

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANASANAT DALI
TİYATRO PROGRAMI

**STRINDBERG'İN "RÜYA OYUNU" NUN FREUDYEN
YAKLAŞIMLA OKUNMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Özgür YETKİNOĞLU**

**Danışman
Prof. Dr. Cevat ÇAPAN**

İstanbul – 2015

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANASANAT DALI
TİYATRO PROGRAMI

**STRINDBERG'İN "RÜYA OYUNU" NUN FREUDYEN
YAKLAŞIMLA OKUNMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Özgür YETKİNOĞLU**

**Danışman
Prof. Dr. Cevat ÇAPAN**

İstanbul – 2015

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

.....Tiyatro.....Anabilim/Anasanat Dalı ..Tiyatro..... Programı Tezli Yüksek Lisans
öğrencisiÖzgür YETKİNOĞLU..... tarafından hazırlanan
“.....Strindberg'in "Rüya Oyunu" nun Freudyen Yaklaşımla.....
.....Okunması.....”

adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi : 11.02/2016

(Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı, Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Cevat ÇAPAN.....

Danışman: HALIÇ.....Üniv.ASD/ABD Öğr.Üyesi

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Aysin ÇANDAN.....

.....HALIÇ.....Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi: YRA DOĞ. DR. MÜJGAN YILDIRIM.....

.....MALTEPE.....Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi:

.....Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

Jüri Üyesi:

.....Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

ÖNSÖZ

Bu tez, August Strindberg'in tiyatro tarihi açısından sahnelenmesi en zor oyunlardan bir olan Rüya Oyunu'nun Freudyen yaklaşımla çözümlemeyi hedeflemiştir.

Oyun bu güne kadar farklı şekillerde sahnelenmiş olsa da neyi anlattığı, asıl vurgusunun ne üzerine olduğu, Strindberg'in yaşamıyla olan bağlantısının incelenmesinin gerekliliği her zaman sorgulanmış ve farklı sonuçlara varılmıştır. Ülkemizde ise sayılabilecek pek çok sebepten ötürü oldukça az sahnelenmiştir. Belki de oyun ele alındığında hem görsel açıdan hem de anlam açısından tiyatro sahnesinde yönetilmesinin zorluğudur pek çok yönetmeni vazgeçiren. Bu nedenle bu gibi bir istek duyabilecek cesur yönetmenlere kaynak olabilmesi umuduyla ve de sahnelerimizde oyunu görebilmeye bir nebze katkıda bulunabilmek adına heyecanlıyım.

Freudyen bir çözümleme yapmanın zorluğu her zaman yadsınamayacak bir bilgi olsa da konservatuvardan önce psikoloji lisansı almış olmam, bu teze karar verirken hem bana iki lisansımı birleştirici bir araştırma yapma olanağını sağladı hem de şevkle çalışabileceğim bir yolun kapısını açtı. Bu sebeple öncelikle bana bu olanağı veren ve her zaman destek olan tez danışmanım, hocam Prof. Dr. Cevat Çapan'a çok teşekkür ederim. Kendisiyle çalışmak çok büyük bir onur ve gurur kaynağı. Tez dönemim boyunca uzak da olsak her türlü soruma cevap veren ve uzun telefon konuşmalarına maazur kalan sevgili hocam Yard. Doç. Dr. Fatma Keçeli'ye, bana güç veren ve azmimi her daim kamçılaman değerli hocam Prof. Dr. Aysın Candan'a, her zaman yanımda olan, yaşamımı kolaylaştıran, sadece tezime yoğunlaşabilmem için diğer bütün yaşamsal sorumlulukları üstlenen canım annem ve ablama çok teşekkür ederim.

Özgür YETKİNOĞLU

İÇİNDEKİLER

| | |
|---|------------|
| KISALTMA LİSTESİ | III |
| ÖZET | IV |
| ABSTRACT | V |
| 1. GİRİŞ | 1 |
| 2. PSİKANALİTİK KAVRAMLAR | 3 |
| 2.1. Bilinçaltı | 6 |
| 2.2. Libido | 7 |
| 2.3. Bastırma | 11 |
| 2.4. Rüya Yorumu | 12 |
| 2.4.1. Rüyada Çarpıtma | 15 |
| 2.4.2. Rüya Kaynakları | 17 |
| 2.4.3. Yoğunlaştırma | 18 |
| 2.4.4. Yer Değiştirme | 18 |
| 2.4.5. Rüyada Semboller | 18 |
| 2.5. Düşlemler | 21 |
| 2.5.1. Gündüz Düşleri | 24 |
| 2.5.2. Düşlem ile Rüya Arasındaki İlişki | 24 |
| 3. FREUDYEN KURAMIN EDEBİYATA YAKLAŞIMI | 26 |
| 4. AUGUST STRINDBERG'İN YAŞAM ÖYKÜSÜ VE "RÜYA OYUNU"NU YAZMASIYLA İLİŞKİSİ | 34 |
| 5. 'RÜYA OYUNU'NUN FREUDYEN YAKLAŞIMLA ÇÖZÜMLENMESİ | 38 |

| | |
|---------------------|-----------|
| 6. SONUÇ | 78 |
| 7. KAYNAKLAR | 82 |
| 8. ÖZGEÇMİŞ | 85 |



KISALTMALAR

A.g.e. : Adı geçen eser

Sf : Sayfa numarası



GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı : Özgür YETKİNOĞLU
Anabilim Dalı : Tiyatro
Programı : Tiyatro
Tez Danışmanı : Prof. Dr. Cevat ÇAPAN
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans –Aralık 2015

STRINDBERG'İN “RÜYA OYUNU”NUN FREUDYEN YAKLAŞIMLA OKUNMASI

ÖZET

Bu tezde August Strindberg'in "Rüya Oyunu"nun freudyen rüya yorumu ve sembol analizi üzerinden çözümlenmesi hedeflenmiştir. Bu sebeple öncelikle Sigmund Freud'un psikanalizinin temel kavramlarına değinilmiştir. Bu kavramlar ve rüya yorumunun özellikleri ışığında freudyen edebi metin analizinin nasıl yapılması gerektiği anlatılmıştır. Freudyen edebi metin analizi, yazarın yaşamını, yazımında etkisi olan yaşadıklarını ve geçmişle olan bağlantısını yakalayarak metnin çözümlenmesini içerir. Oyun, August Strindberg'in yaşamı, oyunu yazmasında etkili olan inferno krizi dönemi ve karısı Harriet'la olan ilişkisi üzerinden analiz edilmiştir.

Anahtar sözcükler: Freud, Strindberg, Rüya Oyunu, psikanaliz, rüya yorumu, arzu doyum, hakikat.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Özgür YETKİNOĞLU
Field : Theatre
Program : Theatre
Supervisor : Prof. Dr. Cevat ÇAPAN
Degree Awarded and Date: : Master –December 2015

READING STRINDBERG'S "A DREAM PLAY" WITH FREUDIAN APPROACH

ABSTRACT

This thesis aims to analyze Strindberg's A Dream Play with the Freudian dream Interpretation method and symbol analysis. Therefore first the basic concepts of psychoanalysis are introduced. In the light of these concepts an explanation on how Freudian literature text analysis should be carried out is given. Freudian literature text analysis includes the author's life, author's life experiences which affected his writing and author's connection with his past. The play is analyzed over August Strindberg's life, his inferno crisis that affected his writing and his relationship with his wife Harriet.

Key words: Freud, Strindberg, A Dream Play, psychoanalysis, dream interpretation, satisfaction of desire, verity.

1. GİRİŞ

August Strindberg'in "Rüya Oyunu", dünya tiyatro tarihinin sahnelenmesi en zor oyunları arasında yer alır. Strindberg'in gerçekçilik üslubuyla yazdığı oyunlarının ardından, göstermeci-simgeci anlayışı benimsemesi, naturalist bazı yazarlarda olduğu gibi yaşama ayna tutmada, olanı olduğu gibi göstermenin bazı açılardan yetersiz kaldığı düşüncesiyle ilintilidir. Pek çok naturalist yazar bu bağlamda simgelerle anlatımı benimsemiştir. Strindberg de gerçekçi üslubun hakim olduğu oyunlarında bir takım simgeler kullanmıştır. Ancak; en iyi oyunum dediği "Rüya Oyun"unu yazarken tamamen rüyaların biçiminden yola çıkmış ve rüyaların kendi içerisindeki sembolize mantığını, zaman sıçramalarını ve bazen de kulağa 'saçma' gelen yönünü ele almıştır. Bunun yanı sıra sinemaya karşı da büyük bir ilgisi olan Strindberg'in bu oyununu yazarken sinemasal kurgudan etkilendiği söylenir. Tiyatronun sinemaya göre sınırlı sayılabilecek bir sahne üzerinde gerçekleşen anlatısının sınırlarını zorlamak istemiştir adeta.

Elbette günümüzde rüyalardan bahsediyorsak aklımıza belki de ilk gelecek isim Sigmund Freud olacaktır. Kapsamlı bir "Rüya Analizi" metodu geliştiren Freud acaba "Rüya Oyunu"nu analiz etseydi nasıl bir analiz sunardı bize? Sigmund Freud'un psikanaliz ekolünü geliştirirken sadece hastalarıyla yaptığı klinik görüşmelerden yararlanmadığını biliyoruz. Kendi otoanalizinin yanı sıra, kendi rüyalarını sıkça yorumlaması ve pek çok edebi kaynağa başvurmuş olması da bu tez için yüreklendirici bir unsur olmuştur. Çünkü Freud, edebiyat eserlerini de yorumlamış ve bazı edebi eser yaratıcısı yazarları, insan psikolojisini çözümleyebilen şahsiyetler olarak görmüştür. Shakespeare üzerine yazılarında bu konuya değinmiş ve Hamlet'in oidipus kompleksini en iyi şekilde ortaya koyan hikayelerden biri olduğunu kaleme almıştır.

Aynı dönemlerde yaşamış olan Freud ve Strindberg'in bir araya geldiklerine dair bir bilgi yoktur. Strindberg'in oyunu yazarken Freud okuyup okumadığı da bilinmemektedir ancak; Strindberg rüyalar üzerine çok araştırma yapmıştır. Freud da teorisini ortaya koymadan önce tabiri caiz ise rüya üzerine söz söyleyen her yazarı (Freud metinlerinde bu kişilerin hepsinden yazar olarak bahseder) incelemiştir. Bu sebeple, Freud teorisini oluştururken pek çok yazardan etkilendiği gibi rüyalar üzerine araştırmalar yapan Strindberg'in de bu yazarları okumuş olma olasılığı kuvvetle muhtemeldir. Elbette Freud'un bir psikanalist, Strindberg'in ise bir yazar olduğu unutulmamalıdır. Ancak, Freud edebi eserlerde anlatılan rüyaları analiz etmişse pekala Strindberg'in eseri de bu bağlamda bir okumaya tabi tutulabilir. Freud'un rüya yorumlarına dair gelen en büyük eleştirilerden birinin de bu yöntemi kullansa da her psikanalistin rüya yorumunun farklılaşması olduğunu unutmamak gerekir.

Ferud'un rüya yorumları psikanaltik tedavinin bir unsuru olduğundan "Rüya Oyunu"nu Freudyen bir okumaya tabi tutmak pek çok psikanalitik kavramla ifade bulacaktır. Bu sebeple psikanalitik kavramlarla ilgili bir ön bilgi sunmak yerinde olacaktır.

2. PSİKANALİTİK KAVRAMLAR

Sigmund Freud'un psikanaliz kuramını anlamak isteyen her araştırmacı, psikanalizin kavramlarını incelerken bu araştırmanın Freud'un akademik hayat hikayesinden bağımsız ilerleyemeyeceğini farkedecektir. Freud'un kaleme aldığı hemen hemen her metninde bir savunu görecektir. Çünkü bir tıp doktoru olan Freud, zamanla histeri üzerine yaptığı çalışmalarla kuramının ilk temellerini atmıştır. Psikanalizin çalışma alanı üzerine çalışmalar Freud'dan önce de vardı. Sanılanın aksine Freud bilinçaltını ne keşfeden kişidir ne de ilk söz eden (Schultz ve Schultz, 2002). Freud çalışmalarını yayınlamaya başladığı andan itibaren hep eleştirilerle karşılaşmış ve bir çok metninde kavramlarını açıkladığı gibi bu kavramlarının geçerliliğini yapılan eleştirilere karşı savunmuştur. Kuramı üzerine ettiği sözlerinde her ne kadar eleştirilerin yersiz olduğunu söylese de bu eleştirileri önemsememezlik edememiştir. Bunu da artık başka yola giremeyeceğini ve hayatı boyunca kuramını geliştirmek için gerekli yolların izini süreceğini belirterek anlatmıştır. Freud için başka yol ve başka şans yoktur.

Freud muaynehanesine gelen hastalara elektroşok tedavisi uygulamış ancak bunun etkili bir yöntem olmadığını görmüştür. Hipnoz yöntemiyle yaptığı telkinlerinse yeterli olmadığını farketmiştir. O dönemlerde Freud, Bruer'le birlikte çalışmaktadır ve Bruer'in özünde histeriye ait semptomları tedavi etme yolundaki hipnozu kullanmasını gözlemler. Bruer, hastası Bertha'nın hipnoz sırasında anlattıklarından semptomlarının nedeni travmaları yakalar. Freud ise bu "katarsis" yönteminin yeterli olmadığı görüşündedir. Ona göre semptomlar her zaman görünen kısımdır ve tedavinin asıl amacı semptomları ortadan kaldırmakla sınırlanmamalıdır. Semptomlar geçse de semptomun altında yatan travma çözümlenmezse hastanın semptomu yer değiştirecek ve başka bir semptom olarak ortaya çıkacaktır. Bruer'in nevrozların tek sebebinin cinsellik olması konusunda Freud'la hemfikir olmaması sonucu iki bilim insanı ve dost ayrılma noktasına gelmiştir. Freud psikanalizin başlangıç aşaması olarak Bruer'in "katartik metodu ile tedavi, gerçek başlangıcı

olarak da hipnotik tekniği terk edişi ve serbest çağrışımı tanıtması olarak belirtir (Freud, 2007: 136). Bu izleyeceğimiz yol için büyük önem arz etmektedir. Çünkü, Freud'un rüya yorumlarına başvuracağımız çalışmamızda serbest çağrışım tekniğinin önemi büyüktür. Rüya yorumlarına daha sonra geniş bir yer vereceğiz ancak; serbest çağrışım tekniğinin rüyada olduğu gibi bilinçaltını açığa çıkaran bir teknik olduğunu önceden bilmekte fayda var.

“Freud'un Almanca'da “davetsiz içeri girme” veya “akın”, “saldırı” anlamlarındaki kelimeleri kullandığını, İngilizce tercümede ise bunun “association” (çağrışım) olarak çevrildiğine dikkat çekmiştik. Serbest çağrışım tekniği sürecinde, hasta divana uzanır ve ne kadar utandırıcı, önemsiz veya saçma olduğunu dikkate almadan her fikre tam bir açıklama vermesi, açık ve içinden geldiği gibi (spontan) konuşması teşvik edilir “ (Schultz ve Schultz, 2002: 514).

Bu teknikle Freud, bastırılmış hatıra veya düşünceleri bilince getirmeyi ve hastanın farkına varmasını sağlar. Hasta dilinin ucuna ne gelirse aynen söylemelidir. Freud hastalarının rahatsızlıklarının etiyojisinde cinsel faktörlerin muhtemel bir rolü olduğu konusunda daha önceden hazırlıklıydı. Tabiki cinsel patolojiler hakkındaki güncel yazıdan haberdar olarak, hastalarının öyküsünde cinsel materyallerin ortaya çıkışına daha fazla ayak uydurur hale gelmişti.

Freud nevrozlar üzerine araştırmasında çocukluk dönemi tacizlerinden bahsetmişti. Bu hastaların maaruz kaldığı cinsel tacizlerin ilerleyen zamalarda nevrotik olmalarının sebebiyeti olarak göstermiştir. Ancak, Freud bu teorisi üzerine sıklıkla eleştirilmiştir ve bunun üzerine çocukluk dönemi cinsel fantazilerden bahsetmiştir. Yani bu tacizler gerçek değil fantazi de olabilir ve genel anlamda çocuklukta yaşanmışlıkların yanı sıra taciz fantazileri de nevrotikliğe yol açmaktadır. Elbette Freud'un bu söyledikleri eleştirileri bertaraf edebilmek ve kuramının yolunda emin adımlarla ilerlemek içindir. Pek çok yazara göre Freud her zaman bu cinsel tacizlerin gerçek olduğuna inanmıştır. Sonuç olarak kuram cinsel taciz gerçekliğinden değil, cinsel taciz fantazilerinden ilerlemiştir.

“Kişi, geçmişteki olaylara doğru gerilemeyi sürdürdükçe en azından pubertede, cinsel dürtülerin uyanması gerektiği düşünülen dönemde durması beklenir. Fakat izler, çocukluk yıllarının erken dönemlerine kadar geriledi. (...) Analizde, çocuk cinsel travmalarına doğru gidildiğinde bunların gerçek olmadığı görülür. Gerçekliğin arkasındaki dayanak gitmiştir. (...) Eğer histerik kişiler hayali olan travmalarının izlerini sürebilirlerse, kesinlikle bu sahnelerin kendilerinin fantazilerinde yarattıklarını ve psişik gerçekliğin nesnel gerçekliğin yanında ele alınması gerektiğini görecektir. Bu yansımayı, fantazilerin erken çocukluk dönemlerindeki oto-erotik cinsel aktiviteyi kapsadığını, onu süsleyerek, abartarak daha da yüksek seviyeye ulaştırdığı keşfi takip edecektir. İşte şimdi, fantaziler ışığında tüm çocukluk cinsel yaşamı aydınlanmış oluyor.” (Freud, 2007: 143)

Freud bu teorisini ilksel narsisizmi açıklarken; egonun kendi aşk nesnesi olduğu kendine yeterlilik ve kadirimutlaklık durumunu adlandırır. Kadirimutlak teriminden de anlaşılacağı gibi gerçek(çi) bir deneyimden çok, fantazmatik bir tasarı söz konusudur burada. Fantazmadır çünkü; insan yavrusunun eksikliği hiçbir zaman nihai olarak giderilemiyordur. Hep yeni ortaya çıkan bu muhtaçlık durumu her seferinde tam olarak ama yine de geçici olarak giderilmektedir. Tamlığın ve geçiciliğin bu bileşimi, çocuğu bir gerçeğe (eksiklik gerçeği) karşı koruyan fantazmatik ama etkili bir savunma olarak tanımlar (Koçak, 1996: 123). Bu fantazmatik tasarıların yerine geçme, yok etme arzusunun özdeşleşmeyle tamamlanmadığı zaman nevrozlara yol açtığı görüşünü savundu. Nevroz semptomlarınıninsa metoforik anlamları olduğu düşüncesini oluşturur.

