, nerden geldiği, kime ait olduğu ve bu kesilmiş burundan nasıl kurtulacağı ile ilgili durumlara yer verilir. Öykünün ikinci bölümünde ise, kesilmiş burnun şube müdür yardımcısı Kovalev'e ait olduğunu anlaşılr:

Şube müdür yardımcısı Kovalev, oldukça erken uyandı. Uyanır uyanmaz da dudaklarıyla 'Bırr...Bırr...' yapmaya başladı. Nedenini kendisi de bilmezdi ama her uyanışında böyle yapardı. Gerindikten sonra masanın üstünde duran küçük aynayı kendisine vermelerini buyurdu. Dünden beri burnunda oluşan sivilceye bakacaktı. Aynayı eline alınca, şaşkınlıkla, burnunun yerinde bir düzlükten başka bir şey olmadığını gördü. Akli başından giden Kovalev, su getirtti, bir peşkirle gözlerini ovaladı; gerçekten de burnu yoktu. Eliyle bir daha dokundu; sonra, düş falan olmasın diye kolunu çimdikledi; ama hayır! Galiba gerçektir. Şube müdür yardımcısı Kovalev yatağından atladı, silkindi: burun gene yerinde yoktu. Hemen giysilerini istedi; doğru, merkeze, polis müdürünü görmeye koştu (Gogol, 2004:53).

Aksi gibi görünürde bir tek araba yoktu. İster istemez yaya gidecekti. Paltosuna büründü, yüzünü de, burnu kanıyormuş gibi, mendiliyle kapadı.

—Belki bana öyle geldi, diye düşünüyordu. Durup dururken adamın burnu düşer mi? Bir daha aynaya bakmak niyetiyle bir şekerçi dükkânına doğru ilerledi. Allah'tan, şekerçide hiç kimse yoktu. Çıraklar ortalığı topluyor, iskemleleri yerleştiriyorlardı...

(KOVALEV)—Çok şükür kimse yok, dedi; şimdi iyice bir bakayım suratıma. Sıkılğan bir tavırla aynaya doğru yürüdü; baktı; yere tükürerek:

(KOVALEV)—Allah Allah! Diye söylendi; bu ne ürkütücü şey böyle! Burun yerine başka bir şey olsa yüreğim yanmayacak; ama hiçbir şey yok! (Gogol, 2004:55).

Öyküden alıntılanan yukarıdaki örnekler, Freud'un düş kuramına dayandırarak (düşün sansür mekanizmalarından yer-değiştirmenin bir türevi olarak simgelere başvurulması), yaptığı çözümleme örneklerinde (kör etme, gözleri oyma, vücuttan kesilmiş bazı organlar vb.) olduğu gibi, bu öyküde de simgesel bir iğdiş edilme eyleminin varlığını kanıtlar niteliktedir. Öyküde sergilenen bu ilginç ve bir o kadar korkutucu durum, yine Freud'un savından hareketle, aşağıdan yukarıya doğru fiziksel bir yer-değiştirme (fallus'un yerini burun ve burnun yerini fallus'un alması veya aktarılması biçiminde) olarak ele alınabilmektedir. Ayrıca öyküdeki bu durumun, simgesel bir iğdişlik ve buna bağlı olarak ortaya çıkan korkunun ya da başka bir anlatımla karmaşanın varlığını kanıtlayacak daha başka örnekler de vardır. Şube müdürü Kovalev'in, içinde bulunduğu durumunun ne kadar kötü olduğunu bazı kişilere

açıklamaya çalıştığı yerlerde bunu rahatlıkla görmek olasıdır.

Öykünün ikinci bölümünde öykünün kahramanı Kovalev, sokakta gördüğü ve kendi burnu sandığı kişiye içinde bulunduğu korkunç durumu açıklarken görülür:

(KOVALEV)—Şu kesin ki, diye başladı, şu kesin ki... Önce kendimi tanıtayım. Bendeniz Kovalev binbaşı. Şu anda burunsuzum. Benim gibi bir adamın burunsuz gezmesinin hoş bir şey olmayacağını kabul edersiniz. Voskresenki köprüsünde portakal satarak geçinen bir kadın için burun önemli olmayabilir. Ama benim için öyle mi ya? Ben ki, gelecekle ilgili büyük düşünceleri olan, ayrıca, birçok önemli ailenin evine girip çıkan, birçok hanımefendiyle tanışıklığı olan, örneğin Bayan Çehtareva ile o bir Danıştay üyesinin karısıdır, onlarla, ayrıca birçok hanımefendiyle düşüp kalkan bir insanım; siz düşünün artık... Ne yapacağımı bilmiyorum, efendim. (Kovalev binbaşı bu sözü söylerken omuzlarını kaldırmıştı)... Bağışlayın... Bağışlayın ama... Biraz da namus ve onur kuralları düşünülerek davranılacak olursa... Anlıyorsunuz, değil mi? (Gogol, 2004:57).

Yine öykünün ikinci bölümünde Kovalev, yolda gördüğü güzel ve genç bayana yaklaşıp, onu derinden arzularken, bir anda içinde bulunduğu kötü durum aklına gelir:

Kovalev biraz sokuldu, patiska gömleğinin yakasını biraz gevşetti ve çıkardı; altın bir zincir üzerinde sıralı duran mühürlerini düzeltti. Gülümseyerek, fidan boylu genç bayana, dikkatli dikkatli bakmaya başladı. Biraz eğilerek yürüyen genç kız, bir bahar çiçeğine benziyordu. Alnına götürdüğü ufak beyaz elinin parmakları balmumundan gibiydi. Kovalev kızın, şapkasının altındaki yuvarlak çenesiyle bir bahar guncasına benzeyen yüzünü görünce, gülümsemesi büsbütün arttı. Ama telaş içinde, bir yeri yanmış gibi, ansızın geriye döndü. Burnunun yerinde hiçbir şey bulunmadığını anımsamıştı. Gözlerinden yaşlar boşandı (Gogol, 2004:58).