“Nevroza özgü en önemli özelliklerden birisi de simgeleştirme yetisidir. Ruhsal yaşamın kalbidir denilebilecek bu yeti, bir yandan düşlem kurma yetisini açıklamakta, kişinin kendi ruhsal yaşamını oluşturabilmesine olanak tanımaktadır. Çağrışımların birbiriyle bağlantılı olmasını açıklar. Aynı zamanda yaşamsal sürekliliği bir nesnenin başka bir şekilde açıklanmasına olanak veren dil zenginliğine de işaret etmektedir. Simgeleştirme yetisinde eksiklik olan kişilerle yapılan çalışmalarda ve psikosomatik yapılar hakkındaki görüşlerin nevrozda bu yetinin zenginliğine özellikle işaret ettiğini belirtmeliyiz.” (Tunaboşlu İkiz, 2004: 18)

Şu aşamada nevrozlara yönelik bir açıklama gibi görülse de, Freud’un düşlemler ve edebiyat yazarları üzerine yazılarında nevrozda görülen ruhsal

yapılarla, sanat ürününün oluşturulmasında paralel anlatılarına dikkat çekilecektir. Bu sebeple cinsel çocukluk fantazileri ve nevroz yapılanmasını anlamakta fayda vardır. Bu yazarlara, Freud'un nevroz gözüyle bakması demek değildir. Düşlemlerini kullanan yazarların eserlerini oluştururken bu simgeleştirmeden beslendikleri ve kendi fantazi dünyalarını nasıl dönüştürerek yansıttıklarıyla ilintilidir. Serbest çağrışımı bir yazım tekniği olarak kullanan yazarlar da olmuştur. Bu bağlamda Freud'un nevrozların bilinçaltına erişmek üzere kullandığı yöntem, yazarların da kendi düşünsel sınırlılıklarını aşmak üzere bizzat kendi içsel yolculuklarını yapabilmek için uyguladıkları bir yazım tekniğine de dönüşmüştür.

2.1. Bilinçaltı

Sigmund Freud'a göre bilinç, farkında olduğumuz düşüncelerimizi içerirken, ulaşılabilir geniş bilgi haznesi de bilinç öncesini oluşturur. Bu bilgiler her an bilince getirmeye hazır olduklarımızdır. Buraya kadar olan kısmı Freud, düşüncelerin buzdağının görünen ucu olduğunu söyler (topografik model). Düşüncelerimizin büyük bir kısmı ve de en önemli kısmı bilinçaltında bulunur. Bu malzemeler istenildiğinde ulaşılabilen malzemeler değildir. Bilinç düzeyine taşınamayan malzemeler olsa da günlük davranışların çoğunda bilinçaltı malzeme yatar. Kişiliğin yapısal modeli altbenlik (id), benlik (ego), üstbenlikden (süperego) oluşur. Altbenlik haz ilkesine göre hareket eder. Yalnızca kişisel tatmin sağlayacak şeylerle ilgilenir. Dürtüsel olandır ve bu dürtülerin çoğu cinsellik ve saldırganlık temalarına odaklanır. Benlik, gerçeklik ilkesine göre hareket eder. Altbenliğin dürtüleri genellikle toplumsal olarak uygun olmayan, bizi tehdit eden biçimde ortaya çıktığından, benliğin görevi, bu dürtüleri bilinçaltında tutmaktır. Üstbenlik ise toplumun ve özellikle anne babanın değerlerini temsil eder. Ahlakçıdır, yasaklarla kısıtlamalar getirir. Altbenlik ve üstbenlik sürekli bir savaşım içindedir. (Burger, 2006).

Freud'un çocuklukta cinsel fantazmatik tasarı teorisinden söz etmiştik. Freud bu tasarılar için 3-6 yaşları arasındaki fallik dönemin en önemli psikoseksüel gelişim dönemi olduğunu söylemiştir. Bu yaşlardaki çocuklar karşı cinsiyetteki anne-babaya karşı cinsel bir çekim hisseder. Yani küçük erkek çocuğu annesine, kız

çocuğu da babasına karşı ensest bir arzu duyar (Burger, 2006: 89). Çocuk bu dönemde Oidipus kompleksine girer. Freud bunu şöyle anlatmıştır:

“Oidipus kompleksi oğlanlarda cinsel isteklerin anne üzerine yoğunlaşmasına, bir rakip gözüyle bakılan babaya ise düşmanca duygular beslenip bunların açığa vurulmasına yol açıyor. Küçük kızlarda ise yine benzer bir durumla karşılaşılıyor. İnsandaki cinsel yanın en dikkati çeken özelliği, arada bir molayla birbirinden ayrılan iki zamanlı bir akış izlemesidir; çocuklar dört, beş yaşındayken, cinsel gelişimin ilk durağına ulaşır ama sonra cinsellik alanında açan bu erken çiçekler solar.” (Freud, 2015: 44)

Süper ego, **Oidipus kompleksinin** mirasçısı (çözülüşünün ürünü) olarak tanımlanmaktadır. Kompleksin normal yoldan çözülmesi halinde çocuk, anneye yönelttiği libido yatırımını babanın temsil ettiği yasaklama karşısında bir yana bırakmış ve babayı rakip olarak görme yerine onunla özdeşleşme, onun özelliklerini (imgesini) üstlenme yolunu tutmuş demektir (Oidipus, bu durumda, başka nesnelere yaşanacak bir sınava dönüşür: çocuk, annesiyle yapamadığını başka kadınlarla yaparak babayla özdeşleşecek, onun gücünü tevarüs edecektir) (Koçak, 1996: 125). Oidipus karmaşasını iki beden üzerinden tanımlayacak her türlü girişim başarısız olacaktır. Üçlü bir beden ilişkisi vardır. Bununla birlikte ikili beden ilişkileri mevcuttur ve bunlar bireyin görece daha erken evrelerine aittir. Özgün iki beden ilişkisi, annenin herhangi bir özelliğinin çıkartılıp bir baba düşüncesi içine yerleştirilmesinin öncesinde, bebek ve anneden ibarettir (Winnicott, 2006: 22). Oidipus kompleksinde üçlenen beden ilişkisi cinselliğini ayırıştırarak çocuğun karşı cinsine olan düşmanlığını babayla bahsettiğimiz özdeşleşmeyle yasağı da içselleştirecektir. Süperego, eleştirelliğin ötesinde, yasaklayıcı, suçlayıcı ve cezalandırıcı bir etken olarak doğuyordur (Koçak, 1996: 125). Bu da kompleksin erkek çocukların babalarının onların düşüncelerini öğrenip penislerini keseceklerini fantazmatik olarak düşlemeleriyle gelişir. Buna da kastrasyon denir.

2.2. Libido

Topografik model, sahneyi tanımlarken yapısal model de kişiliği tanımlar. Peki, Freud'un sistemini harekete geçiren şey nedir? Freud insan davranışının *Triebe* denilen, dürtüler ya da iç güdüler olarak da tercüme edilen, kuvvetli iç güçler

tarafından güdülendiğini belirtmiştir. Freud, iki ana tip içgüdümüz olduğunu söyler: libido olarak adlandırılan yaşam ya da cinsellik içgüdü ve Thanatos olarak adlandırılan ölüm ya da saldırganlık içgüdü. Freud, ilk başlarda bu iki gücün birbiriyle çatışma halinde olduğunu belirtmiştir ancak; daha sonra bu ikisinin sık sık birlikte hareket ettiğini, hem erotik hem de saldırgan dürtülerimizin kaynağı olduklarını öne sürmüştür (Burger, 2006: 80-81). Bu konuya Freud şöyle bir açıklama yapmıştır:

“Cinsel fonksiyon daha doğuştan beri vardı insanda; başlangıçta hayati bir önem taşıyan diğer fonksiyonlara bağlı olarak kendini açığa vuruyor, sonra bunlardan bağımsız bir duruma kavuşuyor, yetişkinlerdeki normal cinsel yaşam niteliğini elde edene kadar uzun ve çapraşık bir gelişim yolu izliyordu, ilkin bu fonksiyon vücudun erojen (sevisel) bölgelerine bağlı bulunan ve sadizm-mazoşizm, röntgencilik-teşircilik gibi kısmen birbirine karşı çiftler halinde ortaya çıkan ve birbirlerinden özgür olarak kendilerine haz sağlamaya çalışıp, objelerini çokluk bireyin kendi vücudunda arayan bir dizi içgüdü bileşeninin faaliyeti kimliğinde kendilerini dışa vuruyordu. Yani bu fonksiyon ilkin bir merkezde toplanmayarak bensevisel (otoerotik) bir karakter gösteriyordu. Sonraları ise cinsel fonksiyonda kümeleşmeler başlıyor, bu yöndeki örgütlenmenin ilk basamağı da oral (ağızsal) bileşenlerin egemenliği altında bulunuyordu. Bunu sadistik-anal dönem izliyor ve ancak ileride cinsel organları başa geçirmesiyle cinsel fonksiyon üretim faaliyetinin hizmetine giriyordu. Söz konusu gelişim sürüp giderken, cinsel içgüdünün bazı parçaları bu son amaç için işe yaramaz görülerek bir yana bırakılıyor daha başka amaçlar uğrunda kullanılmak üzere başka yerlere aktarılıyor, bazı parçaları ise yönedikleri amaçlardan saptırılarak genital örgütlenme içerisinde toplanıyordu. Cinsel içgüdülerde, ama sadece bu içgüdülerde saklı enerji yüküne libido adını verdim.” (Freud, 2015: 43)

“Yakınlık bildiren bütün duygusal içtepilerin başlangıçta tam anlamıyla cinsel bir nitelik taşıyıp, sonradan ‘amaçlarına varmaları engellenmiş’ ya da ‘yüceltilmiş’ (sublime) içtepiler olduğunun psikanaliz tarafından ortaya çıkarıldığı düşünülürse, cinsellik kavramında sağlanan ikinci genişliğin de haklı bir nedene dayandığı görülür. Cinsel içgüdülerin çeşitli kültürel amaçlar uğrunda kullanılabilip, kültürel başarılarla alabildiğine önemli katkılarda bulunabilmelerini sağlayan da, işte onlardaki bu etki altında tutabilme ve amaçlarından saptırılabilme özelliğidir.” (Freud, 2015: 47-48)

Bu konuyu biraz açmakta fayda vardır. Çünkü analizimizin temeli bu teoriden şekillenecektir. Freud, libidodan bahsederken sabit bir cinsel enerjiden söz etmemiştir. Bu yatırımları sürekli değişkenlik gösteren bir enerji olacaktır. İnsan doğduğu andan itibaren dış dünyayla temasa geçer. Ve dış dünya da her zaman tehlikeler içermektedir. Anne karnından çıktıktan sonra bebeği dış dünyadan koruyabilecek olan nesnedir. Bu nesne de elbette annedir. Bebek kendini doyuramayacak ve gereksinimlerini karşılayamayacak olduğundan bir ötekine bağımlı olacaktır. Anneye bağımlılık budur. Bu da biyolojik olana ruhsalın eklenmesidir. Bu sebeple bebeğin doyumu annenin doyurmasına bağlıdır. Doyumu sağlayan nesnenin yani annenin görüntüsü-imesi öznenin arzusunun şekillenmesini sağlar. Gerçek nesne olmadığında ise nesnenin imgesine yatırım yapılarak arzunun varsanısal doyumu sağlanır. Gerçeklik ilkesinin ayrımı da burada başlar.

İşte, Freud'un ilk kez 1895 tarihli "Bilimsel Psikoloji Taslağı" başlıklı yazısında ele aldığı ve "Düşlerin yorumu"nun VII. Bölümünde sık sık değindiği "Doyum deneyimi" kavramı budur. Doyum deneyimi algı benzerliği arayışının temelindedir. Doyum deneyimi doyurucu boşalım deneyimini seçilmiş bir nesnenin tasarımına bağlar. Özne gereksinimin doyumuna bağlı algıyı yineleyecektir. Algı benzerliğinin elde edilmesinin en kısa yolu ise birincil varsanıdır. Genel olarak birincil süreç bu modele göre işler. Bu deneyimin bütünü (gerçek doyum ve varsanısal doyum) arzunun temelini oluşturur. Arzu temelini gerçek bir doyumdan alsa da gelişimi varsanısal bir model üzerinden olur (Parman, 2006: 28).

Ruhsallık ve beden arasında bir ara kavrama gereksinim duymasından dolayı da Freud, libido kavramını geliştirmiştir. Böylece beden-ruh ikiciliğini ve karşıtlığını ortadan kaldırmaya çalışmıştır. Freud'un bir tıp doktoru oluşu ve ruhsal olanla ilgilenmesi de ayrışması açısından bu gereksinimi doğurmuştur. Diğer bilim dallarında uygulanan enerjinin korunması yasasından da etkilenen Freud, libido ile yer değiştiren bir enerjiden bahsetmiş olmuştur böylece. Arzu-ruhsallık ve gerçeklik arasındaki ayrımın ve ilişkinin bakış açısı da analizimizin temeli açısından başat olacaktır.

Libidoyu daha iyi anlamak için Freud'un başlarda içgüdü sonrasında ise hayvan içgüdü ile insandaki karşılığını ayırmak için kullandığı dürtüye

odaklanmak yararlı olacaktır. Dediğimiz gibi libido yok olan bir unsur değildir. Dürtünün itkisi onun her zaman etkin ve hareket ettirici bir unsur olduğunu ortaya koyar. Edilgin dürtülerin bile etkin olduğu unutulmamalıdır. Bu dinamik öge bir dürtü kaynağından yola çıkar. Dürtünün kaynağı hem bir beden bölgesini, hem de ruhsal enerjiyi tanımlar. Dürtünün hedefi daima dürtüsel doyumdur yani dürtü kaynağının harekete geçmesiyle oluşan gerilimin yatıştırılmasıdır. Dürtü nesnesi ise dürtünün doyum sağladığı şeydir. Ortak dürtülerimiz olsa da dürtü nesnelerimizin seçiminin öznel olduğu unutulmamalıdır (Parman, 2006: 29). Gerçeklik ilkesinin kuruluşuyla, haz ilkesi altında bir hayvan itkileri öbeğinden çok daha öte bir şey olmayan insan örgütlü bir ben olmuştur. “Ben” yararlı olan ve kendisine ve dirimsel çevresine zarar vermeden elde edilebilecek olan için çabalar. Gerçeklik ilkesi altında, insan us işlevini geliştirir; gerçekliği sınımayı, iyi-kötü, doğru ve eğriyi, yararlı ve zararlıyı ayırt etmeyi öğrenir. Haz ilkesinin üstünlüğü altında ansal aygıt uyarıların artan yükünden kurtarmaya yaramış olan devinimsel boşalım işlevi şimdi gerçekliğe uygun olarak değiştirilmesinde kullanılır, eyleme çevrilir (Marcuse, 1995: 1). Bu bölüme kadar ruhsal aygıt yapılanması üzerinden anlattığımız libidoya bir de düşünce açısından ele alırsak, gerilimin düşünce yoluyla boşlmasına göz atmamız gerekir. Zihinselleştirme ruhsal aygıtın dürtüsel, libidinal, saldırgan enerjilerinin düzenlenmesi için kullandığı simgesel işlemlerin tümüdür. Bedenselleştirmelerin temelinde zihinselleştirme vardır. İç uyarımlar , özellikle dürtüsel olanlar, bilinçdışı düzleminde hissedilirler ve hoş ya da hoş olmayan duygulanımlar olarak güncelleşirler. Bu tasarımlar önbilince ait simgesel bir değerlendirmenin sonucu olarak ortaya çıkar (Parman, 2005: 24). Bilinçaltı da bu sistemin işlemeyle doğar denilebilir. Ruh-beden ayrımıyla insan haz ilkesi gereği engellenmiş dürtülerine yer değiştirme yoluyla başka çıkarlar bulur. Engellenenlerse bastırılmış olur. Zaten Freud bilinçaltı özelliklerini “Çelişkisizlik birincil süreç (yatırımların devinebilirliği), zamansızlık ve dışsal olgusalığın (gerçekliğin) yerine ruhsal olgusalığın geçmesi (Freud, 2000 a: 143)” şeklinde tanımlar.

Benliğin, ego ile eş anlamlı kullanıldığı dengeyi sağlamaya çalışan kişilik unsuru olduğunu belirtmiştik. İnsanın simgesel bir algı mekanizmasıyla yapılandığını; gerek tasarımlar gerek düşünsel faaliyetler açısından böyle olduğunu idrak etmiş olduk. Bu simgesellik de beden-ruh ayrışmasından kaynaklanır. İnsan ne

kadar olursa da doğrudan bir biçimde ruhsallığını yansıtabilen bir varlık olamayacaktır diyebiliriz. Bunu ister Lacan'ın bilinçaltı ve dil üzerine söylediklerinden, ister Platonun "idealar dünyası" görüşünden yaklaşalım; ardılları ve öncülleriyle bu düşünce hep devinerek süregelmiştir. Freud'un düşünce sistemi ise elbette yapısalcı bir yeredir. Bu sebeple son olarak Freud'un benlik üzerine şu yazısına bakmak tamamlayıcı unsur olacaktır.

"Benlik, her şeyden önce bedensel bir benliktir; yalnızca bir yüzey varlığı değil, bir yüzeyin yansıtılmasıdır da. Benlik, son çare olarak, özellikle beden yüzeyinde doğan bedensel duyumlardan ortaya çıkar. Ruhsal aygıtın görünümünü temsil etmesinin yanı sıra, beden yüzeyinin ruhsal bir yansıtması olarak da görülebilir. Sonunda benlik bedensel duyumlardan, bedenin yüzeyinden kaynaklanılardan ortaya çıkar. Böylelikle benlik, beden yüzeyinin ruhsal bir yansıtması olarak görülebilir, aynı zamanda, yukarıda gördüğümüz gibi, ruhsal aygıtın yüzeyini temsil etmektedir." (Freud, 2001: 86)

2.3. Bastırma

Freud savunma mekanizmalarının başatı olarak bastırmayı koyar. Hatta bastırma psikanalizin temel taşıdır. Savunma mekanizmaları insanın, benliğini tehdit edici iç malzemenin bilince ulaşmasını engellemek üzere bilinçdışına itilmesi sonucu, malzeme içeriğindeki güdünün doyuma ulaşma amaçlı, çıkış yollarını üstü örtük bir biçimde bulup kendini korumasıdır. Tüm savunma mekanizmalarının yolu bastırmadan geçer.

Kendisini etkisiz hale getirmek isteyen dirençlerle karşılaşmak güdüsel bir itkinin yazgısı olabilir. Daha yakından inceleyeceğimiz belli koşullar altında *Bastırma* durumuna ulaşır. Dış bir uyaran söz konusu olsaydı açıkça en uygun çare kaçmak olurdu. Bir güdü söz konusu olduğundaysa kaçmak bir işe yaramaz, çünkü Ben kendisinden kaçmaz. Bir zaman sonra yargının reddi (kınama) güdüsel itkiye iyi bir çare olarak benimsenecektir. "Kınama"nın ön basamağı, kaçmak ile kınamak arasında bir şey olan 'bastırma'dır; kavram psikanaliz araştırmalarından önce ortaya konulamamıştır (Freud, 2014 a: 15).

Deneyimin ertesinde tatmin arayışında olan güdüsel bir talep doğar. Ben ya talebin büyüklüğünden uyduğunda ya da bu talepte bir tehlike gördüğünden, tatmine yanaşmaz. Bu nedenlerden ilki ikincisine göre daha eskiye dayanır, ancak her ikisi de tehlikeli bir durumdan kaçınmayı öngörür. Ben bastırma süreci ile tehlikeye karşı kendini savunur. İçgüdüsel uyaran bir biçimde engellenir, buna yol açan sebep ve bu sebeple ilişkin algıları ve tasarılar unutulur. Ancak süreç bununla bitmez, güdü ya gücünü korumaya devam etmiştir, ya gücünü tekrar toplarlar ya da yeni bir vesile ile yeniden diriltir. İsteğini yineler ve normal bir biçimde doyurulmaya giden yol bizim bastırılmış olma yarası olarak nitelendireceğimiz durumdan dolayı kapalı olduğundan, kendisine zayıf olan herhangi bir yerde, yerine geçen-doyum diyebileceğimiz duruma doğru giden bir yol açar. Bu ikame-tatmin ise Ben'in rızası ve fakat anlayışı da olmadan kendisini belirti olarak ortaya koyar. Belirti oluşumu ile ilgili olan tüm görünümler hakkında "Bastırılmış olanın geri dönüşü" olarak tanımlanabilir (Freud, 2014 a: 41-42).

Demekki bastırmada, id'in doyum arayışı süper ego mekanizmasının gelişmesiyle bilinçdışına itkilendir. Ancak sürekli olarak bastırılmış ve yok olmuş değildir. Son derece bireysel çalışıp insanların tercihleri olan nesnelere, ülküler, tiksindikleri, yaşanmışlıkları ile belirlense de; sadece bireysel değil aşırı derecede devingendir.

Bastırılmış olanın bilinçli olana doğru sürekli bir baskı uyguladığını ve bu baskının karşıt bir baskıyla dengelenmek zorunda olduğunu düşünebiliriz (Freud, 2014 a: 24). Freud, bastırmanın özü için bilinçsiz ve bilinç öncesi (ya da bilinç) sistemleri arasında ancak bilinçli olanın reddedilmesi ve uzakta tutulmasından oluştuğu sonucuna varmıştır.

2.4. Rüya Yorumu

Çalışmamızın bu aşamasında yapacağımız analizin temel kaynağını inceleyeceğiz. Önce rüyalar ardından da düşlemler ve düşlemlerin rüyalarla benzerliği ile yazar-düşlem ilişkilerini ele alacağız. Bu sebeple Freud'un rüya

yorumunu analizimizin merkezine koyacağımızdan, çalışmamızda hakettiği yeri vermemiz gerekmektedir.

Freud, rüyaların dilindeki sembolizmin rüyayı görenin çağrışımları sayesinde giderek anlaşılabilir hale geldiğini savunmaktadır. Çalışmasında rüya yorumlarına dair pek çok örnekler bulunmakta ve rüya yorumuna dair her kavramı örneklerle açıklamaktadır. Rüya yorumunda unutulmaması gereken şey “rüyaların dilindeki sembolizm”dir. Rüya-dil-sembol. Burada dili salt mecaz anlamıyla ele almamak gerekir. Rüyaların dili derken Freud, sadece gece gördüğümüz görüntülerden bahsetmemiştir. Aynı zamanda rüyada bir konuşma söz konusudur. Duyulanlar, verilen cevaplar vs. Bunun dışında rüyayı görenin rüyayı anlatması da bu dilin tamamlayıcı unsurudur. Çünkü rüyayı anlatan kişi, gece uykusu sırasında gördükleri ve duyduklarını aklında kaldığı kadarıyla anlatır. Freud için de önemli olan zaten akılda kalanın anlatı dilidir.

Freud’un rüya yorumları tezini oluştururken tarihsel olarak rüya yorumları üzerine söz söyleyen yazarların hemen hepsini incelediği unutulmamalıdır. Bu yazarların söylediklerinden doğru gördüğü teorilerle teorisini güçlendirmiş ancak; hepsinde eksiklikler bulmuştur. Özellikle de gece uyurken kişinin bulunduğu fiziksel koşullara dayalı rüya yorumlarına karşı çıkmış; bunların sadece rüyayı şekillendirmede etkisi olabileceğini fakat; insanın bilinçaltı arzusunun incelenmesi gereken temel mesele olduğunu vurgulamıştır.

Freud, rüyaların içeriğini oluşturan malzemenin bir şekilde yaşanmış şeylerden oluştuğunu yani rüyada yeniden üretildiğini, hatırlandığını tartışmasız bir bilgi olarak kabul eder (Freud , 2014 b: 33).

Rüyalarımızın içeriğinde uyanırken bilgimiz dahilinde olmayan ya da daha önce yaşadığımız bir malzemenin yer alması sıkça rastlan bir durum. Rüyamızda gördüklerimizi hatırlar ama aynı şeyi ne zaman yaşadığımızı hatırlamayız. Rüyanın nereden kaynaklandığını anlayamayız ve onun kendi kendini ürettiğine inanmaya başlarız, ta ki uzun zaman sonra yaşanan yeni bir olay eskiden yaşanan bir olayı bize hatırlatana ve böylece rüyanın kaynağı ortaya çıkana dek. Bu durumda uyanık belleğimizin hatırlayamadığı bir şeyi, rüyada bildiğimizi ya da hatırladığımızı kabul

etmek zorunda kalırız (A.g.e., sf: 34). Rüya içinde sadece uyanıkken önemli olan olaylar değil en sıradan, en önemsiz görünenler de önemlidir (A.g.e, sf: 41). Freud'un, rüya yorumlamaları yaparken dikkatimizi çeken, bunu cümle cümle yapması, hatta bazen tek bir kelimenin anlamının ne olduğunu irdelemesidir. Bu sebeptendirki bir tiyatro metninin rüya yorumuna göre analizi büyük incelikli çalışma gerektirecektir.

Freud'un rüya – zihin ilişkisi üzerine görüşünü kestirmek zor değil. Daha önce de ruhsal aygıtın işleyişinden bahsederken, zihnin gerçek ve haz ilksine göre nasıl Şekillendiğini ve anne imgesi üzerinden bu ayrımı yaptığından bahsetmiştik. Rüyada da gördüklerimiz tıpkı uyanıklıktaki gibi imgelere, yani hatıralardan çok algılara benzemektedir. Uykuya dalarken imgelerin ortaya çıkması ancak; zihinsel otoritenin zayıflamasıyla mümkündür. Freud'a göre zihin uyanıkken düşünceleri sözsel imgeler ve dil aracılığıyla üretirken, rüya gerçek algı imgeleriyle düşünür (A.g.e., sf: 73).

Sanatçının eserini nasıl bir ruhsal yapılanma ile ürettiğine ileride değineceğiz ancak; Freud'un düşünce sıçramaları ve rüya bağlantısı üzerine psikozlarla kurduğu bağlantıyı bilmek bu konuda bize n fikir sağlayacaktır. Bu edebi eser üreten yazarların psikoz olduğu anlamına gelmez. Sadece düşüncelerini zgr bırakmaları açısından psikozlarla olan ince bir ip bağlantısı kadar bize bir ışık sağlayabilir.

“Kişinin zihinsel üretimine, uyanık zihne saçma gelecek Şekilde aşırı bir önem atfetmesi, hem rüyada, hem de psikozda çıkar karşımıza. Rüyadaki hızla akan düşüncelere, psikozun konudan konuya atlayan fikir uuşmaları tekabül eder. Rüyadaki –rneğin kendi bilgisini iki farklı kişiye bölüştürüp yabancının egoyu düzeltmesi Şeklinde ortaya çıkan-kişilik bölünmesi, halsinasyonlu paranoyadan bildiğimiz kişilik bölünmesiyle aynı Şeydir; rüyayı gören de kendi düşüncelerini başka bir sesin aracılığıyla duyar. Hatta hastalıklı sabit fikirler bile sürekli tekrarlayan kişileşmiş patolojik rüyalara benzer.”(A.g.e., sf: 115)

Rüya içeriğinin psikoz düşünce yapısıyla bu kadar ili dışlı olması, rüyayı yorumlarken de bir “şifre çözme” tekniğine benzemesine yol açmaktadır. Ancak Freud, bu yöntemin böylesine rahat bir yöntem olmadığını, aynı zamanda farklı insanlarda, farklı bağlantılarda farklı bir anlamın aranması gerektiğini

vurgulamaktadır. Çünkü Freud, her rüyanın bir *arzunun gerçekleşmesi* olduğunu, rüyanın güdüsünün de bu arzu olduğuna inanmaktadır. Rüyaların sadece arzuları doyurmak üzer bir yapılanma olduğunun iddası da teorinin en çok eleştiri alan kısmıdır. Freud da bunu kanıtlamak üzere hastalarının rüyalarını yorumlamış ya da kendi deyimiyle, yorumladıkça rüyaların arzu gerçekleşmesi olduğunu kanıtlamıştır.

“Rüyalar anlamsız değildir, saçma değildir; rüya göremek için hayal gücümüzün bir kısmı uyanmaya başlarken, diğer kısmının uykuda olması gerekmez rüyalar geçerli ruhsal olgulardır, yani bir isteğin, arzunun gerçekleşmesidir. Uyanma anındaki ruhsal etkinliklerden, kavrayabildiğimiz bir tanesidir. Rüyalar son derece karmaşık bir zihinsel etkinliğin eseridir.” (A.g.e., sf: 149)

“Hayvanların rüyada ne gördüğünü bilmiyorum. Bir öğrencimden duyduğum bir atasözünü, bunu bildiğini idda edip şöyle bir soru soruyor: ‘Bir kaz rüyasında ne görür?’ ve yanıtı da veriyor: ‘Mısır.’ “ (A.g.e., sf: 159)

2.4.1. Rüyada Çarpıtma

Rüyalar arzunun giderilmesi ile ilgili en ufak bir ipucu vermedikleri gibi, son derece yoğun bir şekilde acı ve üzüntü içerirler. Peki rüyalar acı ve üzüntü verici ise nasıl oluyor da arzu giderici olabiliyorlar? Freud, bunun için rüya içeriğine değil, rüyanın yorumlanmasıyla ortaya çıkan düşüncelere dayandığını söylemiştir. Bu durumda rüyada görünür içerikler rahatsız edici, üzücü, korku dolu olabilir. Bunların sadece elimizde “şifreleri çözümlenmek” üzerine birer veri olduğunu unutmamalıyız. Asıl olan rüyanın gizli içeriğidir. Rüyalar istekleri, arzuyu dolaysız olarak söylemezler. Rüyanın bu açıklanmaya muhtaç tutumuna rüyada *çarpıtma* denir. Peki rüyadaki çarpıtmanın kaynağı nedir? Freud, bunu şöyle açıklar:

“Arzu doyurulmasının tanınmaz ve üzeri örtülü olduğu durumlarda, bu arzuyu reddetmeye yönelik bir eğilim söz konusu olurken bu reddediş nedeniyle, arzu ancak çarpıtılmış olarak ifade bulabiliyor olmalı.” (A.g.e., sf: 171)

Freud bunu günlük ilişkilerde karşımızdakiyle konuşurken düşüncelerimizi doğrudan söylemememiz, saygı göstermek adına düşüncelerimizi örtbas ederek çarpıtmamıza ve siyasi bir yazarın düşüncelerini olduğu gibi değil de bir sansür uygulayarak yayınlamasına benzeterek açıklar. Çünkü siyasi yazar iktidardan korkar ve düşüncelerini yumuşatır; bu sebeple de çarpıtır. Yani çarpıtmanın asıl kaynağı düşüncelerimize uyguladığımız dirençtir ve bu dirence maruz kalan düşünce sansüre uğrayarak açığa çıkma yolunu bulur. Rüyanın görünen içeriği ile gizil anlamı arasındaki fark da budur. Bunu sağlayan da rüyada çarpıtma mekanizmasıdır.

“Demekki insanda bir rüyanın oluşmasına neden olan iki psikolojik güçten (temayülden, sistemden) söz edebiliriz. Bunlardan ilki, rüyada ifadesini bulan arzudur, ikincisi ise rüyadaki arzuya sansür uygulayan ve bu sansür sayesinde rüyanın söylediği şeyin çarpıtılmasını zorunlu kılan güç.” (A.g.e., sf: 173)

Bu durumda akla korku ve utandırıcı rüyaların nasıl bir arzunun gerçekleşmesi olduğu sorusunu getirecektir. Rüya bastırılmış bir arzunun kılık değiştirerek gerçekleşmesi olduğuna göre, korku da nesnesi belli olduğu fobik durumlarda, temelde o nesneye dayanan bir korku değildir. Fobik nesneye duyulan korku ile ruhsal aygıtın fobik yapılanması açıklanamaz. Korkunun sadece bir nesneye tutturulmuş halidir bu. Rüyalardaki korku da tıpkı fobide olduğu gibi rüyada görülene duyulan korkuyla açıklanamaz. Her iki durumda da korku kendine eşlik eden düşünceye sadece yüzeysel olarak tutturulmuştur ve kaynağı bambaşka bir yerdedir. Freud, bu konudaki açıklamasını “Korku Nevrozu” adlı makalesinde ele almıştır:

“Nevrotik korkunun kaynağı cinsel hayattır ve amacından saparak kullanılmayan bir libidoyla örtüşmüştür. Korku rüyaları da cinsel içerikli rüyalar, bu rüyalara ait olan libido korkuya dönüşmüştür.” (A.g.e., sf: 191)

2.4.2. Rüya Kaynakları

Rüya görülen gün yaşananlarla (yakın geçmişin izlenimleri), daha eskiden yaşananlar arasında düşünsel bir bağ olduğu sürece, rüya, malzemesini yaşamın herhangi bir döneminden alabilir. Freud, rüyanın kaynakları için şu olasılıklardan bahsetmiştir:

- “a) Rüyada dolaysız olarak görülen, yakın zamanda geçmiş önemli bir olay.
- b) Rüyada bir bütünlük içinde ortaya çıkan, yakın zamanda geçmiş önemli bir ya da birden fazla olay.
- c) Rüyada önemsiz bir olayla temsil edilen bir ya da daha fazla aynı anda gerçekleşmiş yakın zamana ait önemli olay.
- d) Rüyada yakın tarihli, ama önemsiz bir izlenimin düzenli olarak temsil ettiği önemli içsel bir olay (bir anı, bir düşünce silsilesi).” (A.g.e., sf: 211)

Çalışmamızın bu noktada bir handikapı bulunmaktadır. Freud, rüya yorumunda grldğu üzere, görülen rüyanın içeriğinin bir gece önceki yaşanmişlıklara bağlar. Ancak biz, ne Strindberg’in oyunu yazarken bir gün önce tamamen ne yaşadığına ulaşabileceğiz ne de oyundaki kişilerin gerçek yaşamla bağına dair oyun içerisinde bir malumat edinebileceğiz. Rüya yorumlanmasının ikinci kısmında günlük yaşamın izlerinin, geçmişe dönük anılara dokunduğu ve bastırılmış olan bu anıların rüya düşüncesinin gizli içeriğini oluşturması ise yeniden bu çalışmayı yapabilmemiz açısından yola devam edebilmemizi sağlamaktadır. Çünkü günlük yaşananları bilmesek bile sembollerin izini şifre çözümleme ve arzu doyumunu sağlanmamış bastırılmış anıların üzerinden srebileceğiz. Rüyanın kaynağı olan ve giderilmesini sağladığı arzunun çocukluk dürtüleriyle birlikte rüyada yaşamaya devam etmesi ise Freud’un kendi rüyalarının analizinde de gördüğümüz gibi, ruhsal sıkıntılara odaklanarak çocukluğuyla ilgili bir yorumlama yoluna sıkça başvurmamasından dolayı, ruhsala yoğunlaşacağımız şifre çözümlememiz açısından bize, sadece çocukluğa saplanıp kalmama bilgisini sağlıyor. Zaten yapacağımız bir hasta zmlemesi de olmadığından bu yöne odaklanmak daha doğru geliyor.

2.4.3. Yoğunlaştırma

Rüya içeriği ve rüya düşüncesini (yani gizli rüya içeriği, asıl ulaşmaya çalıştığımız) karşılaştıran birinin fark edeceği ilk şey, benzersiz bir yoğunlaştırma işlemi olduğudur. Rüya kısadır, az ve özdür, oysa rüya düşüncesi kapsamlı ve zengindir (A.g.e., sf: 308).

Rüyada görülen tek bir kişi üzerinden aslında bir kaç kişinin temsili sadece o görünen olabilir. Bir mekanın ayrıntılarında birden fazla mekanın ayrıntısına yer verilebilir. Saçma sözcükler türeyerek, aslında o sözcükler bilinen sözcüklerin sansüründen kaynaklı türemelerle bir kaç farklı kavramı niteleyebilir.

2.4.4. Yer Değiştirme

Rüyada psikolojik değeri yüksek öğeler bazen açığa çıkmanın engellenmesi için psikolojik değeri daha düşük öğelerle yer değiştirmektedir. Böylece rüya oluşumu sırasında psikolojik yoğunlaşmaların aktarımı ve kaydırılması, yer değiştirmesi söz konusu olur ve bunun sonucunda rüya içeriği ve rüya düşüncesi (gizil yani esas anlamı) arasındaki fark oluşur. Yer değiştirme ve yoğunlaştırma rüyanın inşasını olanaklı kılan iki unsurdur.

Yer değiştirme, bilinçdışıdaki rüya arzusunun çarpıtılmış halini anlatır bize. O halde rüyada yer değiştirme, iç psikolojik savunma dediğimiz sansürün etkisiyle gerçekleşmektedir (A.g.e., sf: 337).

2.4.5. Rüyada Semboller

Freud'a göre rüyanın bilinçdışı arzusunun, günlük bir olayın uyarımı sonucu sansüre uğrayarak kendini gerçekleştirmesi, bu sansür sonucu sembollere dayanak oluşturmasıyla açıklanabilir. Çünkü rüya düşüncesi yani rüyanın gizil içeriği kendini doğrudan sunmaz. Rüyada zihinsel işlemler yürütülür, gerekçeler sunulur, şakalar ve karşılaştırmalar yapılır. Bunlar rüyanın malzemesidir. Yani görünendir. Ancak, rüya çalışmasında esas olan rüya düşüncesidir. Bunlar rüya düşüncesine ulaşmada bize

sunulan şifreler olabileceklerdir ancak. O yüzden rüyadaki konuşmalar, rüya düşüncesine gönderme yapar, anlamı ise bambaşkadır. Her bir rüya malzemesi ne kadar saçma ve kopuk olursa olsun aslında; rüya düşüncelerine yakın ilişkide olan öğelerden meydana gelir. Saçma ve anlaşılmazlığı aslında sansürün yoğunluğuna dair bir ipucu olabilir rüyayı yorumlayan için.