Bir diğer örnek ise, yine öykünün ikinci bölümünde Kovalev'in, gazeteye burnu için kayıp ilanı verdiği sırada, içinde bulunduğu korkunç durumu gazetede çalışan memura anlattığı andır:

(KOVALEV)-Aman, aman, sakın ha! Adım da ne olacakmış? Hem adımlı söyleyemem ki. Bir sürü tanıdığım var; Bayan Çentareva bir Danıştay üyesinin karısıdır; sonra, Bayan Pelagya Grigoriyevna Podtoçina, yüksek rütbeli bir subayın ailesidir. Ya duyuverirlerse? Aman, Tanrı korusun! (Gogol, 2004:62).

(KOVALEV)...bir organım eksik olarak nasıl yaşayabilirim? Bir ayak parmağı gibi de değil ki! Öyle bir şey olsa kabul... Her Perşembe kendisini ziyarete gittiğim bir hanımefendi vardır; bir Danıştay üyesinin karısıdır; Bayan Çentareva. Yine, görüştüğüm bir bayan daha vardır: Bayan Pelagya Grigoriyevna Podtoçina: yüksek rütbeli bir subayın ailesidir; çok güzel bir kıza vardır. Ayrıca birçok kibar aileye daha girer çıkarım; siz söyleyin, ne yaparım ben şimdi? Bu durumla... (Gogol, 2004:63).

Müdür yardımcısı Kovalev, umutsuz bir durumda, gözlerini, masanın üzerinde duran bir gazetenin alt yanına eğdi. O kısımda tiyatro haberleri vardı. Yüzü gülmeye başladı. Gazetede bir kadın sahne sanatçısının adını okumuştur. Güzel bir kadındı. Elini cebine soktu, mavi bir kâğıt para araştırmaya başladı. O parayla

gidilince tiyatroya, kalburüstü kimselerin oturduğu koltuklarda oturulurdu. Fakat burnunu anımsar anımsamaz bütün düşlemleri darmadağın oldu (Gogol, 2004:65).

Adı geçen öyküden yapılan yukarıdaki alıntılardan da açıkça görüldüğü üzere, kahramanın sürekli olarak yakındığı, üzüntü duyduğu durumun burnunun yerinde olmamasıdır. Kahramanın sözlerinden anlaşıldığı kadarıyla bu durum en çok kadınlarla olan ilişkilerini etkilemektedir. Peki, neden bir burun kadınlarla ilişkilerinde bu kadar yaşamsal bir öneme sahiptir? Bunun yanıtı Freud'un ortaya koyduğu düş kuramıyla çok kolay verilebilmektedir. Çünkü kahramanın kadınlarla ilişki kurabilmek için eşsiz aracı olarak gördüğü fallusun yerini, basit bir yer değiştirmeye simgesel yerdeşi konumundaki burun almaktadır. Öyküde rastlanılan kesilmiş burun olgusu simgesel bir iğdişlik ediminin varlığını gözler önüne serer niteliktedir.

Ayrıca öykünün ikinci bölümünde Kovalev, polis müdürüne içinde bulunduğu durumu anlatmaya giderken, garip bir şekilde yolda kendi burnunu görür, hatta onunla konuşur:

Ansızın, bir evin kapısında donmuş gibi durdu. Gözlerinin önünde anlatılmaz derecede tuhaf bir olay olmuştu. Kaldırımın yanında bir araba durdu; kapısı açıldı, içinden üniformalı bir efendi atladı; iki büklüm, hızlı merdivenlerden yukarı çıktı. Kovalev, bu adamın tastamam kendi burnu olduğunu görünce, korkudan, şaşkınlıktan ne duruma geldiğini siz düşünün artık... İki dakika sonra burun yeniden görüldü. Efendinin sırtında sırma işlemeli, dik yakalı bir giysi; ayağında güderi bir pantolon; belinde bir kılıç vardı. Tüylü şapkasından Danıştay üyesi olduğu anlaşılıyordu (Gogol, 2004:55-56).

Yukarıda yapılan alıntıda, kahramanın kendi burnunu, yolda bir Danıştay üyesi kılığında görmesi, erkek egemen toplumda fallusun ne denli bir gücü ve iktidarı simgelediğinin açık bir kanıtıdır. Bu bağlamda, erkeklerde görülen cinsel işlev yoksunluğuna, tıp dilinde 'iktidarsızlık' denilmesi rastlantı sayılamaz. Sokakta, Danıştay üyesi kılığında gezen kesilmiş bir burun, açıkça iğdiş edilmiş bir fallusun simgesel yerdeşi konumundadır. Bununla beraber, Gogol'un yaşadığı dönem Rusya'sında burunla ilgili olarak söylenen, "Biz Rusya'da burunlarımızı sarkıtırız, kıvırırız, havaya kaldırırız, sürteriz. Büyük burunlar Volga'ya köprü olur. İçi kaşınan burun iyi haber demektir, sivilce çıkan burun kötü haber söyler" (Alatlı, 2004:5) gibi Rus atasözlerinin, gerçekten de gülünç ve kesinlikle erkeksi bir organı simgelemesi, öykü üzerine yapılan çözümlemenin doğruluğunu kanıtlar niteliktedir.

Yapılan çözümlemenin tam da bu noktasında akla şöyle bir soru gelebilir. Peki, bu öyküde, neden bu kadar çok düş özelliklerine (rüyanın yer-değiştirme mekanizmasının bir

türevi olarak simgeleştirmelerden yararlanma) rastlanmaktadır? Yazar bu sorunun yanıtını öykünün sonlarına doğru verir.