Rüya malzemesinde var olan örtüşmeler ve “gibi”ler rüya oluşumunun ilk dayanaklarıdır ve rüya çalışmasının ciddi bir bölümü, zaten var olanlar sansür nedeniyle rüyaya giremedikleri takdirde, bu türden yeni örtüşmeler yaratmaktan ibarettir. Benzerlik, örtüşme, birliktelik gibi ilişkiler rüyada var olan ya da yeni oluşturulan bir bütünlükle temsil edilir (A.g.e., sf: 247). Var olanla temsil edilme *özdeşleştirmedir* ve insan temsillerinde devreye girer. Yeni oluşturulan ise *karışım*, *birleşimdir* ve nesne temsillerinde devreye girer. Mekanlar ise daha çok insan muamelesi görür. Yani rüya gören kişi özdeşleştirme ile bir kişi üzerinde birden çok kişinin temsilini ortaya koymuş olabilir ya da nesnelere yoluyla bilinçdışı arzu kaynaklarını -ki bunlar genelde cinsel ya da saldırganlık içeren kaynaklardır- temsilini oluşturmuş olabilir. Bazı durumlarda ise sansür nedeniyle tersine çevirme mekanizması devreye girer. Bu da bilinçdışı arzunun bastırılması kaynaklı olarak nesne ya da kişinin bambaşka en zıt karakteristik özelliğindekiyle yer değiştirmesi olur. Böylece arzu gizlenir ve çarpıtma sayesinde belli etmeden doyumunu en uzak ilişki üzerinden kurar. Nesnelere her zaman tek tek imgeye dönüştürülmez bazen; imgeler üstüste biner.

“Sansür bir rüya kompleksini sürekli yenilenen sembollerle üstünü örterek, yer değiştirmelerle, durumu masumlaştıran değişikliklerle vb. Mümkün olduğu kadar öter.”
(A.g.e., sf: 362)

Rüyada bazen rüya malzemesi içinde yer alan bir öğenin sözselleşimine odaklanmak gerekmektedir. Çünkü, sözselleşimler sansür dolayısıyla bazen birleşim içerir. Genel olarak sese, benzer sese sahip sözcükler birbirinin yerine kullanılabilir. Bu durumda rüya malzemesi öğesi bazen birleşik sözcükler bazen de ses benzerliği aracılığıyla aslında başka bir sözcüğü niteliyordur. Bu sebeple rüyada

fallik unsurları ya da şiddet sembolleri sadece görsel olarak yer almaz. Sembol bazen sözel olarak da ifade edilebilir. Sansür ısrarı ise sözsel ifadeyi sözcüğün yer değiştirmesiyle gizler. Bu yerine kullanılan sözcükler ise ses benzerliğinden ötürü mutlaka kendini ele verecektir.

Soyut düşüncelerin görsel imgelerle ifade edilmesi için ise bazı genel ortaklıklar gösterir. Her rüya görende, rüyayı anlatışından yaşadıkları ve çağrışımları biricik olarak ele alınacaktır ancak; yine de çok az sayıda nesne için herkeste ortaklaşan sembol vardır.

Freud bu sembollerin kendi keşfi olmadığını dile getirmiştir. Bunlar aksine incelemeler sonucu bulguladığı ortaklaşmalardır:

“Bu noktada şunu söylemek gerekir: Bu semboller salt rüyalara özel değildir; bilinçdışı düşüncelerimizde, özellikle halkın düşüncelerinde, folklorda, mitlerde, efsanelerde, söyleyişlerde, bilge deyişlerde ve halkın arasında dolaşıma giren şakalarda, fıkralarda ve espirilerde daha çok karşımıza çıkar. (...) Bugün sembollerin birleştirdiği şeyler, eski çağlarda belki de kavramsal ve sözel anlamda özdeşti. Sembol ilişkisi bir zamanlar var olan bir özdeşimin kalıntısı ve işareti olabilir. (...) Bir dizi sembol dil kullanımı kadar eski, günümüzde ise sürekli yeni semboller üretiliyor (örn. Hava aracı, zeplin vb.)” (A.g.e., sf: 379)

Burada kısaca ortaklaşan sembol ve anlamlarını inceleyelim.

İmparator, imparatoriçe, kral, kraliçe: anne, baba.

Prens, prenses: rüyayı görenin kendisi.

Bütün uzun nesnelere; sopa, ağaç dalı, şemsiye, silah, bıçak, kama, mızrak, tırnak törpüsü, kadın şapkası, kravat, manto (ing. Man ses benzerliğinden dolayı), saban, çekiç, hançer, pala, el, ayak: erkek cinsellik organı.

Kutu, paket, sandık, dolap, soba, mağara, gemi, oda, masalar, tablalar, yemek masası, tahta vb. her türlü kap, ağız, kulak: kadın bedeni.

Merdiven çıkmak, basamak, tırmanma: cinsel eylem.

Genel olarak doğa ve manzara tasvirleri, kedi, sümüklü böcek, balık: cinsel organlar.

Kellik, saçları kesmek, dişin düşmesi, kelle uçurmak: mastürbasyondan dolayı kastrasyonun sembolünü temsil eder.

Küçük hayvanlar ve haşere: istenmeyen çocuk, istenmeyen kardeş.

Sol yön: eşcinsellik, ensest ve sapkınlık.

Sağ yön: evlilik, fahişelerle cinsel ilişki.

Ufaklık sözcüğü: erkek evlat, kız evlat, küçük kız kardeş.

Bagaj: günah.

Tüm bu ortaklaşan sembollere rağmen Freud bunlara dikkat edilmesi hususunda şöyle demiştir:

“Bir taraftan da sembollerin rüya yorumu için anlam ve öneminin abartılmaması, rüya tercümesinin sembollerin tercümesiyle sınırlandırılmaması ve rüya görenin çağrışımlarını değerlendirmekten vazgeçmemek gerektiğini söylemek isterim.” (A.g.e., sf: 387)

2.5. Düşlemler

Düşlemler arzunun gerçekleşmesi için oluşturulan imgesel senaryolardır. Rüyaların neredeyse kuzeni sayılabilecek gündüz düşleri ve düşlemlerin hepsi bilinçdışı olan yapılanmalardır. Düşlemler psikanalizin sadece kuramsal kısmında değil aynı zamanda analiz küründe de sıklıkla karşılaştığımız ve üzerinde çalışılan zengin malzemelerdir. Freudyen kuramda “kökene” ait bir kavram olarak karşımıza çıkan düşlemler çocuk cinselliğine ait bilinçdışı gerçekleşen yapılarıdır. Bilinçdışı düşlemler kendilerini çok çeşitli biçimde ifade etmektedirler; rüyalar, çağrışımlar, gündüz düşleri, semptomlar, yaratıcı artistik çalışmalar gibi... Histerik semptomların oluşmasında düşlemlerin yerini sorgulayan Freud, duyulan ve yaşananlardan hareketle oluşturulan bu durumu bastırmadan kaçarak oluşturulan bir senaryo olarak açıklar. Yaşanan düşlemler saf şekilde hiçbir gerçeklik olmadan bilinçdışında gelişmektedir. Histerik hastalarda babaları tarafından baştan çıkarılma olarak

anlatılanların gerçek olmadığını ve bunun düşünme olduğunu yani babanın aktif olarak hiçbir rol oynamadığını farketmesi üzerine nevroitik semptomların sadece arzusunun başka bir biçimi olarak görülmesi psikanalitik kuramın dönüm noktası olmuştur (Tunaboşlu-İkiz, 2005: 73-74).

Düşlemlerin açıklandığı metinlerden başlangıç olanı “Histerik Düşlemler ve Biseksüaliteyle İlişkisi”dir. Bu metnin önemi bilinçli ve bilinçdışı düşlemleri ayrı tutmasıdır. Bilinçdışı düşlemler bir zaman bilinçli olan, gündüz düşleri gibi algılanan daha sonra isteyerek unutulmuş ve bastırılmayla bilinçdışında tutulmuşdur. Freud histeriyi anlamada yetkin olan bu düşlemlere bakarak histeriklerin konversiyonlarının şekillenmiş bilinçdışı düşlemler olduğunu anlatır (Tunaboşlu-İkiz, 2005: 75-76). Freud herkes için temel olan tarihsel olanla bireysel tarihi birleştiren üç düşlemden söz eder. Herkes için temel ve sistematik olarak beraber çalışan iç düşünme baştan çıkarılma, ilk sahne (anne ve babanın cinsel birleşmesinin çocukta tasarımı) ve kastrasyon düşlemdir.

Cinsel uyarıyı sağlayan fetiş, bir canlı nesnenin yerini almaktadır. Fetiş; bir eşya, insan bedeninin bir parçası ve hatta kişinin kendi bedeninin bir parçası olabilir. Ancak onu bir insana bağlayan tüm bağlar silinmiştir, bastırılmıştır. Stoller fetişin ve dolayısıyla cinsel uyarıyı oluşturan düşlemin kaynağını çocukluk dönemlerinde arar. Büyüklere karşı savunmasız olan çocuk, kendisine kötü davranan ya da yoksun bırakan, engelleyen büyüklerinden hıncını onlara aynı şeyi yaptığını hayal ederek alır. Ancak düşlemin suçluluk duygusu yaratması söz konusudur. Bu durumda, düşlemdaki unsurlar insanlıkdışlaştırılır ve kısmi nesne haline getirilir. Böylece düşlemdaki kişi ortadan kaldırılmamakta ancak; insani değeri silinmektedir. Öyleyse bir fetişin ortaya çıkışı bir çok düşünme birden gündeme getirecektir. Önce kötü davranan aynı duruma maruz bırakılarak cezalandırılacak, sonra düşünme nesnesi insani özelliğinden arındırılacak ve intikam alınmak istenen kişiden alınacaktır. Son olarak da bu fetiş söz konusu kişinin bir özelliğini hatırlatacak bir biçimde seçilecektir. İşte yetişkin cinsel yaşamında cinsel uyarıyı ortaya çıkaran düşlemin kaynağı ve bu düşlemin içerdiği düşmanlığın nedeni budur. Bunun da nedeni elbette Oidipus karmaşasıdır. İlk sahne deneyiminde anne babanın oda kapısı suratına

kapanır. Bu engellenme öfke, kızgınlık, düşmanlık yaratır. Ama aynı zamanda bir merak ve uyarım da (Parman, 2002: 81).

Freud düşlemleri erken çocukluk yıllarından gelen tasarımlar olarak tanımlasa da bunu altbenliğin ego savaşıyla ilişkilendirmiş ve üstbenliğin devreye girmesiyle düşlemlerin yön değiştirdiğinden bahsetmiştir.

“Duygu donanımındaki eksikliklere karşın, oyunsal dünyasını gerçek dünyadan kuşkusuz ayırır çocuk; gerçek dünyanın gözle görülüp elle tutulan somut nesnelere, hayalinde yarattığı nesne ve durumlara dayanarak yapar. Gerçek dünyaya böyle bir yaslanış dışında, çocukların oyunlarını düşlemlerden (fantazy) ayıracak başka bir ölçüt yoktur. (...) Totalitmi bir çocuk büyüdü ve oyun oynamaktan çıktı; yaşamın gerçeğine gereken ciddilikle yaklaşım sağlamak için yıllar boyu sürdürülen çabanın ardından gün gelip öyle bir ruhsal durum içine yuvarlanabilirdi, oyunla gerçek arasındaki karşıtlık yeniden silinip gider. Artık büyümüş çocuk, çocukluğundaki oyunları bir zamanlar ne denli ciddiye alarak oynadığını anımsar ve erişkin yaşamının sözde ciddi bir vakitki çocukluk oyunlarına eş tutar, dolayısıyla, yaşamın enikonu ağır baskısını silkip atar üzerinden ve mizah denen nesnenin sağladığı o derin haz kaynağına açılan kapıyı ele geçirir.

Demek oluyorki, erişkinliğe ayak atan kimse oyun oynamayı bırakır, oyunun sağladığı hazdan görünürde elini çeker. Ama insan ruhunu tanıyanlar bilir ki bir zaman tanınmış bir hazdan el çekmek kadar güç şey yoktur. Doğrusu, el çektiğimiz bir haz da söz konusu değildir; bütün yaptığımız, bir hazzı atıp bir başkasını onun yerine koymaktır; el çekmek gibi görünen, gerçekte bir yerdeş ürüne yöneliştir. Dolayısıyla, erişkinlik döneminde ayak atıp oynamaktan çıkan kişi, gerçek (reel) nesnelere yaslanmaktan başka bir şey yapıyor değildir; bundan böyle ‘oynamaktan vazgeçmiştir de düşlemeye başlamıştır.’ Düşler durur aralıksız, gündüz düşleri denilen bir etkinliği sürdürür. (...) Erişkin bir kimse kendini şu ya da bu düşleme kaptırdığından ötürü utanır, bunları başkalarından gizler, en içsel mahremiyetleri gözüyle bakar bunlara, işlediği suçları itrafa yanaşır da düşüncelerini başkalarına açmaktan kaçınır.” (Freud , 2014 c: 104-105-106)

Freud’a göre düşlemler yetişkin insanda isteğin belli bir doyuma ulaşması için olan bir etkinliktir. Kişiyi yüceltmeye yönelik büyüklük istekleri ve cinsel istekler olmak üzere iki grupta toplar bu düşlemleri. Kadınlar için toplumsal analiziyle ve seans bilgilerinden elde ettiği bilgilerle daha çok cinsel düşlemler

erkekler için ise daha çok büyüklük düşlemlerinden bahseder. Erkek büyük bir özgüvenle yetiştirilirken kadın baskılanarak yetiştirilir. Bu sebeple bu ayrımı yapar. Elbette bunlar ortaklaşa ilerleyen iki grup düşlemlerdir. Ancak yoğunluğu açısından böyle bir ayrım yapmıştır. Freud'a göre bu düşlemler ve gündüz düşleri değişmez yapılar değildir. Bir düş üç zaman arasında, tasarım gücümüzdeki üç zaman boyutu arasında salınıp durur.

2.5.1. Gündüz Düşleri

Freud, hayal gücünün ürünleri, düşlemleri ya da gündüz düşlerinin katı ve değişmez değil esnek olduğunu söylemiştir. Her yaşamsal izlenimle bunlar değişime uğrayabilir. Ruhsal çaba günlük bir izlenimi, kişide büyük isteklerden birinin dayanağı olur. Bu geçmiş çocukluk dönemindeki doyurulmamış bir isteği harekete geçirir ve geleceğe dair bu isteğin gerçekleşimini içeren bir durumu, yani gündüz düşlerini doğurur. Geçmiş, hal ve gelecek, kopuntusuz uzanıp giden istek ipi üzerinde boncuk taneleri gibi ardısıra dizilir.

2.5.2. Düşlem ile Rüya Arasındaki İlişki

Rüyalar ile düşlemlerin ortak noktaları yer değiştirme, yoğunlaşma, sembolizasyon, şekil oluşturmaya sahip olmalarıdır. Gündüz düşlerini, rüya ile düşlem arasındaki bağlantı olarak gören Freud “ düşlem hali hazırda oluşmuş rüya düşünceleridir, bunlara da gündüz düşleri deriz.” Şeklinde açıklama getirir. Düşlemlerin bastırılan anıların filizleri olduğunu, bilince çıkarken sansürlendiklerini, gerçek yanları ile görünmediklerini, değişime uğradıklarını söyler. Düşlem rüyadaki arzu doyumunu gibi hoşlanılmayan gerçekleri düzeltmeye yaramaktadır.” O zaman da gece gördüklerimiz de düşlemden başka bir şey değildir.” der. Düşlemin üç zamanı vardır : geçmiş, gelecek, şimdiki zaman. Şimdi arzulanan bir olay kökenlerini geçmişte bastırılmış çocuk cinselliğinde bulabilir ve gelecekte tatmin edilmek üzere hazırlanır. Rüyalar tasarımlardan oluşmaktadır. Rüyanın içerisindeki düşünceler tasarımlardır. Düşünce faaliyeti olarak görülen rüyalarda düşünce gerçeklik ilkesine

göre çalışır. Burada kurama gerçeklik ilkesinin girdiğini söyleyebiliriz. Düşünce faaliyetleri gerçeklik ilkesini haz ilkesi ile bağlamaktadır. Kişinin iç dünyası ve ötekilerle olan ilişkisini belirleyen işte bu ikilinin iyi çalışmasıdır. Düşlem o zaman hazzın hizmetinde olsa da bu yapılanmadan ötürü düşünce ile radikal olarak çatışmaz. Yaratıcı veya artistik bir düşünceye ulaşmak isteyen bir düşünce yapılanmasını bilinçdışındaki düşlemlerin çalışmasına ihtiyacı vardır. Düşlemlerden beslenmeyen hiçbir düşünce gelişemez (Tunaboşlu-İkiz, 2005: 77-78).

Freud, gece gördüğümüz düşler için, rüya yorumuna başvurarak açıklığa kavuşturabilecek düşlemlerden başka bir şey olmadığını söyler:

“Düş kuranların o balonsu hafiflikte yaratılarını “gündüz düşleri” diye niteleyen dil, düşlerin o iç yüzü sorununa eşsiz bilgeliğiyle çoktan kesin bir yanıt getirmiştir. Dilin sağladığı bu ip ucuna karşın düşlerimizin anlamı bizler için çokluk karanlık ve kapalı kalıyorsa, bunu hazırlayan tek neden vardır: Bizi utandıran, bizim kendimizden kaçırmadan yapamadığımız, zaten bunun için de bilinçdışına sürüp attığımız isteklerin geceleri uykumuzda etkin duruma geçmeleridir. Bu geriye itilmiş isteklerin ve onlardan kaynaklanan iç tepilerin enikonu bir biçim değişikliğine uğradıktan sonra kendilerini açığa vurmalarına izin vardır, ondan ötesine göz yumulmaz. Yapılan bilimsel çalışmaların düşteki biçim değişikliğini açığa vurmasıyla gece görülen düşlerin de tıpkı gündüz düşlerine benzediğini, bunların da hepimizce çok iyi bilinen düşlemler gibi istek gerçekleşimi niteliği taşıdığını anlamak güçlük doğurmamıştır.” (Freud , 2014 c: 109)

3. FREUDYEN KURAMIN EDEBİYATA YAKLAŞIMI

Freud'a göre sanat eseri ve sanatçı birbirinden ayrı düşünülemez. Düşlemler üzerine anlattıklarımızı hatırlayalım. Kurduğumuz düşler, doyurulmamış arzularımızın kaynağından beslenir. Ancak, ne kadar olsa da biliçdışına erişip bastırığımız arzularımızı doyurmada düşlemlerimiz belli bir doyum sağlayabilecektir. Halbuki sanatçılar eserleriyle daha derine inebilen kişilerdir. Bunu da hayal dünyalarının genişliği ile sağlarlar.