(KOVALEV)—Ey Tanrım! Dedi; nedir bu talihsizlik? Elim olmayabilir di, ayağım olmayabilirdi; kulağım olmayabilirdi; ama bunların hepsi, bugünkü durumumdan bin kez daha iyidir. Burunsuz bir adam! Ne demek bu? Burnumu bir savaşta, bir düelloda falan yitirmiş olsam, ya da kendim yitirsem yüreğim yanmayacak. Ama değil!

(KOVALEV)—Düşündü – ama hayır, olamaz! Bir burnun böyle düşmesi olmayacak şey. Ne türlü düşünürsen düşün olmayacak şey! Kesinlikle düş görüyorum; ya da bir düşlem bu (Gogol, 2004:65).

Öykünün kahramanı, yukarıda yapılan alıntıda da görüldüğü gibi, öykü boyunca ilk kez içinde bulunduğu durumun bir düş olabileceği yorumunu dile getirmiştir. Öykünün üçüncü ve son bölümünde durum daha da anlaşılır olmaktadır:

Şu dünyada ne olmadık şeyler olur! Olaylar da, çoğu zaman inanılacak gibi değildir. O, Danıştay üyesi kılığında gezen, kentte bunca gürültüye yol açan burun, sonunda, nasıl oldu bilinmez, eski yerine döndü. Yani Binbaşı Kovalev'in iki yanağının tam orta yerine... Kovalev, sabahleyin uyanıp da aynaya şöylesine bir bakınca burnunu yerinde gördü. Elini götürdü; işte, tastamam kendi burnuydu. 'Yaşasın!' diye bağırdı; neredeyse, odanın içinde, sevinçten yalınayak, oynayıp zıplamaya başlayacaktı; ama İvan'ın gelmesi buna engel oldu. İvan'dan, yüzünü yıkamak için su istedi. Yıkandıktan sonra gene aynaya baktı. Burun yerindeydi. Bir peşkirle kurulandı, yeniden aynaya baktı. Burun gene yerindeydi (Gogol, 2004:76).

Yapılan alıntılarda da görüldüğü gibi yazar, bütün bu olanları bir düş olarak eserinde ustalıkla kurgulamıştır. Freud'un düş kuramında ortaya koyduğu, rüyalardaki gerileme mekanizması sayesinde, düş görmenin, kişinin en eski durumuna gerilemesine, çocukluğunun, çocukluğuna egemen olan içgüdüsel dürtülerin ve o zamanlardaki dışavurum yöntemlerinin canlanması gerçekleşmektedir. Freud'un bu savından hareketle denilebilir ki, yazarın, bir zamanlar (çocukluğunda) içinde duyduğu ve bilinçaltına iterek bir an evvel unutmak zorunluluğunu hissettiği bu korkunç olayın (iğdiş edilme korkusunun), düş yoluyla (düşteki gerileme mekanizması sayesinde) istemeden de olsa bir yeniden bilinç alanına çıkışıydı kahramandaki ve doğal olarak öyküdeki durum. Öykünün sonunda bu korkunç kâbustan uyanıldı ve her şey yeniden normale döndü.

Her şey hazır olduktan sonra, Kovalev, çarçabuk giyindi, bir faytona atladı, doğru şekerlemeciye gitti. İçeriye girerken daha kapıdan bağırdı:

(KOVALEV)—Garson bir fincan çikolata! Aynı zamanda aynaya bakmayı unutmadı. Burun yerindeydi...

Oradan çıkınca Bakanlık özel kalemi müdürlüğüne uğradı... Kabul salonuna girdiğinde, bir daha aynaya baktı; burnu hep yerindeydi...

Ondan sonra gene bir müdür yardımcısı, yani gene binbaşı olan bir arkadaşını görmeye gitti... Yolda, kızıyla birlikte, o yüksek rütbeli subayın karısına, Bayan Podtoçina'ya rastladı. Önlerinde saygıyla eğildi. Onlarda ona neşeli sözlerle karşılık verdiler; demek ki, hiçbir eksiği yoktu. Epey konuştu. Sonra cebinden bir tabaka çıkardı- bu işi inadına yapıyordu- burnunun iki deliğine de enfiye çekti. Kendi kendine şöyle diyordu. 'Ah kadın milleti!' (Gogol, 2004:78).

Bu olaylardan sonra Binbaşı Kovalev, Nevski Caddesi'nde, tiyatrolarda, her yerde sanki hiçbir şey olmamış gibi dolaşıyordu. Burnu da bir şey olmamış gibi hep yüzünde duruyordu. O günden sonra Kovalev'i hep neşeli gördüler. Yüzünde bir gülümseme, durmadan, bütün güzel kadınların peşinde dolaşıyordu (Gogol, 2004:78-79).

Görüldüğü üzere, öykü kahramanında bir zamanlar kendisini çok açık bir biçimde hissettiren karmaşa, zamanla bir uyuklama dönemine girmiş, bastırılmış ve babanın iktidarı kabullenerek normal yaşama uyum sağlanmış olmaktadır. Ancak her bilinçaltına itimi sağlanan duygunun bir biçimde bilinç alanına sızacağı da unutulmamalıdır. Bunun, bu öyküde düş yoluyla gerçekleştiği görülmektedir. Bu noktada çözüme kavuşturulması gereken bir başka konuda, öyküde görülen bu düşün ne tür bir düş olduğudur. Bilindiği gibi Freud, ortaya koyduğu düş kuramında düşü, arzuların doyuma kavuşması biçiminde betimlemiştir. Öyküde görülen bu düş da, Freud'un düş kuramında ortaya koyduğu biçimiyle, 'cezalandırıcı düşler' kategorisine girer ve arzuları bir 'yaptırım' karşılığında doyurmanın yerine yalnızca buna uygun düşen cezaya karşılık gelerek, hoş gitmeyen bir dürtüye karşı reaksiyon gösteren *suçluluk bilincinin* arzusunu doyurmaktadır. Freud'a göre bu tür bir düşte gerçekleşen şey, "bilinçsiz bir arzudur, yani düş sahibinin bastırılan yasak bir arzu giderici dürtüden ötürü cezalandırılabilirdiği bir arzudur. Bu tür düşler, düşü oluşturan güdü gücünün, bilinçdışına ait bir arzu tarafından sağlanması koşuluna uymaktadır" (Freud, 2006d:671).