Freud'un sanat kuramında, bu hayal kurma eğilimi ile sanatçının yakın ilişkisi vardır. Sanatçı da bir ruh hastasına yakın sayılır. O da gerçek dünyada tatmin edemediği isteklerle doludur. Onur, zenginlik, ün kazanmak, yükselmek ve kadınların sevgisini elde etmek ister, ama bu zevklere ulaşma araçlarından yoksundur. Böylece o da, özlemi yerine getirilmemiş herhangi biri gibi gerçeklikten uzaklaşarak bütün ilgisini ve libidosunu isteklerinin hayal dünyasında yaratılmasına aktarır. Bu da kolayca nevroza yol açabilir. Bazı hallerde sanatçı kendisini yazmaya iten tatmin edilmemiş isteklerini dolaylı bir yoldan yine gerçekte tatmin edebilir, çünkü eseri sayesinde başkaları da bir hayal dünyasında yaşayabildikleri için onların hayranlığını kazanır ki bu da ona istediği kudreti, şerifi, şöhreti ve kadınların sevgisini yine gerçekte sağlamış olur. Yazarın bunu yapabilmesinin nedeni, kurduğu hayalin kişisel yönünü törpüleyerek başkalarının zevkle katılabileceği bir hale sokabilmesinden ve yasak kaynaklardan geldiğini fark edilemeyecek kadar değiştirmesini bilmesindedir. Denebilir ki sanatçı, başkalarına hayal kurmanın zevkini utanmaksızın tatmin olanağını sağlar (Moran, 2014: 151-152). Freud, sanatçının bu tatmininin 'izleyen-okuyan'da da belli bir tatmin oluşturduğu görüşünü benimser. Bu yönüyle 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 bir çok ayrıntıya yönelik kapsamlı bir görüş sunmaktadır (Holland, 2002: 76).

Freud, sanatın ideolojik yönüne değinmez. Sanatçının düşünsel sürecini göz ardı etmez fakat; sanat yapıtlarına olan yaklaşımında sanat eserinin alıcısıyla buluşması, alıcıdaki etkisi, eser yaratıcısının bireysel dürtülerine ve onun üretimindeki ruhsal sürece odaklanır.

Freud için insan yaşamı yoğun bedensel duyuları ve doğası gereği sembolik ve örtük anlamlı olan figür ve fantaziden ayrı düşünölmeyecek olan barok tasvirlerin kapsadığı kadarıyla estetikdir. Bilinçdışı burada imgeleri, sanatçı ruhlu bir yaptakçının (bricoleur) fırsatçı kurnazlığı ile yoğunlaştırıp, yer değıştirerek bir çeşit estetik mantıkla çalışır. Bundan dolayı sanat, Freud için ayrıcalıklı bir alan değildir; günlük yaşamı oluşturan libidinal süreçlerle bir süreklilik içindedir. Eğer bu özelliği var gibi görünüyorsa da, bu sadece günlük yaşamın kendisinin zaten son derece garip oluşu sebebiyledir (Eagleton, 1998: 272). Psikanalizin edebiyatla ilişkisine daha ağır bir eleştiri Adorno'dan gelmiştir. Sanat yapıtlarının ideoloji üzerinden incelenmesi gerektiğini savunanlar Freud'un yaşam içine doğulan faraziyeleri görmezden geldiğini düşünmüşlerdir. Sanat eserinin bir inşa süreci olarak görölmemesi döngüsel bir kimlik algısını kıracağını söylemişlerdir. Kişilik demekle zaten en baştan bir sınırlayıcılık konulduğuna inanmışlardır. Adorno da "Psikanaliz'e göre sanat olgusaldır. Psikanaliz sanat eserlerinin reel nesnelliğini, iç tutarlılığını, biçim düzeyini, eleştirel içtepilerini, psişik olmayan gerçeklikle ve son olarak hakikat içeriklerini görmezden gelir" (Adorno, 1996: 118) demiştir. Ama bu eleştirmenlerin de dediği gibi psikanaliz olgusaldır. Paradigmatik olarak da yapısalcı bir yerden sorularını sorar. Paradigmaların sorularının kendine has oldukları, bu modellerin eleştirisini yapıya inanmayan bir kuram üzerinden yapmanın tehlikesi unutulmamalıdır. Ayrıca Freudyen bir metin çözümlemesi yaparken, metin eğer siyasi anlamlar içeriyorsa bu göz ardı edilemez. Yazarın yaşamından beslenen çözümlemenin yazarın her söylediğinin kendi düşünsel sistemi ve yaşamdaki karşılıklarıyla incelenmesi esastır. Metinde anlatılanların hangi siyasi görüşe hitap ettiği fikriğini incelemektir sadece bu analize göre yersiz olan. Bu eleştiriler hep olacaktır ancak; Freud da kuramını kendi tutatrlılığı içerisinde sürdürmüş ve ardılları da sürdürecektir.

Şimdi Freud'un sanatçının düşlem ve yapıt ilişkisine geri dönebiliriz. Freud'a göre sanatçı, ruhsal yaşamının derinliklerine indikçe bilinçaltı bastırmalarının doyumunu sağlamak için eserini üretir. Onun yazmasına olanak veren dürtü budur. Bu yolla yazarın eserinden hareketle yazar üzerine bilgi elde edilebileceği görüşü hakimdir. Freud, bunu sadece bir bilgi edinme aracı olarak değil daha genişte, yazarın ruhsal örtük çatışmalarının açığa çıkması olarak şekillendirmiştir eserlere yaklaşımını.

“Güçlü bir güncel yaşantı daha öncelerde sıklıkla çocuklukta kalmış bir yaşantının anısını sanatçıda uyandırmakta, anımsanan yaşantı ise sanat yapıtında gerçekleşme olanağına kavuşan isteği doğurmakta ve yaratının kendisi hem anımsamaya yol açan yaşantıyı, hem de eski anıya ilişkin öğeleri içermektedir.(...) Sanatçının yaşamında çocukluk anılarının belki aşırı vurgulanışı, sanatın da gündüz düşü gibi gerilerde, yani çocuklukta kalan oyunusal etkinliğin varlığını sürdürmesinden ve bu etkinliğin yerdeş ürünü olmasından kaynaklanmaktadır. (...) Sanatçı, bizim daha çok kişisel gözüyle bakacağımız düşlemlerini önümüze sergiledi ya da bunları bize anlattı mı, belki o vakit çeşitli kaynaklardan çıkıp gelerek bir araya toplanan yüce bir haz duyarız. Bunun nasıl üstesinden geldiği sanatçının en büyük gizlerinden biridir; kuşkusuz tek tek ben'ler arasındaki duvarların yol açtığı o itip uzaklaştırıcı gücü yenme tekniğindedir ki, gerçek *Ars poetica* saklı yatmaktadır. Bu teknikte yatan iki aracı belirleyebilmekteyiz: sanatçı bir takım değiştirmelerden ve örtüp gizlemelerden yararlanarak bencil düşlemlerini yumuşatmakta, bunların dışavurumunda salt biçimsel, yani estetik bir haz sunarak bizi kendisine bağlamaktadır. Ruhumuzun derinliklerinde saklı yatan kaynaklardan daha büyük hazların doğmasını sağlamak için sanatçının bizlere sunduğu hazzı “ayartı ödülü” ya da “ön haz” diye nitelemekteyiz.” (Freud, 2014 c: 112-113)

Görüldüğü gibi Freud, sanat eserine götüren itkiyi yazarın doyurulmamış arzularına bağlamıştır. Kendi arzusu üzerinden şekillenen yapıt da alıcıda, alıcının doyumuna hizmet eder. Ona olanak sağlayan da alışılmışın üstünde bir dürtü yoğunluğu; (güçlü bir libido, güçlü bastırma yetileri) olağanüstü bir yüceltme kapasitesi ve alışılmışın ötesinde özgül bir bastırma gevşekliliğidir (Holland, 2002: 25).

“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, 2000 b: 87).

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 tasarımıladığı şeyin anlam ve içeriğini saptamak gereklidir (Holland, 2002: 41). Freud, sanatçıya yoğunlaşan düşümlere dayalı yapıt analizini boşalım sağlatan eserin alıcıyı etkisi altına almasına değinmiş ve aslında sanat eserinin izleyicide sağladığı katarsisi temel olarak açıklamıştır. 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).

“Bu bağlamda baş öge kesin olarak insanın ‘istim boşaltarak’ kendi duygularından kurtulmasıdır ve bunun sonucundaki keyif bir yandan tam bir boşalım ile 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, ısrıplar 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 yanılsamaya 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 'istem boşaltmaya' bırakabilir." (Freud, 1999:113- 114).

Bu yönüyle yazar, alıcısının bilinçdışına nüfuz edecek ve bazen neden beğendiğimize de tam anlam veremediğimiz o etkiyi yaratacaktır. Freud bunun sebebini, de şöyle açıklamıştır:

"Yazarın üzerimizde alışılmışın 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 malzmeden büyük bir etki yelpazesi elde eder." (Freud, 1999: 358).

Sanat, sanatsal yanılsamanın sayesinde simgelerin ve aslının yerine konan şeylerin gerçek duyguları uyandırabildiği, uzlaşım olarak kabul edilmiş bir gerçekliktir. Sanat, istekleri engelleyen bir gerçeklik ile imgenin istek-doyuran dünyası arasında eksikli bir bölge oluşturur (Holland, 2002: 39). Bu eksikli bölge yazarın kendi düşlemleri sonucu sunduğu imgeler ve simgeler bütünüyle alıcıda (okuyucu, izleyen) uyandırdığı haz duygusundan gelir. Çünkü alıcının hazzı doyuma ulaşan bir arzu değil, sadece bir katarsistir. Kendi düşlemlerinin doyumunun sağlanmış, giderilmiş olma olanağı yoktur. Bu haz yapay da değil eksiklidir. Yazar,

bunu da çocuklukta edindiği ancak; büyüdüğünde terk ettiği düşlemlerini üst üste yığılabildiği oyun dönemine yönelik bir regresyonla sağlayabilir. Freud oyun-yazar ilişkisini şöyle açıklamıştır:

“Yaratıcı yazar oyun oynayan çocuğun yaptığıının 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, tiyatro üzerine yaptığı çalışmalarda ruhsal analizin ne denli sağlam olduğunu birkaç oyun incelemesiyle anlatmıştır. Mitlerden gelen hikayelerin nasıl tersine çevrilerek arzu doyumunu sağlandığından bahsetmiştir. Tıpkı rüya yorumlarındaki gibi esas olan gizil içerikleri saptamak olacaktır. Çünkü yazarın anlattıklarını anlamak, yine salt yazarın ruhsal süreçlerinden olmasa da içeriğin anlamına dair şifre çözücü yöntemlere başvurmayı gerektirecektir.

Freud, birtakım özel sanat yapıtları üzerine çözümlerinde 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). Bu açıdan da rüya yorumu, düşlem arzu doyumunu ve sanatçının eserini yaratım süreci benzerlik göstermektedir.

“Hani düşteki gibi bilinçdışının dışavurumlarında görülen karşıtlıkların pek sık olarak bir ve aynı nesneyle canlandırıldığı ilkesinden yola koyulmayacak, ama insan ruhunda kimi içeriklerin yaşadığını ve yerlerini tepkisel oluşum sonucu, davet ettikleri karşıtlarına bıraktığını da düşünmeden duramayacağız. Uğraşımızın amacı da işte bu gizli içerikleri açığa çıkarmaktır. (...) İnsanın, hayal gücünün etkinliğinden yararlanarak, gerçeğin (realite) doyumsuz bıraktığı istekleri doyuma kavuşturduğunu bilmekteyiz. (...) Bu birini bırakıp bir başkasını onun yerine geçirmeler ise teknik bakımdan asla güçlük doğurmuyor, eski bir duygusal çelişki (ambivalens) tarafından hazırlanan zemin üzerinde, henüz hiç de unutulmuş denemeyecek çok eski bir durumla bağlantılı olarak gerçekleşiyordu(...) Dolayısıyla, bizim temada bir isteğin yerine karşıtının geçirilmesi, çok eski bir özdeşliğe dayanmaktadır.” (Freud, 2014 c: 126-127)

Öyleyse diyebilirizki, özellikle tiyatro yapıtlarında yazarın kendi çocukluk anılarına dokunan bir güncel olay yazmasını itkilemiş, yazar yaratısını bu doğrultuda oluşturmuş ve yaratısındaki anlamaları çözmek, düşlem ve bastırılıp doyuma ulaşmamış arzusunun izini sürmekten geçer. Bu eseri yorumlarken her sözcükte yazarın yaşantısını düşünmek demek değildir. Buna dair gizil anlamları çözebilmek adına bir şifre çözücülük kelimelerin simgeledikleri, görsel sembollerin analizini gerektirecektir. Freudyen kuramın bize sunduğu tüm kavramlar da metin içindeki tutarlılığı anlamak açısından temel sağlayacaktır. Çünkü Freud, bahsettiğimiz gibi önce metindeki anlamın doğrusuna ulaşmayı, yazarla bağlantısının ise gizil anlamları açığa çıkarmada yardımcı olacak bir unsur olduğunu anlatmıştır. Metnin konusundan bağımsız salt parçalara odaklanarak yazarın ruhsal analizine odaklanmak yanlış bir yola sapmak olacaktır. Çünkü Freud, yazar düşlemleri ve yaratısı üzerine söylediklerinde metin analizi için değil, yazarı itkileyen güçten bahsetmiştir. Kendi de metin analizinde yine psikanalitik çözümlene yoluna gitmiş, yazarla bağlantısını ikinci plana atmıştır. Buna dair Hamlet çözümlemesine bakacak olursak söylemek istediğimiz daha net anlaşılacaktır:

“Hamlet şu andaki tartışmamızla bağlantılı olarak önemli görülen üç özellikle ayırt edilir. (1) Kahraman psikopatik değildir ama yalnızca oyunun eyleminin akışında psikopatik 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 yatkınsınız. (3) Açık olarak seçilebilir olsa da bilince ulaşmak için savaşılan 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)

Görüldüğü gibi Freud, çok yönlü bir analiz yapmıştır. Ayrıca, analizinin sonunda, Hamlet’i yazmadan önce Shakespeare’in babasının ölmesinin oyunu

yazmasındaki itici güç olduğunu belirtmiştir. Bu yaklaşım türü sanatçının yazmasındaki psikolojik süreci ele alır. Sanatçıya dönük eleştiri yöntemleri arasına girmez; bakışlarını esere çeviren bir eleştiridir (Moran, 2014: 156). Sanat eserleri üzerine incelemelerde, bir eleştiri halini alması ise Freud tarafından değil, Freud'tan sonra kuramı eleştirel bir yöneme uygulama uğraşı içindeki eleştirmenlerce geliştirilmiştir.



4. AUGUST STRINDBERG'İN YAŞAM ÖYKÜSÜ VE “RÜYA OYUNU”NU YAZMASIYLA İLŞKİSİ

August Strindberg İsveçli, oyun yazarı, romancı ve şairdir. 2012 yılı İsveç'te Strindberg yılı olarak kabul edilmiştir. Ülke için yazar, en ünlü edebiyatçılarından biridir.

1849 yılında 22 Ocak'ta dünyaya gelen Strindberg soylu bir baba ile alt sınıftan gelen bir annenin en küçük çocuklarıdır. Strindberg, ebeveynlerinin son çocuğu olması ve annesinin kendisiyle pek ilgili olmaması nedeniyle, hep istenmeyen çocuk olduğuna inanmıştır. Yaşam hikayesini anlattığı “Hizmetçinin Oğlu” adlı eserinde annesinin okumamışlığından ne kadar utandığını açık bir dille ifade etmiştir. Zaten başlığı da kendisi 13 yaşındayken ölen annesi üzerinden bir kişilik tanımlaması içermektedir. Hayat hikayenizi yazdığınızı düşünün, muhtemelen hayatınız boyunca aklınızı en çok kurcalayan ve sizi en iyi ifade eden başlığı seçmek istersiniz. Bu kadar üretken bir yazarın regresif bir başlık atması da dikkate fazlasıyla değer. Eserleri, yaşadığı buhranlar, çocukları, 4 kez evlenmesi, kadınlara karşı düşmanlık içeren açıklamaları, toplumsal analizleri... Bunları bir kenara bırakıp anne üzerinden tanımlanan bir kimlik. Strindberg, hiçbir çocuğuyla beraber yaşamamıştır. Kadınlara karşı her zaman bir düşmanlık hissiyatı içine girmiştir. Bunu “Inferno (Cehennem)” adlı kendi günlüklerinden derlediği eserinde şöyle dile getirmiştir:

“Kadınların bizim şeytanlarımız olduğunu söylerken ne kadar haklıym görüyorsun. Herkes layık olduğunu alır. (...) Ve kadın, bizzat şeytanın iki misli değil mi?” (Strindberg, 2015: 144)

Görülüyorki Strindberg, ilk nesneyle yani annesiyle olan ilişkisini pek sağlıklı yaşayamamıştır. Anneye karşı geliştirdiği ambivelans duygular genel olarak tüm kadınlara nüfuz etmiştir. 4 kez evlenmesi ise anne figürüne karşı olan düşmanca tutumun giderilmesi üzerine yapılan arayışların bir türlü giderilememesi gibi gözükmektedir. Kendisinin hiçbir zaman evlilikle bağdaşan bir yapısı olmadığından bahsetmiş ancak; doğru olanın evli bir yaşamın düzeninde yaşamak olduğuna inandığı için hep bu yolu seçmiştir. Sonuçta, bazen sanat, bazen bilim üzerine çalışmalarını bahane ederek, eşlerinden uzaklaşmıştır. İkinci eşinden ayrılma kararını şöyle not etmiştir:

“Aynı alternatifler yine masadaydı –bilgi ve aşk. Tereddüt etmedim, son bir veda mektubu ile onu alışıya ettim ve hedefini isabetle vurmuş bir katil kadar memnun hissettim kendimi.” (Strindberg, 2015: 17)

Bunlar kesinlik arz eden analizler olmasa da yaşam öyküsüne baktığımızda çıkarsanması zor olmayan verilerdir. Örneğin, Strindberg Inferno krizinden önce kendini bir ateist olarak tanımlamıştır. Annesi ise dindar bir kadındır. Dini öğrendiği ilk kişi de annesi olmuştur. Zaman içinde bu ateist tavrı kendisinde buhranlara yol açmış ve belirli “Güçler“ tarafından hayatına engeller konduğuna hatta onu öldürmeye çalıştıklarına dair bir inanca kapılmıştır. Okültizmle olan tanışmasının ardından bu gizeme sıkı sıkıya bağlanmış; hayatına bu gizemin yön verdiğine ve onu çözebildiğine “Güçler”in tesirinden, komplolarından kurtulduğuna inanmıştır (Okültizm, geçmiş çağlarda, doğa, evren, tesirler, insan ve evren ilişkileri ve gelecek hakkında gerek medyumnik yollarla gerekse aktarılagelen ezoterik tradisyonlar yoluyla edinilmiş derin bilgiler bütünü olarak tanımlanır. “Gizli, saklı” anlamındaki occultus sözcüğünden türetilmiş olup, “gizli ve saklı olanın bilgisi” anlamına gelir (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Okütizm>, 07.11.2015)). Bir kablonun yatağının yakınından geçtiğini gördüğünde bunu gizli güçlerin şimşek çarptırıp onun ölümünü neden olacak şekilde hazırladıkları bir komplo olduğunu düşünmüştür. Her şeyin bir karma ve asıl cehennem bu dünya olduğuna inanmıştır.