Freud'un bu savından hareketle, eğer durum böyleyse, yani bu cezalandırıcı bir düş ise (ki yapılan çözümlemede ortaya böyle bir sonuç çıkmaktadır) ve cezalandırma edimi de iğdiş edilme edimine karşılık geliyorsa, bunun kaynağı olan suçluluk bilinci de doğal olarak ve sarsılmaz bir biçimde bizi Oidipus karmaşasına götürecektir. Çünkü iğdiş edilme korkusu ya da kaygısı Oidipal bir arzunun sonucunda ortaya çıkmaktadır. Bu Oidipal arzu da suçluluk bilincini doğurmakta, rahatsızlık verici boyutlara ulaşan suçluluk bilincinin (yasak bir arzu giderici dürtü) vicdani olarak rahatlatılması da ancak buna uygun düşen cezaya (iğdiş edilme) karşılık gelmektedir. Burada ilgi çekici olan bir başka konu da, yazarın iki farklı yapıtında yapılan çözümlemenin (*Bir Delinin Hatıra Defteri-Burun*) aynı kaynağa dayanması ya da

başka bir anlatımla sürülen izlerin aynı kaynaktan beslendiğinin ortaya çıkmasıdır. Bu durum da bizleri Oidipal karmaşanın, yazarın hayatında (doğal olarak bizlerin ve tüm insanlığın) nedeli büyük, sarsıcı ve kalıcı bir etkiye sahip olduğu sonucuna götürmektedir.

Bu öykünün ana izleğinin, bir erkek çocuğun (bu çocuk, öyküdeki karakterden hareketle yazarın kendisi olduğu söylenebilir) annesine duyduğu sevginin, babasına yönelik bir kıskançlık ve nefrete dönüşmesi, bunun sonucunda da babası tarafından iğdiş edileceği korkusunun bilincinde oluşması, oluşan bu korkudan kurtulmanın bilinçaltına bastırılmasıyla sağlanması, ancak bilinçaltına bastırılan bu korkunun öyküde düş yoluyla, yazarda ise yapıtı yoluyla incelikli ve kılık değiştirmiş bir anlatımla yeniden bilinç alanına sızdığının (simgesel bir iğdişlik edimi olarak) göstergesi olarak söylenebilir. Bir bakıma yazar, çözümleme çabasına girdiğimiz her iki yapıtıyla, babasını ortadan kaldırma isteği ve annesine duyduğu cinsellik gerçeğiyle dolaylı yoldan yüzleşmektedir.

Yazar, öyküyü şu anlamlı sözlerle sonlandırır:

İyi ama, nasıl oluyor da bir burun pişmiş bir ekmeğin içinden çıkıyor, sonra nasıl oluyor da İvan Yakovleviç?... Hayır, aklım ermez bu işe. Gerçekten, aklım eremez. Ama en çok şaşıtığım, en çok akıl erdiremediğim başka bir nokta da, yazarların bu türlü konuları ele alıp işlemeye kalkmaları. İnanın bana bu açıklanamaz. Akıl erdiremiyorum... Ama ne dersiniz deyin, bazı noktalar... Öyle ya, hangi işin bir şaşırtıcı yönü yok? Gene de insan, biraz düşününce bu öyküde bir şeyler bulmuyor mu? Ne derlerse desinler, yeryüzünde bu türlü olaylar oluyor... (Gogol, 2004:79).

Görüldüğü üzere yazar, çözümleme boyunca anlatmak istediğimiz şeyleri üstü kapalı bir biçimde açıklamaya çalışmıştır. Yazar, alıcı adına, herkesin içinde yaşadığı, varlığını hissettiği ancak bir türlü söyleyemediği ve kimilerinin de ısrarla reddedip kabullenemediği duyguların anlatıcılığını üstlenir. Yazarın, bir türlü akıl erdiremeyip şaşırdığı nokta ise, yazarların bu türlü konuları nasıl ele alıp işlemeye kalktıkları sorusudur. Bu sorunun cevabı, Freud'un sanatçının yaratıcılığı üzerine oluşturduğu kuramında; sanatsal yaratma yetisi bulunmayan alıcıdan farklı olarak yazarın, daha fazla yetiye, alışılmışın üstünde bir dürtü yoğunluğuna, olağanüstü bir yüceltme kapasitesine ve alışılmışın ötesinde özgül bir bastırma gevşekliğine sahip olması biçiminde karşımıza çıkmaktadır. Çünkü yazar, bizlerin düşteyken yaptığımız şeyi uyanıkken yapabilen insandır. Bu bağlamda kısaca bir sonuca varmak gerekirse, yazımsal bir yapıt Freud'un düş kuramıyla ortaya koyduğu, düş/sanat yapıtı benzerliği çerçevesinde bir düş gibi ele alınabilmekte ve çözümlenebilmektedir.

SONUÇ

Bastırma ve bilinçaltı olgularını bularak, insanın kendi bilgi ve bilinci dışındaki bazı güdülerin etkisi altında kalabileceği gerçeğini ortaya çıkaran ve böylelikle insanlık tarihine büyük bir hizmet yapan Freud'un psikanaliz kuramı, gerek ortaya atıldığı anda olsun gerekse günümüze kadar geçen sürede pek çok eleştiriye uğramıştır. Bu eleştirilerin başında, Freud'un öğretilerinin nasıl test edilebileceği sorunu yatar. Eleştirmenlere göre, psikanalizin nesnesi insan ruhudur ve insan ruhunun bilimsel temelde test edilebilirliği olanaksızdır. Freud'a ve doğal olarak kuramlarına yönelik yapılan bir diğer eleştiri de, Freud'un her şeyi cinselliğe indirgemesi başka bir anlatımla nereye baksa cinsellik görmesi biçimindedir. Örneğin, cinselliğin bebeklikten başladığı, bebeğin anne memesini emerken cinsel haz aldığını ortaya atması, Oidipus karmaşasına yönelik olarak; küçük bir kız çocuğun babasından bir çocuğu olmasını nasıl arzu edebildiği ya da oğlan çocuğunun annesini arzu ederek babasını ortadan kaldırmayı nasıl düşünebildiği gibi? Yapılan bu eleştirilerin temelinde, Freud'un cinsellik anlayışının, 19. yüzyıl Avrupa orta sınıf tabularını sarsması yatar. Çünkü cinsellik konusunda büyük bir hoşgörü talebinde bulunmak, toplumları kökten değiştirecek etkiler taşımaktadır. "Freud'un cinsellik kuramı, onun kendi inancına ters bir biçimde işlenmiş, nevrozların cinsel doyumdaki eksiklikten (bastırılma yoluyla) doğduğu ve ruhsal açıdan sağlıklı bir toplum için önşartın, tam bir cinsel özgürlük olduğu ileri sürülmüştür. Bu anlayış, içinde yaşadığımız çağda, tüketim zihniyetinin her alanda zafer kazandığı anlamına gelmektedir" (Fromm, 2004:194).

Freud'un psikanaliz alanındaki kuramlarına yöneltelen bir başka eleştiri de, psikanalizin tıbbi bir uygulama olarak bireyleri etkileyerek onları keyfi 'normallik' tanımlarına uymaya zorlayan, baskıcı bir toplumsal denetim biçimi olduğu yakınmasıdır. Freud'a yöneltelen son eleştiri ise, ortaya koyduğu kuramlarının (rüya kuramı, Oidipus karmaşası kuramı, cinsiyet kuramı, kişilik kuramı, bilinçaltı vd.), kendisi üzerinde yaptığı gerek gözlem ve çözümlenmelerden gerekse nevrozlarını incelemesi sonucu elde ettiği verilerden yola çıkarak evrensel olduğu savında bulunmasıdır. Eleştiri yapanlara göre, az sayıda normal olmayan insandan elde edilen verilerin normal insanlar için evrenselliğini savunmanın bilimsel bir açıklaması olamaz.

Freud'a yapılan eleştiriler yalnızca psikanaliz alanında sınırlı değildir, sanat yapıtlarına yönelik yaptığı çalışmalarla oluşturduğu ruhçözümsel sanat kuramı da bu eleştirilerden payını almıştır. Freudcu sanat kuramına yönelik yapılan ilk eleştiri, sanat

alanında yaptığı araştırma ve incelemelerin, psikanaliz alanında ortaya koyduğu kuramlarının doğruluğunu kanıtlamak ve zaten elinde var olan klinik verileri güçlendirmek amacıyla yapılan uğraşların bir ürünü olduğu yönündedir. Bu bağlamda karşılaşılan sorun, Freud'un sanata ilişkin görüşlerinin tutarlı ve bütünlüğü olan bir yapı göstermeyişi, yazınla ilgili olarak kavramlaştırdığı şeylerin, yazın dışı çalışmalarının içinde dağınık bir biçimde kalması olarak karşımıza çıkar.

Freud'un sanat alanında yaptığı ruhçözümsel çalışmalara getirilen bir diğer eleştiri ise, sanatı nevrozla karşılaştırıp kıyaslaması ve buna koşut olarak sanatçıyı da nevrotik bir hasta; güçlü içgüdüsel ihtiyaçların baskısı altında gerçeklikten kaçıp hayal dünyasına ve fantezilere sığınan bir kişi olarak görmesine yöneliktir. Freud'un bu savı belki yapıtın nasıl doğduğunu açıklayabilir, ancak bu bir değer ölçütü değildir. Freud'a yöneltilen bu eleştirinin haklılık payı yadsınamaz. Çünkü sanatçının bir hasta olarak görülmesi akla yatkın değildir, ayrıca insanlık tarihinin değerini asla yitirmeyecek büyük sanat yapıtlarını böylesi bir dürtünün güdümünde görmek olası bir yaklaşım değildir. Ancak gözden kaçırılmaması gereken nokta ise, Freud'un ruhçözümsel çalışmalarında gözlemlenen şeyin, en iyi araştırma ve yargı olanaklarına varma özentisinden çok, bir yazınsal ürünün yazarın ruhsal derinliklerinin araştırılmasını sağlayan bir gereç olarak nasıl kullanılabileceğini göstermek olduğudur. Amacı bir yapıt aracılığıyla hastaların bir çözümlemesini yapmak, psikanaliz alanına giren hipotezlerini kanıtlamaktır, eleştirel bir değerlendirmeye varmak değil. Bunun nedeni de Freud'un bir eleştirmen değil bir ruh doktoru olmasından kaynaklanmaktadır. Çünkü o, bir yazınsal yapıta bakarken bile aslında yazarının ruhunun derinliklerine bakmaktadır. Buna karşılık yöntem, yazınsal yapıtların karakterlerini açıklamada ilgi çekici belirlemelere ulaşmıştır.