“Cehennem olan dünyanın kendisi, bizimkinden daha yüksek bir zeka tarafından bizim için inşa edilmiş bu hapishanede diğerlerinin mutluluğuna zaval getirmeden tek bir adım bile atamıyorum. Ve benim dostum olan yaratıklar da bana ıstırap vermeden kendi mutluluklarının tadını çıkaramıyorlar. İşte böylelikle Swedenborg, muhtemelen bunun farkında olmadan, cehennemi tarif etmeye çalıştığında bizim dünyadaki hayatımızı tasfir ediyor. Cehennem ateşi, bu dünyada kendimize isim yapma arzumuzdur.” (Strindberg, 2015: 128)

Strindberg’in Swedenborg okumasıyla Inferno krizi iyice artmıştır. Her yaşadığı olayı gizli güçler tarafından kendisine hazırlanmış ve çevresindeki insanların da güçlerin etkisinde eyleyen kuklalar gibi olduğuna inanmıştır. Annesine düşmanca tutumu, dini bu kadar reddetmesine yol açmış ve sonuç olarak da nevroitik gelişen narsisizmi, ruhsal yapısını megalomaniye taşımış gibidir. Küçük yaşta annesini kaybetmesi ve annesinin ilgisizliği hep kendisini yetersiz bulmasına yol açmıştır. Bu yetersizliğini gidermek ise büyük adam olmak ve adını duyurmak üzerinden yapılandırarak tüm hayatına bu doğrultuda yön vermiş ve bu narsistik kırılmaları yaşamasına sebep olmuştur. Yetersizlik algısından sıyrılmak narsistik bir yapılanmaya neden olmuş gibidir. Hayatı boyunca tanrıyı aramış ancak; şeytanı bulduğunu söylemiştir. Kendini bu denli büyük görmesi de tanrıya inanmak istemesi ancak; tanrıya inanmayı anneyle özdeşleştirilmesiyle kabullenememesi gibi görülmektedir. Bu yüzden bir buhrana sürüklenmiş ve cezalandırıldığını düşünmüştür. Öyleki küçük kızının kendisine katılmak istediği sabah yürüyüşlerinde yalnız olmak istemiş. Kızının onunla gelmesinin bu düşünme, üretme alanına engel olacağına inanmıştır. Bu hem bir aile olma durumuna bilinçdışı bir karşı çıkış hem de inanmamaktan gelen cezalandırılmış olma inancını hazzıdır. Yani, bu cezalandırmalar aslında Strindberg’de bir semptomvari hazzı dönüşmüş gibidir. Eğer inanmıyorsa cezalandırılır ve inanmanın hazzından yoksun kalma sonucu, cezalandırmaya mahkum olur. Arzunun haz noktası inanmaktan, cezalandırılma üzerine taşınmış gibidir.

Strindberg’in, bu buhranının dışında oyunu yazmasında en önemli etkenlerden biri Harriet Bosse ile olan ilişkisidir. 22 yaşında olan Bosse bir aktristtir. Ancak, Bosse kariyerine çok önem veren bir kadındır ve Strindberg ile aralarında kıskançlık ve hakimiyet savaşı başlar. Bosse Strindberg’i üç kez terk eder. Bunlar

kısa süreli birleşmeler şeklinde gelişir. Ve ikinci kez eve dönüşü ve terk edişi esnasında Strindberg 1902’de “Rüya Oyunu”nu yazar.

Sahne de yüce kişilerin anlatılmasından çoktan vazgeçen Strindberg, Naturalist (doğalcı) bir oyun yazarı olmuştur. İnsanı tüm yönüyle sahneye taşımaya, çirkin yönlerini de anlatmaya çalışmıştır. “Rüya Oyunu” içinse sembolizmin yoğun olması (ki Okültizmin vazgeçilmez bir kavramıdır) ve iç içe geçmiş zaman örgüsü dışavurumcu olarak tanımlanmasına da yol açmıştır. Literatürde doğalcı bir yazarın, insanı anlatmada, olanı olduğu gibi anlatmanın yeterli gelmemesinden ötürü sembolizme yönelmesiyle yazdığı oyunlar arasında tutanlar olmasına karşın, bazı eleştirmenler için Strindberg, bu oyunuyla dışavurumculuğun önderlerinden olmuştur.

Oyuna baktığımızda da yaşamın gizeminin çözülüşü teması vardır. Bu Strindberg’in narsistik yönü ve Okültizm öğretisine inancının birleşimi sonucu yine büyüklenme üzerinden gizin bilgisini keşfetmiş kişi olarak yazdığı ve bu narsisizminin, yazma yollu arzu doyumuna erişmesi gibidir. Yani yazar, “ben her şeyi çözdüm biliyorum, dünyanın işleyişine haiz olan benim” demek yerine narsisizmini bu oyunu yazarak doyurmuş gibidir. Freud da bir yazarın yazma dürtüsünde tam da bundan bahsediyordu.

5. “RÜYA OYUNU”NUN FREUDYEN YAKLAŞIMLA ÇÖZÜMLENMESİ

Freud’un “Rüya Oyunu”nu okuyup okumadığını bilmiyoruz. Ancak, bu güne kadar bu oyunu ele alan her okurun, yönetmenin, oyuncunun Freud’a başvurmadan bu anlama çalışmasına girmesi de pek olası gözüküyor. Çünkü, Freud “rüya” diyince akla gelen ilk kuramcı; Strindberg de oyununu rüya düzenine göre kurduğunu belirtmiş. “Her şey olabilir. Her şey mümkün, her şey muhtemeldir. Yer ve zaman yoktur; belli belirsiz bir gerçek zemini üzerinde düş gücü yeri düzenler, örür, işler. Anılar, yaşantılar, saçmalıklar, fantezi ürünü ve doğmaca olan şeylerdir. Karakterler bölünebilir, çoğalabilir, buharlaşabilir.” Elbette, Strindberg dönemin rüya üzerine düşünceleri ve kendi düşlerinden yola çıkarak bu oyunu kaleme almıştır. Çoğu zaman da düşlerin neyi ifade ettiği anlamında bir ortaklaşmadan söz etme cesareti gösteremesek de biçimsel anlamda rüyanın düzeninin oyuna nüfuz ettiğini rahatlıkla söyleyebiliriz. O halde kendini rüyaların yapısına salıvermiş bir yazarın, bu düzendeki eserini Freudyen olarak yorumlamak, iki alana dair bilgisi olan her araştırmacının hedefi olabilir. Ancak, Freudyen bir yorumlamaya girmenin tehlikesi kaçınılmazdır. Freudyen yorumlamaya kalkışan her araştırmacı, oyunu sadece bu açıdan ele almanın oyunu anlamada yetersiz kalabileceğinden bahsetmiştir. Çünkü ne de olsa oyun, insanlığın toplumsal düzeni hakkında söz söylemeyi amaçlayan bir yapıdadır. Strindberg’in hayatıyla ilgili bilgiler edindikçe oyunun yorumlanma şekli de değişebilmektedir. Rüyanın kopuk yapısını temele oturtup anlatım biçimini şekillendirmek bazen detayların kaçırılmasında ve tema üzerine fazlaca yoğunlaşılmasına neden olabilir. Freudyen okuma ise bize bu detaylara inmeyi sağlayacaktır. İnsanlığın göz ardı ettiği değerlerin açığa çıkarılması, iz sürücülük anlamında görece kolay açıklanabilecekken, Strindberg’in hayatıyla olan bağlantılarının keşfedilmesi ve bu yönde detaylara inilerek satırları deşelemek Freudyen okumayla mümkün olacaktır.

Strindberg ve Freud'un aynı dönemde yaşadığı göz önünde bulundurulduğunda, ortaklaşan düşünceleri konusunda bazı araştırmacılar daha cesur sözler edebilmişlerdir. Rüya Oyunu'na Freud'un çözümlemesiyle yaklaşırken, rüya yorumunu analizleriyle zenginleştirmiş ya da temel almıştır.

“Strindberg'in Freud okuduğuna dair herhangi bir kanıt olmamasına rağmen, yirminci yüzyıla yön veren bu iki düşünürün teorilerindeki benzerlik tesadüfün ötesindedir. Tıpla ilgili bir eğitim almamasına rağmen, Strindberg fizyoloji ve bilim alanında çalışmalara büyük ilgi duymuştur. Freud da Strindberg de yirminci yüzyıla öncü düşünürlerin çalışmalarını okumuş ve ikisi de bilinçaltı ve rüyaların doğasını aynı dönemde keşfetmeye başlamışlardır. Freud buluşlarını bilim dünyası için formüle ederken Strindberg, sanatı üzerine bu çalışmayı yapmıştır fakat; buna rağmen buldukları sonuçlar oldukça benzerdir. “Rüya Oyunu”un seksüel sembolleri sadece Freud'un alana dair iyi örnekler (örneğin; boşalma sembolü olarak krizantemin çiçek açması) sunmakla kalmaz; aynı zamanda Freud'un rüya düşüncesine uygun olarak oyunun temel önermesi, rüya sembolizminin kişinin aklındakiyle ilgili (eğer yüceltilmiş ise) gerçeği söylediğidir. Rüyanın parçalara ayrılmış gerçeği, bilinçli kişiliğin parçalarını yansıtır ve terapide sembollerin açığa çıkarılması üzerine çalışma gerektirir.”¹ (Hill, 1991: 187)

Görüldüğü gibi pek çok araştırmacı Strindberg ile Freud arasında bağ kurmaya çabalamıştır. Pek çok bakımdan bu haklı bir uğraştır. Strindberg'in sadece rüya konusunda değil, insan psikolojisini incelikli yansıtan oyunlar yazdığı da düşünülürse, en azından dönemdaş olmaları açısından dönemin ruhunu yansıttıkları bir gerçektir ve benzeşen yönlerde eserler vermeleri olağandır. Strindberg bunu sanat alanında, Freud ise psikolojide insanı çözümlemeye çalışmıştır. İkisinin de ortak uğraşı insanı anlayabilmektir.

Strindberg oyunu için daha çok, izleyicinin bilinçaltına değmeye çalışan bir yapısı olduğundan bahsetmiş ve anlamların her bir izleyende farklılaşabileceğine değinmiştir. Hill, araştırmasında bu yönü açıklamaya çalışmıştır:

¹ İngilizce çeviriler tarafımda yapılmıştır.

“Sanat bir terapi değildir. Her ne kadar ‘Rüya Oyunu’nu anlamak için sembollerin peşinde koşmak nihai sonuç için gerekli olmasa da asıl olan oyunun çağrışımlarını deneyimlemek için kişinin bilinçli yönünden vazgeçmesidir; rasyonalize etmeden kaçınarak sembol ve imgelerin doğrudan bilinçaltına ulaşmasına izin vermesidir. Seyircinin, rüyanın parçalı ve kopuk doğasını uykuda ya da uyanırken deneyimleyebilmesi için ruhsal bir hastalık geçirmiş olması gerekmez.” (Hill, 1991: 187)

Bu açıklama seyirciyi ve oyunu sahneleyecek tiyatro ekibini rahatlatacak bir açıklama olsa da yeterli değildir. Freud’un edebi yapıtları incelerken kahramanların karakter yapısını ne denli incelikli ele aldığını görmüştük. Örneğin, Laurence Olivier, Hamlet’i oynayacağı zaman Freud’un oyunla ilgili çözümlemesine rastlayana kadar bir türlü ne yapacağını bilemediğinden bahsetmiştir. Freud’un bu oyun kişilerini gerçek bir insanmışcasına analizi her zaman sahnelemede oyuncu ve yönetmenlere açar vermiştir. Freud bu kişilerin bir oyun kahramanı olduğunu bilmesine rağmen analizinde hikayecilik yönüne büyük önem vermemiştir. Ortada çözümlenebilecek bir eser olduğunda, onu değerlendirmiş ve ikincil unsurları göz ardı etmiştir. Oyunun yazım itkisinin ticari boyutu, seyircinin hoşuna gitmesi için tasarlanmış bölümler Freud’un uğraşı alanına girmez. Elindeki eser kişilerini bütünlüklü bir karakter olarak analiz eder. Eserin yazarla olan bağı kurarak da analizini destekler. Hatırlayacağımız gibi Freud’un düşüncesi, bir eserin yazarından bağımsız değerlendirilemeyeceğiydi. Düşlemlerini dönüştürerek yazan bir eser yaratıcısı esastı. Bu sebeple oyunu çözümlerken, Strindberg’in yaşamıyla olan bağı bize asıl anlatılmak istenen konusunda daha detaylı bilgi sunacaktır. Bunun gerekliliğini savunan Freudyen yaklaşımı benimseyen araştırmacılar ve kendi okumasıyla bu yönelimi gerçekleştirmiş yönetmenler mevcuttur. Bu oyun için pek çok eleştirmen-yönetmen, Şair karakterine Strindberg’in alter egosu olarak yaklaşmaktadır. Örneğin, Ingmar Bergman seyirciye sunduğu yorumunda, Strindberg’i oyunda kendisini açık eden bir yazar haline büründürmüştür. Ingmar Bergman versiyonunda, tüm oyun bir rüyadır ve rüya Strindberg tarafından görülür (Törngvist, 1999: 236; aktaran Humpál, 2012: 53). Pek çok yazara nazaran August Strindberg’in oyunları, kendi mantık dışı hayatının kroku ve mutsuzluğunu daha çok yansıtır. Otobiyografik yazısında acısını açık yüreklilikle çarpıcı bir şekilde paylaşan Strindberg aynı zamanda; büyük bir

çabayla yetmişin üstündeki oyunlarında kendinden izler katmıştır. Bu sebeple Strindberg'in oyunları üzerinde çalışmak, hayatını bilmeyi gerektirir ve hayatıyla ilgili bir şeyler bilmek oyunlarını anlamada gereklidir (Hill, 1991: 185).

Oyun, Tanrı İndra'nın kızı Agnes'in dünya yaşamını öğrenmek istemesi ve bu sebeple gözlemlenmek üzere dünyaya inmesiyle başlar. Oyun boyunca da Agnes'in gördükleri ve deneyimlediği insan yaşamına şahit oluruz. Oyundaki detaylara geçmeden önce o kadar tanrı varken Strindberg'in neden Tanrı İndra'yı seçtiğini anlamak gerekir. İlk İndra'nın efsanesine göz atalım:

Hint Mitolojisinde geçen İndra bir tanrıdır. Daha doğrusu mitolojide o şekilde sembolleştirilmiştir. Bundan binlerce yıl önce bu efsaneyle insanın ilahi kökeni sembolleştirilerek anlatılmıştır.

İndra göğün tepelerinden yeryüzünde sürüp gitmekte olan hayatı seyretmekteydi. Bir ara gölün çamurunda eğlenen bir domuz sürüsü gördü. Tanrı kendi kendine sordu: Bu hayvanlar balçığa batmaktan neden bu kadar zevk alıyorlarki?

Araştırdı ama bir türlü bu alışkanlıklarının sebebini bulamadı. Diğer tanrılara da danıştıysa da onlar da buna bir cevap veremediler. Aklında hep o domuzlar vardı. Bu sırrı çözmeliydi. Yine bir gün domuzlara gözü takıldı. Domuzlar büyük bir keyifle çamurda yuvarlanıyorlardı. O an kararını verdi. Bir domuz bedeninde dünyaya doğacaktı. Böylelikle domuzların çamurlar içinde yuvarlanmalarından nasıl bir zevk aldıklarını anlayabilecekti. Düşüncesini öteki tanrılara da aktardı. Aynı şekilde merakta olan tanrılar bu fikri harika buldular. Dönüşte bize de anlatırsın dediler. İndra doğmakta olan bir domuza enkarne oldu. Aradan yıllar geçmeye başladı. İndra büyüyordu. Onun tanrı olduğunu hiçbir domuz anlamamıştı. Zaten kendisi de tanrı olduğunu çoktan unutmuştu bile. Büyüdü ve ailesiyle birlikte balçıkta yuvarlanmaya gitti. İlk banyolar pek hoş sayılmazdı.. Tiksinir gibi oldu ama kısa bir süre sonra buna alıştı. Bir dişi ile birleşti. Çok sevdiği yavruları dünyaya geldi. Zaman geçtikçe çamur banyoları yaşamlarında çok önemli bir yer aldı. Çamur banyoları da İndra'nın vazgeçemeyeceği bir eğlenceye dönüşmüştü. Bu arada süresi de dolmuştu, tekrar geldiği tanrılar dünyasına geri dönmesi gerekiyordu. Süresi

dolduğu halde hala geri dönmediğini gören tanrılar ona aralarındaki yeri almasını emrettiler fakat İndra bunu reddetti. Tanrılar aralarında toplandılar ve onu tekrar eski yerine dönmeye mecbur etmek için bir çözüm buldular. Bu domuzu öldürmek... Ve öyle de yaptılar. Göğe geri döndüğünde, İndra başından geçen bu serüvene çok güldü ama domuzların balçığı neden sevdiklerini hiçbir zaman anlayamadı.

Burada anlatılan insanın öyküsüdür. Domuz insanı, İndra ise insanın tanrısal kökenini sembolize eder. Çamur, dünyanın insanı nasıl esir aldığıın sembolüdür. Dünyaya doğan insanın şuurunun kararmasını da, İndra'nın kendi kökenini unutmasıyla anlatılmaya çalışılmıştır. Yani, "*insan kendi ilahi kökenini unutmuş bir şekilde yaşar.*" bilgisi bu şekilde mitolojide anlatılmıştır.

Rüya Oyunu baktığımızda ise konunun bu efsaneden ve hristiyanlık dininden şekillendiğini görüyoruz. Strindberg, İnferno krizi yaşadığı dönemde hristiyanlığa yönelmiş ve dünyevi işlerin her zaman boş olduğu kanaatine varmıştır. Hint mitolojisi üzerine araştırmalar yapan Strindberg'in İndra efsanesinden oyunu şekillendirmesi tesadüf değildir. Strindberg de efsanenin anlatmak istediği gibi insanın tanrısal kökenini unuttuğunu düşünmektedir. Tıpkı domuzun balçığa bulanması gibi, insanın da pislik içinde yaşadığını vurgulamıştır. Hatta oyunun ikinci perde birinci sahnesinde Agnes bunu dile getirmektedir:

KIZ: Yoksulluğu göze almıştım, ama pislği değil! (Strindberg, 1982: 172)

Domuz metaforu gibi insan da dünyada oluşturduğu yaşam biçimi açısından temiz değildir. Oyunda bu yüzden büyük bir karamsarlık hakimdir. İnsan yaşam biçiminin, haksızlığın, adaletsizliğin hiçbir zaman değişmeyeceği yönünde bir hava yarılmıştır. Gerçekten de okültizm anlayışıyla fazlasıyla haşır neşir olan Strindberg, yaşamın gizlerini çözmeye çalıştıkça, dünyada süregelen bu yaşama biçiminin kötücüllüğüne inanmıştır. Bu kötücüllük insan doğası gereği de hiçbir zaman değişemeyecektir. Bu bir kaç sebepten dolayı böyledir. Ama en ağır basan sebep zenginlik ve fakirlik kavramlarıdır. Pek çok araştırmacı oyunun bu temele dayandığını belki açık yüreklilikle dile getirememiştir. Çünkü sadece zenginlik-fakirlik ve sosyal adaletsizliğe indirgenebilecek bir anlatı olmadığına, araştırma sonucu daha çok söz söyleme ihtiyacı duyacaklardır. Ancak, oyunu dikkatle incelediğimizde, Strindberg'in esas meselesi burada başlamaktadır. Kendisi de hiçbir

zaman maddi açıdan rahat bir yaşam sürememiş hep sıkıntı çekmiştir. İnsanın insanı ezmesi ancak parayla mümkün olabilir. Oyunda da paranın varlığına vurgu yapılmış ve para (ya da türevi ne olursa) var oldukça, insan her zaman pislik içinde yaşamaya mahkum olacaktır. Elbette pislik de metoforik bir pisliktir. Çünkü, insanlar kendi kurdukları düzene göre yaşamaktadırlar. Bu düzen de maddiyata dayalı olduğundan insanlar arasında her zaman daha çok ezilen olacaktır ve eşitlikten söz etmek imkansızlaşacaktır. Bunu elbette tüm oyunu okuduğumuzda çıkarılabılırız. Paranın metinde birebir geçmediği bölümlerde bile zenginlik-fakirlik ve ezilmişlik üzerinden psiliğin temelini burada yattığını anlayabilmekteyiz. Ancak, oyunun sonuna doğru “para” da dile gelen bir unsur olarak karşımıza çıkar hem de en acı biçimiyle.

HUKUK FAK. DEKANI: Bütün doğru düşünen insanlar seni mahkum etti!... Paranı pulunu al ve Allah selamet versin! Yoksa...

KIZ : Param pulum, ha? Yoksa ne? Ne olacakmış yoksa?

HUKUK FAK. DEKANI: Yoksa taşlanırsın...

ŞAİR : Ya da çarımha çakılırsın!

KIZ : Gidiyorum. Peşimden gel de şu bilmecenin çözümünü öğren.

ŞAİR: Hangi bilmecenin?

KIZ : "Param pulum" sözüyle ne demek istiyor?

ŞAİR : Galiba hiçbir şey. Biz böylesine boş laf deriz. Saçma sapan söz!

KIZ : Ama bu sözle beni ta yüreğimden yaraladı.

ŞAİR : Aslında o da bu amaçla söyledi ya... insanlar böyledir işte. (Strindberg, 1982:214)

Kız, yani Agnes’in burada vurgulamak istediği açıktır. Kız, gökte yaşayan bir tanrı kızıdır. Paranın tanrılar dünyasında bir anlamı yoktur. Para, doğal bir şey değildir. Sonradan üretilmiş ve düzenin birincil unsuru olmuştur. Bir tanrı kızına “paranı pulunu al, git” denmesi, onun için hiçbir anlam ifade etmez. İlahi açıdan yaklaştığımızda da zaten bu cümle Agnes’in bilgisine dair bir cümle değildir. Agnes elbette dünyadaki yolculuğunda paranın ne demek olduğunu anlamıştır ama onun bilgi dünyasında yer almaz. Paradigmalar her zaman kendi sorularını yaratırlar. Çünkü yaklaşımları, bakış açıları bir başka paradigmaya göre farklılık gösterir. Bilgi adına edilecek sözler de bu anlamda değişir. Her paradigmanın bilgi dünyası kendine hastır. Örneğin yapıyı benimsemeyen bir paradigma, kendi bilgi sisteminde yapıya

dair bir soruyu cevaplamaz. Çünkü zaten başta yapıyı reddetmiştir. Burada Agnes'in tanrısal kökeninde paraya dair bir bilgi yoktur. Dünyadan kovarken 'bütün doğru düşünenlerden' biri olan Hukuk Dekanı'nın söylediği 'git'dir. Eklediği ise 'paramı da al'dır. Buradan dünya düzeninde giderken yanına alınabilecek en değerli şeyin para olduğu görülmektedir. Halbuki Agnes'in insanları tanınması sonucu en son düşüneceği şey yanına parasını almasıdır. Bu sadece Agnes'in tanrısal dünyasında paraya ihtiyacı olmamasından kaynaklanmaz. Agnes, aynı zamanda edindiği dünya bilgisinde de en gereksiz öğenin para olduğunu, her şeyi bozanın para olduğunu anlamıştır. Şair'in de Agnes'in 'paran, pulun' diyerek ona ne demek istediğini çözmeye çalışması üzerine 'saçma sapan' demesi de bunu destekler. Para, saçma sapan sadece yapay bir düzen oturtmuştur. Gerçekten de geriye çekilip bakıldığında, insan yaşamına dair hep ulaşılmaya çabalanan ve hemen hemen bütün hayatın, yaşayış biçiminden, sistemine her şeye yön veren paranın sadece insanlar arası farklılık yarattığını gördüğümüzde, daha eşitleyici bir unsur olamaz mıydı diye düşünebiliriz.

Düzenin görünen yüzü paranın yön verşi olmasına rağmen, Strindberg daha derin bir konuyu da anlatmaktadır aslında. İnsanlar parayı kendileri üretmiştir evet, ama asıl olarak para neye hizmet etmektedir? Oyunu incelediğimizde bu madde olarak karşılık bulacaktır. Yani insanı tanrısal kökeninden ayıran. Şey... Madde... Maddeye verilen değer yüzünden dünya kötücül bir dünyaya dönüşmüştür. Soyut olanlar değil, somut olanlar dünyada hüküm sürmektedir. İnsanın her önüne geleni somutlaştırma çabası, beğeniyi de etkilemiş, beğeni de maddesel bir beğeniden tanımlanmaya başlanmıştır. Oyunda Çirkin Edith'in yer alma nedeni budur. İleride daha detaylı inceleyecek olsak da maddeye verilen değer her şeye nüfuz etmiştir. Madde belki de ölüme giden yolda ölüm düşüncesini uzaklaştırmaya yarayan etmen olduğu için bu kadar öncül olmuştur. Çünkü oyunda gizin sona ereceğine dair kapalı olan demir kapının açılması inancı, kapının sonunda bir boşluğa açılmasıyla son bulur. Yani her şey aslında sonunda maddenin sona ereceği ölüme gidilecek yolda boşa bir uğraştır. Tek tutunulması gereken sevgi olsa da dünya da sevgi de madde üzerinden tanımlanagelmiştir. Sevgi başlı başına yeterli olmayan bir kavramdır. Sevmek ve mutlu olmak için insanoğlu maddeye ihtiyaç duyar. Bu manada

mutluluğun da gerçek mutluluk olmayacağı düşüncesi tek bir kavramı karşımıza çıkarır o da ölümdür.

İşte oyun insanı böyle karamsar bir havaya sürüklemektedir. Bunun Strindberg'le olan bağlantısını, detayları inceledikçe sonun bizi bu ruhani boyuta taşıdığını daha net anlayacağız. Belki de Strindberg'in İnferno krizi döneminde bahsettiği kendisini engelleyen güçler buydu. Yani güçler, maddeyi insanın önüne çıkararak tanrısal yönünü bulmasını engelliyordu. Bütün doğru düşünenler diye geçen, oyundaki her türlü bilgi sistemi, insanı gizi çözmekten uzaklaştıran, birer gelip geçici öğretiydi. Çünkü o bütün doğru düşünenler, kendi sistemlerinin çerçevesini çizmiş ve başarıyı o çerçeve içinde değerlendirmekteydiler. Başka bilgilere kapalı, dönemin ruhunun (zeitgeist) hükümlerine bilgisiye haiz olduğu bir yapılanma söz konusuydu. Bir dönemin bilgisinin o dönemde aşağı görülmesi o dönemi şekillendiren hükümlerine bilgisiye uymamasından kaynaklıydı.

Peki Strindberg neden bunu anlatmak için dışavurumcu bir yol seçmiştir? Dışavurumcu tiyatro sanatçısı, çağın toplum sorunlarının kendi iç dünyasında meydana getirdiği bunalımı rahatça ifade edebilmek için gerçekçi tiyatroyun mantıklı oyun yapısına da, popüler tiyatroyun avutucu düzenlemelerine de karşı çıkmıştır. (...) Dışavurumculara göre gerçekçi tiyatro yaşamı açıklayabilmek için gerçeği parçalamış, “otopsi yapmak için öldürmüştür.” (...) Dışavurumcu tiyatro anlayışına göre, bireyin bilinçaltında biriken itilimlerin, sanat yoluyla boşaltılması bireyin ruh sağlığı ve yeni toplumsal uyumlar kurabilmesi için gerekli olan ilk aşamadır (Şener, 2008: 250). Bilinçaltı ve bireyin ruh sağlığından bahsediyorsak adresimiz elbette Freud olacaktır. Bilinçaltının keşfiyle artık yaşananın gerçekliği sorgulanmaya başlanmaktadır. Strindberg'i düşünürsek de bu dünyanın, gizi bulma yolunda insanın önüne engeller çıkarmak üzere kurgulanmış olması inancı iki düşünürün arasındaki köprüyü kurar. Freud bilinçaltına yönelmiş, Strindberg ise bilinçaltı deneyimini kağıda dökmüştür. İster güçler engelliyor desin, ister yaşamın gizini çözme uğraşı içinde olsun, Strindberg bilinçaltının derinliklerine inebilen bir yazar olmuştur. Çünkü bu yaşadığının asal gerçeklik olmadığına inanmıştır. Bu yüzden gerçekliği parçalayarak anlatmış, bunun için de gerçekten en uygun düzlem olan rüyayı seçmiştir.

Freud, rüya yorumlarını yaparken rüya seanslarından sonra, bir sonuç göstermek için hastasına rüyayı parça parça göstermek zorundaydı. Bu sebeple Rüya Oyunu farklı rüya sahnelerinden oluştuğundan Freud'un deşifre (iz sürücü) metodunu kullanmak çözümlememiz için yerinde olacaktır. Rüya sahnelerini sırayla ele almak ve bu doğrultuda ortaklaşan bağlamları incelemek daha bütünlüklü bir Freudyen çalışması olacaktır. Her Freudyen rüya yorumlayıcı analistin, kendine has yorumları olması bu metodun en zayıf noktasıdır. Bunun bilincinde olarak Strindberg'in yaşamı ve anlatmak istediğinin ötesine geçmeden derine inmeye çalışacağız.

Rüya yorumunda ilkin kimin rüyası üzerine çalıştığımız önemlidir. Oyunda rüya gören birinin gördüğü rüyayı mı analiz edeceğiz yoksa; eserin yaratıcısı yazarı rüya gören olarak mı kabul edeceğiz? Bu kısım biraz karmaşıktır. Agnes'in dünyaya inmesi ve yaşadığı her şeyin ona bir rüya gibi gelmesi aslında; bu dünyadaki gerçekliği sorgulama amaçlı bir girişim gibi gözükmektedir. O yüzden tüm oyunu Agnes'in bir rüyası olarak ele almak yanlış olacaktır. Bu daha ziyade Strindberg'in düşlemlerinin boşalımıdır. Oyunun pek çok bölümüne bir rüyayı yorumlar gibi yaklaşım Strindberg'in ne takım arzu doyumlarına ulaştığını saptayabiliriz. Bu da tek başına yeterli olmayacaktır. Çünkü Strindberg'in, anlatmak istediklerini birebir kağıda döktüğü bölümler de mevcuttur. Demekki öncelikle Strindberg'in anlatmak istediğine odaklanacağız, daha sonra rüya yorumu ile hangi arzu doyumlarını sağlattığını çözümleyeceğiz. Belli bölümlerde karakterlerin birbiri içerisinde erimesiyle ne tür yer değiştirmelere başvurduğunu saptayacağız. Örneğin, Agnes'in oyun boyunca karısı Harriet'in bir yansıması gibi gittiğini bulgularken, kimi zaman anne figürü, kimi zamansa başka bir karakterin Harriet'in yerine geçtiğini göreceğiz. Oyunun sonlarına doğru ise Agnes, Strindberg'i arzu doyum noktasına ulaştıran karakter olacaktır. Bunun dışında Strindberg'in kişiliğini aşım insanlık üzerine anlatmak istediğini göz ardı etmeyeceğiz. Bu kopuklu karmaşıklık, eserin analizini zora sokan değil, tam tersi kolaylaştıran bir unsur olacaktır. Çünkü, oyunda İndra'nın kızı kendini insan yaşamının mutsuzluğunun içinde bulmasına rağmen bu, oyunu bir bütün olarak tutan unsurdur; rüyanın parçalı özelliğini korur; bir karakterin başka bir karakter içinde erimesi ve kopukluk sahneler arası geçişi sağlar. Strindberg, oyuna yön veren olarak rüya göreni tek bir karaktere yüklememek gerektiğini söylemiştir.

Bu tüm karakterlerin bileşimidir; tüm erkek karakterler Strindberg, tüm kadın karakterler karısı Harriet fakat; başka bir açıdan bakıldığında da tüm bu ayrıma rağmen, tüm kadın ve erkek karakterler insanlığın ortak bilincidir (Hill, 1991: 187).

Oyun Tanrı İndra'nın kızı Agnes'in baba dediği camcıyla konuşmasıyla başlar. Bu oyuna sonradan eklenmiş bir prologtur. Strindberg bu eklemeyi oyunu biraz daha anlaşılabilir kılmak için yapmıştır. Agnes boyu uzayan bir şatonun bahseder. Dik yapıların Freudyen sembollere göre fallusu temsil ettiğinden daha önce bahsetmiştik. Bu bağlamda şatonun büyümesi sembolü neden gerekli görülmüştür? Agnes ile camcı arasına geçen konuşmaya göz atalım:

CAMCI : Şu tepedeki çiçeği görmüyor musun?

KIZ : Evet, görüyorum. (Ellerini çırpar.) Baba, neden çiçekler çöplük içinden çıkıp da büyürler?

CAMCI (İmanlı) : Çünkü çöplükte gelişemezler; çiçeklenmek ve ölmek için ellerinden geldiği kadar tez ışığa doğru yükselirler. (Strindberg, 1982: 148)

Pek çok araştırmacıya göre büyüyen şato erekte olan bir penisi sembolize etse de, burada ek olarak şatonun üstünde çiçek açtığından bahsedilmektedir. Eğer şato penis ise açan çiçek de penisin boşalması olarak yorumlanabilir. Freud, boşalma ardından gelen boşluk ve rahatlama hissini küçük ölüm diye tariflemiştir. Camcı'nın da "çiçeklenmek ve ölmek" demesi yoğunlaştırılmış bir anlam sunuyor gibidir. Bir nevi şatonun çiçek açması ölümün habercisidir. Hint mitolojisinde de "ışık" bilginin kaynağı olarak görülmektedir. Çiçek açıp ölüp ışığa yükselecekse, belki de burada gerçek bilgiye ulaşmanın yolunun "ölüm" olduğu fikri sunulmaktadır. Bu düşünceye oyunun pek çok bölümünde rastlayacağız. Ancak; daha ilk sahnede böylesine bilinçaltına nüfuz eden bir diyalog da yazarın ne denli açık bir çağrışımla eserini kaleme aldığını göstermektedir.

Hemen arkasından Agnes şatoda kimin oturduğunu sorar, Camcı ise bildiğini fakat; unuttuğunu söyler. Burada Agnes'in Tanrı İndra'nın kızı olması ve camcıya baba demesinden şu yorumu yapmaya cesaret edebiliriz. Bilgi hatta hakikat vardır ve buna erişmek için çabalamak gerekir. Bu bilgi dünyada çabalayarak anlaşılabilinecek bir bilgidir. Ancak; dünyevi bir bilgi değildir, hakikattir. (İnsanlık için hakikati arama ve öğrenme isteği her devirde merak konusu olmuş ve buldukları devrin

bilgi ve düşüncelerine göre filozoflar en azından bilinen eserlerinde M.Ö 6 y.y dan bu yana tabiatın, hayatın veya yaşamın kaynağına ilişkin görüşlerini savunduklarını görürüz (<http://www.felsefetası.org/hakikati-aramak/>, 21.11.2015)) Bunu da Strindberg'in okültizm tutkusuyula gizli bilgiye erişme çabasıyla bağlantılayabiliriz. Burada Camcı'nın Agnes'e bilgiyi vermemesi de, ona arayış için bir yol sunmaktadır. Böylece arayışın gerekliliğini savunan Strindberg, bu sekansta Camcı tarafından sunulmayan hakikati aramanın peşine düşürür Agnes'i ve olumsuz gibi duran 'unutma', arayışı sağlayan bir arzu doyumuna dönüşür gibidir. İnsan gizi kendi çözmelidir ve çözdükçe de bir kurtarıcı olur.

KIZ : Biliyor musun şatoda kim oturuyor?

CAMCI : Biliyordum, ama unuttum.

KIZ : Sanırım içerde bir mahpus var... gidip kurtarayım diye bekliyor mutlaka.

CAMCI : Ama ne pahasına?

KIZ : İnsan, bir iş yapması gerekiyorsa pazarlık etmez. Gel, şatoya gidelim! (A.g.e., sf: 148)

Bir sonraki sahne şatonun içinde geçer. Subay, elinde kılıç masaya vurmaktadır. Agnes de :

KIZ (Subay'a doğru ilerler ve usulca elinden kılıcını alır): Yapma! Yapma öyle!

SUBAY : Sevgili Agnes, bırak kılıcımı!

KIZ : Olmaz, masayı ikiye böleceksin. (Babasına) Hadi aşağıya, koşum takımlarımın durduğu odaya in de camları tak. Sonra gene buluşuruz. (Cama çıkar.) (A.g.e., sf: 148)

Yine burada fallik bir sembol görmekteyiz: kılıç. Şatonun büyümesi ve kılıcın masaya vurulması bize penisi ve mastürbasyonu çağırıştırılmaktadır. Çünkü, Agnes ile Subay'ın oyun boyunca süren ilişki biçimi düşünüldüğünde anne-oğul ilişkisi gibidir. Zaten bu sahnenin hemen arkasından Subay'ın çocukluğuna , anne ve babasına geçiş yapılır. Bu çok ustalıklı bir rüya geçiş sahnesidir. Bu geçiş bize, Subay'ın annesinin nasıl Agnes'in içinde eridiğini veriliyor olabilir. Subay'ın şatonun içinden dışarı çıkmaması ve çıkarsa daha çok acı yaşayacağını düşünmesi, bir ergenlik düşüncesi yoğunlaştırması gibi durmaktadır. Şatonun çocukluk olduğu fikri, şatodan dışarı çıkmayı ise ergenlik olarak düşündürmektedir. Büyümeye karşı bir direncin sembolleşmiş hali olarak yorumlanabilir. Bunu iki türlü dayanakla anlatalım:

KIZ : Şato zorlu, yedi duvarla çevrilmiş, ama... başaracağız! İstiyor musun, yoksa istemiyor musun?