Freudcu ruhçözümsel sanat kuramına getirilen bir başka eleştiri de, yazınsal ürünleri gündüz düşleriyle kıyaslaması ve yapıtı gündüz düşüne benzetmesi yönündedir. Eleştiriye yapanlara göre bu benzetme, yapıtın estetik ve biçimsel niteliğini açıklamaya yetmemektedir. Çünkü gündüz düşleri kendiliğinden oluşan bir fantezi etkinliği iken sanat yapıtı karmaşık bir oluşum sürecinin sonunda ortaya çıkar ve estetik, tarihi, toplumsal ve metinlerarası görüşler yer alır.

Freudcu ruhçözümsel yönteme getirilen son eleştiri ise, Freud'un yaşamöyküsel bir çalışma tarzını getirdiği konusundadır. Ancak dikkat edilecek olursa, Freud'un sanat alanında yaptığı ruhçözümsel çalışmaların yalnızca sanatçıya (kişiliği ve yaratıcılığı üzerine) yönelik olmadığı, sanat yapıtına (yazınsal yapıtlar temel olarak metne ve karakterlere) ve alıcıya

(okuyucu/izleyici/dinleyici) yönelik yorum ve çözümlenmeleri içerdiği görülmektedir. Böylelikle Freudcu ruhçözümsel eleştiriye dayanan yöntemle anlam; sanatçı, yapıt ve alıcı arasındaki karşılıklı etkileşimle açığa kavuşmakta ve sanatçıdan alıcıya uzanan bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yapılan tüm bu eleştirilere karşın psikanaliz, yazınsal yapıtları okuma ve okuduklarımız hakkında düşünme biçimlerimiz üzerinde çok güçlü bir etkiye sahip olarak karşımıza çıkmaktadır. Başka bir anlatımla, psikanaliz kendisini en üstün kurmaca ya da ayrıcalıklı bir yorumlama yöntemi olarak sunmaktan çok diğer pek çok yöntemden biri olarak görmeye ilerlemiştir. Psikanaliz sayesinde yazınsal yapıtı artık öyküsü için okumak yerine bir yorumlama ve dönüşüm için okunur.

Bu bağlamda, çalışmanın son bölümü olan uygulama bölümünde ilk olarak, *Bir Delinin Hatıra Defteri* adlı yapıt çözümlenmiş, yapılan çözümlemede öncelikle yapıtın anakarakterinin nevrotik özellikler gösteren davranışları (sürekli olarak suç işleme edimi biçiminde beliren tekrarlı takıntısı) belirlenmiş, bu davranış bozukluğunun Freud'un savından hareketle (bir suçluluk bilincinin etkisi nedeniyle suça yönelme) kaynağını Oidipus karmaşasından aldığı ortaya çıkarılmıştır.

Burun adlı yapıtta ise, yapıta başından sonuna kadar egemen olan kahramanının gördüğü düş, Freud'un düş kuramından elde edilen verilerle çözümlenmiş, öyküdeki kesik burnun, yine Freud'un savından hareketle (düşün yer-değiştirme mekanizmasının bir sonucu olarak simgeleştirme) simgesel bir içdişlik motifi olduğu, görülen düşün bir cezalandırıcı düş olduğu ve bunun nedeninin de yine suçluluk bilincinin tetiklediği Oidipus karmaşasından kaynaklandığı sonucuna varılmıştır.

Yapılan her iki çözümlemede de, karakterler üzerinden bir çözümlenmeye gidilmiş, yazarın yaşamöyküsel bilgilerine bir nokta dışında hemen hemen hiç yer verilmemiş (böylelikle Freudcu ruhçözümsel yöntemin yalnızca yazar odaklı olmadığı gösterilmeye çalışılmış), az da olsa alıcının yapıtlardan alacağı haz ile ilgili tepkilerinin ne olabileceği üzerine değinilmiş, karakterlerin bilinçaltına itilmiş, bastırılmış duygu ve arzuları belirlenerek bu bastırılmış duygularla olan savaşımı yaşadıkları süreçlerle ilişkilendirilmiş ve her iki yapıtta da Oidipus karmaşasının izleri sürülmüştür.

Kısaca bir sonuca varmak gerekirse, temellerini Freud'un attığı ve ortaya atıldığı günden günümüze kadar birçok eleştirilere uğrayan psikanaliz, sanatın felsefesiyle, güzelliğin

özü ve biçimiyle doğrudan ilgilenmiş de olsa, dolaylı biçimde sanat kuramlarını etkilemiş ve onlara katkıda bulunmuştur. İnsanı belli bir açıdan kendisine konu alan her disiplin, başka açıdan inceleyen disiplinle etkileşim içindedir. Psikanaliz, sadece bilimsel psikolojinin kuramsal çalışmaları ile sağaltımcı tekniğin pratik çalışmalarıyla bütünleşmemiş; bunun yanında, sanat da dâhil olmak üzere bilimin ve insan disiplinlerinin arasında bir köprü olmuştur. Bu bağlamda psikanalizin ortaya koyduğu bilgiler sanatlara da malzeme olmuş; dahası sanat yapıtlarının anlaşılmasında bir yere kadar kolaylıkta sağlamışlardır. Ruhçözümsel yöntemin düşlere, fantezilere, yaratıcı düşünceye ve sanat yapıtlarına bilinçaltı açısından yaklaşması, hepsi kabul edilir olmasa da, ilginç yorumların ortaya çıkmasına ve yeni bir bakış açısı boyutunun kazanılmasına neden olmuştur.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- AKVARDAR, Y., ve Diğerleri; (2000). **Psikanalitik Kurama Giriş**, Baskı: 2., Bağlam Yay., İstanbul
- ALATLI, A., (2004). **Gogol'ün İzinde- 1. Kitap**, Baskı: 4., Ayrıntı Yay., İstanbul
- ALPER, Y., (2001). **Şiir ve Psikiyatri Kavşağında**, Baskı:1., Okuyan-us Yay., İstanbul
- ALPER, Y., (2003). **Psikanaliz ve Aşk**, Baskı: 1., Çizgi Yay., İstanbul
- AYTAÇ, G., (2003). **Genel Edebiyat Bilimi**, Baskı:1., Say Yay., İstanbul
- BOZKURT, N., (2004). **Sanat ve Estetik Kuramları**, Baskı: 4., Asa Yay. Bursa
- CARLONİ, J.C., FILLOUX, C., (2000). **Eleştiri Kuramları**, çev. Tahsin Yücel, Multilingual, İstanbul
- CEBECİ, O., (2004). **Psikanalitik Edebiyat Kuramı**, Baskı: 1., İthaki Yay., İstanbul
- EAGLETON, T., (2004). **Edebiyat Kuramı**, çev. Tuncay Birkan, Baskı: 2., Ayrıntı Yay., İstanbul
- EMRE, İ., (2006). **Edebiyat ve Psikoloji**, Baskı: 2., Anı Yay., Ankara
- ERSEVİM, İ., (2008). **Freud ve Psikanalizin Temel İlkeleri**, Baskı: 4., Assos Yay., İstanbul
- FORTHAM, F., (2008). **Jung Psikolojisinin Ana Hatları**, çev. Aslan Yalçınır, Baskı: 7., Say Yay., İstanbul
- FREUD, S., (1979). **Sanat ve Sanatçılar Üzerine**, çev. Kamüran Şipal, Baskı: 1., Bozak Yay., İstanbul
- FREUD, S., (1998a). **Olgu Öyküleri I**, çev. Ayhan Eğilmez, Baskı: 1., Payel Yay., İstanbul
- FREUD, S., (1998b). **Totem ve Tabu**, çev. Niyazi Berkes, Baskı:1., Cumhuriyet Dünya Klasikleri Dizisi, Çağdaş Yay., İstanbul
- FREUD, S., (1999). **Sanat ve Edebiyat**, çev. Emre Kapkın ve Ayşe Kapkın, Baskı: 1., Payel Yay., İstanbul
- FREUD, S., (2000a). **Amatör Psikanalizi**, çev. Kamüran Şipal, Baskı: 2., Cem Yay., İstanbul
- FREUD, S., (2000b). **Psikanaliz Üzerine**, çev. Kamüran Şipal, Baskı: 2., Cem Yay., İstanbul
- FREUD, S., (2001). **Cinsiyet Üzerine**, çev. A. Avni Öndeş, Baskı: 10., Say Yay. İstanbul
- FREUD, S., (2003a). **Espriler ve Bilinçdışı İlişkileri**, çev. Emre Kapkın, Baskı: 4., Payel Yay., İstanbul
- FREUD, S., (2003b). **Sanrı ve Düş. Gradiva**, çev. Emre Kapkın, Baskı: 1., Payel Yay., İstanbul
- FREUD, S., (2006a). **Psikanaliz ve Uygulama**, çev. Muammer Sencer, Baskı: 8., Say Yay., İstanbul
- FREUD, S., (2006b). **Psikanalize Yeni Giriş Dersleri**, çev. Selçuk Budak, Baskı: 5., Öteki

Yay., İstanbul

FREUD, S., (2006c). **Rüyaların Yorumu I**, çev. Selçuk Budak, Baskı: 2., Öteki Yay., İstanbul

FREUD, S., (2006d). **Rüyaların Yorumu II**, çev. Selçuk Budak, Baskı: 2., Öteki Yay., İstanbul

FREUD, S., (2007a). **Dinin Kökenleri**, çev. Selçuk Budak, Baskı: 5., Öteki Yay., İstanbul

FREUD, S., (2007b). **Uygarlık, Din ve Toplum**, çev. Selçuk Budak, Baskı: 6., Öteki Yay., İstanbul

FREUD, S., KLEIN, M., (1992). **Siz Deli misiniz?**, çev. M. Yılmaz Öner, Anahtar Kitaplar, İstanbul

FREUD, JUNG, ADLER., (1981). **Psikanaliz Açısından Edebiyat**, çev. Selahattin Hilav, Baskı: 2., Dost Yay., Ankara

FROMM, E., (2004). **Freud Düşüncesinin Büyüklüğü ve Sınırları**, çev. Aydın Arıtan, Arıtan Yay., İstanbul

FUNK, R., (2007). **Ben ve Biz – Postmodern İnsanın Psikanalizi**, çev. Çağlar Tanyeri, Baskı: 1., Yapı Kredi Yay., İstanbul

GARİPER, C. ve KÜÇÜKÇOŞKUN, Y., (2009). **Yakup Kadri'nin Nur Baba Romanına Psikanalitik Bir Yaklaşım**, Baskı: 1., Akademik Kitaplar Yay., İstanbul

GEÇTAN, E., (1989). **Psikodinamik Psikiyatri ve Normaldışı Davranışlar**, Baskı: 9., Remzi Kitapevi, İstanbul

GOGOL, N., (2004). **Bir Delinin Hatıra Defteri-Burun-Fayton-Palto**, çev. Lerza Erdener, Karınca Yay., İstanbul

GOODCHILD, P., (2005). **Deleuze&Guattari – Arzu Politikasına Giriş**, çev. Rahmi G. Ögdül, Baskı: 1., Ayrıntı Yay., İstanbul

GÜROL, E., (2002). **Sigmund Freud**, İz Yay., İstanbul

HOLLAND, N. N., (2002). **Psikanaliz ve Shakespeare**, çev. Özgür Karacam, Baskı: 1., Gendaş Kültür Yay., İstanbul

HORNEY, K., (2006). **Psikanalizde Yeni Yollar**, çev. Selçuk Budak, Baskı: 4., Öteki Yay., İstanbul

JEAN, C. ve FİLLOUX, C., (1975). **Eleştiri Kuramları**, çev. Tahsin Yücel, Gelişim Yay., İstanbul

JUNG, C. G., (2006). **Analitik Psikoloji**, çev. Ender Gürol, Baskı: 2., Payel Yay., İstanbul

JUNG, C. G., (2007). **İnsan ve Semboller**, çev. Ali Nahit Babaoğlu, Baskı: 3., Okuyan-Us Yay., İstanbul

LAGACHE, D., (2005). **Psikanaliz** çev. Evin Aktar, Baskı: 1., Dost Kitabevi Yay., Ankara

MORAN, B., (1988). **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, Baskı: 7., Cem Yay. İstanbul

OSBORNE, R., (2006). **Yeni Başlayanlar İçin Freud**, çev. Arıcan Uysal, Baskı:1., Nokta Kitap, İstanbul

ÖZBEK, Y., (2007). **Edebiyat ve Psikanaliz**, Baskı: 1., Çizgi Yay., Konya

- ÖZGÜ, H., (1994). **Psikanalizin Üç Büyükleri; Freud, Adler, Jung**, Kibele Yay., İstanbul
- PAVİS, P., (2000). **Gösterimlerin Çözümlemesi**, çev. Şehsuvar Aktaş, Baskı: 1., Dost Yay., Ankara
- PHILLIPS, A., (2007). **Edebiyat ve Psikanaliz Üzerine Denemeler**, çev. Ferit Burak Aydar, Baskı:1., Metis Yay., İstanbul
- RANCIERE, J., (2006). **Estetik Bilinçdışı**, çev. Kenan Sarıalioğlu, Baskı: 1., Ara-lık Yay., İzmir
- RICOEUR, P., (2007). **Yoruma Dair-Freud ve Felsefe**, çev. Nemciye Alpay, Baskı: 1., Metis Yay., İstanbul
- RİFAT, M., (2004). **Eleştirel Bakış Açıları**, Baskı:1., Dünya Kitapları, İstanbul
- SARI, A., (2008). **Psikanaliz ve Edebiyat**, Baskı: 1., Salkımsöğüt Yay., Ankara
- SARUP, M., (2004). **Post-yapısalcılık ve Postmodernizm**, çev. Abdülbaki Güçlü, Baskı: 2., Bilim ve Sanat Yay., Ankara
- TEBER, S., (2003). **Bilimsel Bir Peri Masalı**, Baskı: 1., Okuyan-us Yay., İstanbul
- TİMUÇİN, A., (2008). **Estetik**, Baskı: 8., Bulut Yay., İstanbul
- TURA, S. M., (1989). **Freud'dan Lacan'a Psikanaliz**, Ayrıntı Yay., İstanbul
- WEBER, J-P., (1993). **Sanat Psikolojisi**, çev. İlhan Cem Erseven, Baskı: 1., Karşı Yay., Ankara
- YÜCEL, T., (2007)., **Eleştiri Kuramları**, Baskı: 1., Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul

MAKALELER

- EZİCİ, K. A., (2005). **Sanatçının Kişiliği ve Yaratma Psikolojisi**, Anadolu Psikiyatri Dergisi, Sayı: 6
- GÖKMEN, A., (2001). **Bir Ruhçözümsel Okuma: Tezer Özlü'nün İçsel Dünyasına Öyküleriyle Yaklaşım**, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı:5
- ÖTGÜN, C., (2009). **Sanat Yapıtına Yaklaşım Biçimleri**, Gazi Üniversitesi, GSF, Resim Bölümü
- PASAJ, (2007). **Psikanaliz ve Edebiyat**, Dört Aylık Edebiyat Eleştiri Dergisi, Sayı: 4-5., Metris Yay., İstanbul
- ÜNSAL, A., **Kısa Öykü Öğretiminde Psikanalitik Yaklaşım "A Rose For Emily"**

DİĞER

Tezler

- BAKIR, B., (2002). **Sinema ve Psikanaliz**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir
- BALKAYA, D., (2005). **Lacan'ın Psikanalizi ve Bir Yazınsal Yapıt Çözümlemesi**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Ens., Erzurum

ÇAVUŞ, S. O., (1992). **D. H. Lawrence'in "Fanny And Annie" Adlı Kısa Öyküsünün Farklı Eleştiri Yöntemlerine Göre Okunması**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

HARPER, C. L., (2006). **Interpreting Interpretation in Psychoanalysis: Freud, Klein, and Lacan**, In Partial fulfilment of the requirements for the degree Doctor of Philosophy, A Dissertation Presented to the Faculty of the Psychology Department McNulty College and Graduate School of Liberal Arts Duquesne University

LUPTON, R. J., (1989). **Shakespeare and Freud**, In Candidacy for the degree Doctor of Philosophy, A Dissertation Presented to the Faculty of the Graduate School of Yale University

MEHDİYEV, G., (2009). **İlham Dilman'ın Psikanaliz Anlayışı ve Freud Eleştirisi**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

NACCARATO, F. P., (1997). **Making Literature in the Age of Science: Woolf, Freud, and Disciplinarity**, The Graduate School in Partial Fulfilment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy in English, State University of New York at Stony Brook

TATAR, M., (1996). **Sigmund Freud'un İnsan Anlayışı ve Psikanalitik Kuramı Üzerine Bir Araştırma**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van

TODD, M. J., (1983). **Autobiographys in Freud and Derrida**, The Graduate School of the University of Oregon in Partial Fulfilment for the degree Doctor of Philosophy,

Sözlük ve Ansiklopediler

BUDAK, S., (2000). **Psikoloji Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yay., Ankara

DEMİR, Ö. ve ACAR, M., (1997). **Sosyal Bilimler Sözlüğü**, Vadi Yay., Konya

ERKUŞ, A., (1994). **Psikolojik Terimler Sözlüğü**, Doruk Yay., Ankara

TİMUÇİN, A., (1994). **Felsefe Sözlüğü**, BDS Yay., İstanbul