SUBAY : Doğrusunu söyleyeyim; bilmiyorum; çünkü öyle de olsa, böyle de olsa halim hep kötüdür; hayatta her sevinç iki kat acıyla ödeniyor. Şimdi şu oturduğum yerde sıkıntı içindeyim. Ama güzel özgürlüğü elde edersem derdim üç kat olacak... Agnes, en iyisi ben buna katlanayım, yalnız senin yüzünü görebileyim. (A.g.e., sf: 149)

Burada Subay, ilk nesneye olan bağımlılığıyla açıklanabilir gibidir. Şato çocukluk, Agnes annenin yer değiştirmiş hali olarak düşünüldüğünde bu daha da netleşecektir. İlk nesneyle kurulan bağın biçimi diğer nesnelere, yani ötekine olan yaklaşımı belirlemektedir. Subay'ın da anneye karşı olan bu güvensiz tutumu diğer insanlarla tanışması sonucu daha çok acı çekeceğine dair inancını pekiştirmiştir. Büyümeye karşı geliştirilen direnç şato içine kendini hapsedmekle sembollenmiş ve bu da anneye olan bağlanma ilişki biçimiyle anlatılmış gibi gözükmektedir. Bunu da ikinci aşama dediğimiz bir sonraki rüya geçiş sahnesinde Subay'ın çocukluğuna dair annesi ve babasıyla bir araya gelmesinden çıkarsayabiliyoruz. Çünkü, Subay hayatın kendisine haksızlık ettiğini düşünmektedir ve o yüzden de dışarı çıkmamaktadır.

ANNE (yüksek sesle) : Alfred, yavrum, yakında senden ve kardeşlerinden ayrılacağım... Sana bir sözüm var, bütün ömrünce aklından çıkarma.

SUBAY (İlgili): Söyle, anne!

ANNE : Bir tek söz: Tanrı ile çekişeyim deme!

SUBAY : Ne demek istiyorsun, anne?

ANNE : Hayatın sana karşı haksızlık ettiğini aklına koyma!

SUBAY : Ama ya bana haksızlık ettilerse?

ANNE : Vaktiyle haksız yere cezalandırıldığımı kastediyorsun. Birkaç para kaybolmuştu da suçu senin üstüne yüklemişlerdi; sonra o para gene bulunmuştu.

SUBAY : Evet! İşte bu haksızlık bütün ilerki hayatıma yanlış bir yön verdi.

ANNE : Öyle! Ama hele şu elbise dolabına git bakalım!

SUBAY (utançla): Demek biliyorsun? Şeydi bu...

ANNE : İsviçreli Robinson kitabı... Onun yüzünden...

SUBAY : Sus, sus!

ANNE : Onun yüzünden kardeşin cezalanmıştı, oysa kitabı parçalayıp saklayan sendin!... (A.g.e., sf: 151-152)

Hemen arkasından bu sahneye bağlanma kopukluk gibi görünen ama bütünü tamamlayan bir unsur olmuştur. Demekki Subay'ın yaşadığı bu utanç da onun dışarı

çıkmasını etkilemektedir. Hayat bir haksızlık sunmamıştır. Hakikati bulma yolunda bir engel teşkil etmiştir. Strindberg'in inferno krizinde güçlerin kendini engellediğine dair düşüncelerinden bahsetmiştik. Anne'nin "Tanrı ile çekişeyim deme" şeklindeki tek öğüdü de bu düşünceye ait bir cümle gibidir. Freud'un yazar'ın yaratisındaki düşlem doyumuna tekabül etmektedir. Bu dünya bilgisinin oyalayıcılığına dair bir göndermedir. Bunu annenin ilerleyen cümlesinde de görebiliyoruz:

ANNE : Olsun, ne çıkar! Sen her şeyin illa aslını sorarsın, bu yüzden de tatlı ömrünü kendine zehir edersin!... Bak, Lina geliyor! (A.g.e., sf: 152)

Dünya bilgisiyle oyalanmak ömrün boş uğraşdır; aslolan tanrı ile çekişmemektir. Böylece Strindberg, oyunun geneline işleyen kefarete oyunu gibi algılanabilecek bu oyunda anlatmak istediğinin ilk nüvelerini sunmaya başlamıştır. Oyun boyunca bu konunun daha da ayrıntılı bir biçimde işlendiğini göreceğiz.

Bu sahnede ayrıca Subay'ın anne ve babasının ilişkisini de görüyoruz:

BABA : Kristin, bana hakkımı helal et!

ANNE : O nasıl söz? Sen bana helal et, sevgilim. Birbirimize çok çektirdik. Niçin? Bilemeyiz ki! Elimizden başka türlü gelmiyordu zahir! (A.g.e, sf: 150)

Strindberg oyunu karısı Harriet'in kendisini ikinci kez terk edişinden sonra yazmıştır. Burada anne baba üzerinden kendi ilişkilerine bir gönderme düşünülebilir. Zaten rol model olarak insanlar kendi ailelerinden gördüğü ilişki biçimini kendi ilişkilerinde uygulamaya koyabilirler. Anne ve babasının ilişkisine dair, fakir bir anne ile daha yüksek statüde olan bir babanın çocuğu olduğunu biliyoruz. Elimizde daha fazla bilgi yok. Ancak; burada rüya yorumuna başvurduğumuzda, anne-baba ilişki biçimi üzerinden babanın "hakkını helal et" demesi kendi ilişkisinin kefareti gibi yorumlanabilir. Pek çok araştırmacı oyun için yaptığı yorumlar, bariz olan unsurun karısı Harriet'la olan ilişkisinin oyunu şekillendirdiğini yönündedir. Bu biraz indirgemeci bir yorum olsa da dikkate alınabilecek bir yorumdur. Hill'in "tüm kadınlar Harriet, tüm erkekler Strindberg", Bergman'ın "oyun Strindberg'in rüyası" yorumları bu doğrultuda bu kısa sahnede bir kefarete yorumu için bizi yönlendirebiliyor. Freud'un yorumunda da en gözlenebilir yer değiştirme anne ve

hayat arkadaşı arasındaki yer deęiřtirme olacaktır. Bu řekilde incelendięinde yazar hem dūřuncesini yedirdięi bir anlatım saęlayarak dūřlem doyumuna hem de karısıyla iliřkisinin kefaretinin yansıtarak iki yönlü arzu doyumuna ulařtıęı dūřünülebilir.

ANNE : Aman bu dünya! Güzel bir iş yapsan hemen onu çirkin bulan biri çıkar... Birine bir iyilik ettin mi, bir başkasına kötülüğün dokunur... Aman bu dünya! (Mumun fitilini fazla keser, ışık söner, sahne kararır ve ara bölme kapanır.)

KIZ : Yazık olmuş insanlara!

SUBAY : Öyle değil mi?

KIZ : Öyle, ama sevgi her şeyi yener! Gel de gör!... (A.g.e., sf:153)

Oyunun İndra efsanesiyle bağlantısını anlatmıştık. Dünyevi yaşamın domuz yaşamına benzetilmesi, burada bir nedenini veriyor olabilir. Her zaman bir iyiliğin, bir başkasının kötülüğüne yol açacağı dūřuncesi insanoğlunun mutsuzluğuna dair bir göndermedir. Agnes bunu yenmenin tek yolunun sevgi olduğunu söyler. Oyunun genelinde de sevgi teması hep karşımıza çıkacaktır. Ancak sonununda o da olmsuzlanacak yine tek gerçek ölüme bağlanacaktır. İnsanoğlu kurduğu sistemin esiri olmuş ve mutluluğun yolunu sevgiyle bile yakalayamaz. Tek gerçek yine ölüme bağlanacaktır. Oyunun genel havası itibariyle sevgiye çoklukla vurgu yapılması ise karamsar yönünün kırılmasında belki de en büyük etkidir.”Yazık olmuş insanlara” sözünü de ilk kez burada duymaktayız. Oyun boyunca insanoğluna dair gözlemlediği her şeyde Agnes bu cümleyi kuracaktır. Bu çok derin bir cümledir. Yine insanoğlunun kurduğu yaşam sisteminde kendi kendinin esiri olduğunu vurgular.

Oyun bu sahneden sonra bir anda sıçrama yaşar ve opera koridoruna geçiş yapar. Bir Kapıcı Kadın vardır. Uzun yıllardır hiç açılmamış büyük demir kapıyı beklemektedir. Orada bir yıldızlı řal örer. Bu kapı ölüm diyarına açılan bir kapı sembolündedir. Hiç açılmamıştır ve ardında ne olduğunu bilen kimse yoktur. Kapıcı kadının ördüğü yıldız işlemeli řal da kaderin ağını örme sembolü olarak dūřünülebilir. Çünkü, opera kontratlarının yenilenme günüdür ve kontratı yenilenmeyenlerin üzüntüsü anlatılmaktadır. Burada yine yoğunlaştırma gözlenmektedir. Hem kaderin ağını örererek getireceği son nokta burasıdır ve ölümü simgeler hem de operadaki işini kaybetmek büyük üzüntü kaynağı olarak gösterilerek ölüm hissine yakınlaşmayı sembolize eder. Strindberg’in yazdığı

oyunların sahnelenebilmesi için ne büyük tutku içinde olduğunu biliyoruz. Bu anlamda bir başarısızlık büyük bir hüsrana olacaktır. Yine bir sahne sanatıyla bu düşünce dile gelmiş gibidir. Küçük bir çarpıtma ile tiyatro, opera olmuştur. Bunu aynı zamanda İlançı'nın tek isteğinin özellikle yeşil bir balık kutusu olması desteklemektedir. Yeşil daha çok cennet sembolü olarak geçer. Yine ölümü çağırır. Ancak balık kutusu gibi maddeye atfedilmiştir. Bu sebeple madde İlançı'nın aslında istediği ruhani bir olguyu bile maddeleştirmesidir. Oyunun genel anlatımına hizmet eden bu madde ve değersizliği düşüncesi, ruhani isteklerin bile maddeye dönüştürülmesine örnektir.

İLANCI : Fena değil! Yaz sıcaktı, hem epeyi de uzun sürdü... Balık kepçesi de mükemmeldi... ama, benim düşündüğüm gibi değil.

SUBAY (kelimelere basarak) : Benim düşündüğüm gibi değil!... Fevkalade bir söz! Hiçbir şey benim düşündüğüm gibi değildir... Çünkü düşünce yapılandan fazla bir şey... gerçeği aşar... (Bir aşağı bir yukarı gezinir, gül demetini duvarlara çarpar, son gül yaprakları da dökülür.) (A.g.e., sf: 160)

Madde geçici doyum sağlar ve hakikate ulaştırmaz. Arzu geçici bir süre için doyurulmuş olsa da yine açığa çıkacaktır. Bir diğer bakış açısıyla insanın elde ettikçe hala doyumsuzluğunun devam edeceği düşüncesidir. Strindberg'in hangi düşünceyle yazdığını elbette bilemeyeceğiz ama; oyunun genel havasına baktığımızda gizli bilgisi ve hakikat yolunda doyumsuzluktan ziyade maddenin geçici doyum sağladığı yorumu akla daha yatkın durmaktadır.

Oyunun en kafa karıştırıcı sahnelerinden biri sekizinci sahnedir. Subay elinde çiçekle gelir ve "sevgilim" dediği Viktoria'yı beklemeye başlar. Her gün geldiğini ama Viktoria'yı bir tülü görmediğini söylese de, opera binasından çıkacağına inancı tamdır. Subay'ın bir ergen sembolü olduğuna daha önce değinmiştik. Oyun içindeki genel havası, bekleyişi bize hep bu yolda doneler vermektedir.

SUBAY : Yedi yıldır şurada bir aşağı bir yukarı gider gelirim. 7 kere 365, eder 2555! (Durur; üstünde dört yapraklı yonca şeklinde hava deliği olan kapıyı kurcalar.) Şu kapıyı 2555 kere gördüm de bir kerecik olsun öte tarafına geçemedim. Ya şu yonca yaprağı! İçersini aydınlatacaktı! Kimin için aydınlatacak acaba? İçerde insan var mı? Kimse oturuyor mu burada?

KAPICI KADIN : Bilmem. Açıldığını hiç görmedim.

SUBAY :Dört yaşındaydım, bizim hizmetçi pazarları öğleden sonra başka evlerdeki hizmetçileri görmeye giderken beni de yanına alırdı; bir seferinde bir evde böyle bir kapı görmüştüm, bir kiler kapısı. Gittiğim evlerde mutfaktan öteye geçemezdim zaten... Su fiçisiyle tuz fiçisi arasında

otururdum... Ömrüm boyunca öyle çok mutfak gördüm ki... Kilerler de hep aralıkta bulunurdu, kapılarında yuvarlak bir hava deliğiyle dört yapraklı bir yonca vardı... Ama operaların mutfağı yok ki kileri olsun! (Seslenir.) Viktoria! Baksana kadını, bundan başka bir kapıdan çıkamaz ya?

KAPICI KADIN : Hayır, başka çıkış yok!

SUBAY : Güzel, öyleyse mutlaka karşılaşacağız. (A.g.e, sf:156)

Subay'ın bu bekleyişi tariflemesi "bir aşağı bir yukarı, kapıdaki hava deliğini kurcalaması, mutfak, aralık kiler kapısı" cinsellik göndermeleri gibidir. Freudyen rüya yorumunda bunlar cinsel birleşim veya mastürbasyonun sembolleridir. Viktoria'yı bekleyerek cinsel birleşim düşleyen Subay, bir türlü erişemediği için mastürbasyon yapmak durumunda kalmıştır.

İLANCI : Eve gidiyorum, akşam yemeğine yetişeceğim.

SUBAY (elini gözü üstüne götürür) : Akşam yemeğine mi? Bu saatte?... Baksanıza, biraz içeri girip "büyüyen şato"ya telefon edebilir miyim? (A.g.e., sf: 157)

Burada da "büyüyen şato" daha önce belirttiğimiz gibi penisin erekte olmasını sembolize ediyorsa, Subay'ın içeri girip şatoya telefon etmek istemesi, erkek ergenlerin sık sık ortadan kaybolup mastürbasyon yapmasına gönderme olabilir.

BALERİN : (...) Büyüyen şatoyu biliyor musunuz?

SUBAY : Nasıl bilmem! Ben orada hapis yattım.

BALERİN : Yok canım, sahi mi? Ama orada neden o kadar çok at var?

SUBAY : Herhalde orası bir ahır-saray olmalı.

BALERİN (üzüntülü): Amma da aptalmışım! Bunu anlamayacak ne vardı! (A.g.e., sf: 161-162)

Büyüyen şatoda çok at olması da yine Freud'un atı penis sembolü olarak yorumlamasına götürecektir bizi. Şatoda yalnız olan Subay'ın vaktini daha çok mastürbasyonla geçirdiğini işaret eder.

Öte yandan opera koridorundaki bekleyiş Freudyen araştırmacıların bazılarına göre Strindberg'in Harriet'ı beklemesidir. Oyunu yazdığı sırada Harriet'ın Strindberg'i terkettiğine değinmiştik. Harriet o sırada hamiledir. Koridor, bekleyiş;

bebeğin beklenişi ve bebek doğunca Harriet'in döneceği inancı olarak yorumlanmıştır.

Bu sahnenin en karışık sahne olmasının nedenlerinden biri de şu bölümdür:

KIZ : Beni tanıyor musun?

SUBAY : Hayır, ben bir tek kadın tanırım: Viktoria! Yedi yıldır burada bir aşağı bir yukarı dolaşır, onu beklerim... Öğle üzeri, güneş bacaların üstünde yükselince, akşamları, gece karanlığı yeryüzüne inmeye başladığı zaman... Şu asfaltın üzerine bakarsanız vefalı âşığın ayak izlerini görürsünüz. Şa-şa-şa! O benim artık! (Seslenir.) Viktoria! (A.g.e., sf: 155)

Subay burada yedi yıldır Viktoria'yı beklediğini söylemektedir ancak; daha önceki sahnede şatodan dışarı çıkmadığını söylemiştir. Strindberg'in oyunun ön sözündeki yazdıklarını hatırlarsak bunun rüya düzleminde bir önemi yoktur. Fakat, Freudyen bir yorum yapıyorsak bunun nasıl bir arzu doyumunu sağladığının izini sürmemiz gerekir. Diğer bir karmaşıklık ise Subay'ın Agnes'i tanımadığını söylemesidir. Halbuki oyunun başında tanışmışlar ve kendisini buraya Subay getirmişti. Burada Freud'un rüyada "hayır"ın aslında "evet" demek olduğu bilgisini kullanmalıyız. Bu şekilde bakıldığında, Subay Agnes'i tanımaktadır ancak rüyada bunu kabullenmemektedir. Bu bir arzu doyumunu sağlatmalıdır. O halde Viktoria bir dünyevi sevgidir, Agnes ise hakikat. Subay burada hakikate yönelmeyip dünyevi sevgiyi istemektedir. Böylece de Agnes'i tanıdığını göz ardı ederek Viktoria'ya ulaşmanın yolunu açmıştır. Kim bilir, belki de bu, Strindberg'in gizli bilgisine ulaşmayı amaç edinmesine rağmen vazgeçemediği karısı Harriet'in sevgisidir. İndra efsanesi de insanın tanrısal yönünü terk etmesiyle düştüğü karamsar tabloyu bize sunmaktaydı. Agnes'i tanımadığını söylemesi tanrısal olanı, sevgi için göz ardı etmesi olabilir.

Sahnenin sonunda Kapıcı Kadın ile yalnız kalan Agnes yaşamı gözlemlemeye devam etmek için kapı nöbetini almak ister:

KAPICI KADIN : Ama burada iş başında uyumaca yok; ne gece, ne de gündüz...

KIZ : Gece de mi uyumak yok?

KAPICI KADIN : Çıngırağın ipini koluna dola da bak uyuyabilirsen uyu... Sahnede gece bekçileri dolaşır. Her üç saatte bir nöbet değiştirmeleri lazım...

KIZ : Bir işkence bu!...

KAPICI KADIN : Sana öyle gelir, ama bir de bize sor, böyle bir iş bulunca nasıl seviniriz! Benim yerimde olmak isteyen ne insanlar var!

KIZ : Yerinde olmak mı! İşkence çekenin yerinde olmayı kim ister!

KAPICI KADIN : İster, ister... Ama bak, gece bekçiliği görevleri, hava cereyanları, rutubet, soğuk, işte bütün bunların karşılığında şu yukardaki zavallı insanların güvenini kazandım... Gelip dertlerini bana dökerler. [Neden mi? Belki de yüzümün çizgilerinde acının kazdığı o yazıları okuyorlar. İnsana güven verir o yazılar.] Omzundaki şalda otuz yılın çilesi yüklü, kardeşim; benimki de, başkalarınınki de...

KIZ : Onun için böyle ağır çekiyor, hem de insanı dağlıyor, ısırgan gibi.

KAPICI KADIN : Madem istedin, dola boynuna... Pek fazla ağır gelirse beni çağır, gelir nöbeti alırım. (A.g.e., sf:158)

Burada ekonomik sistemin ne kadar acımasız olduğu ve insanlık dışı yaşama sürüklediği anlatılıyor. Oyun boyunca yaşamak için çalışmak ve adaletsizliğe maaruz kalmanın insanoğlunun belki de çarkın birincil akıl almaz dişlisi olduğu görüşüyle ilk kez karşılaşyoruz. Sadece bir işte çalıştığı için insanlığını unutarak çalışan insanlar... Bu bir işkenceye benzetilmiş. Strindberg düşlemlerini kağıda dökerken sisteme karşı duran yapısını çok incelikli yansıtmış.

Subay ilerleyen sahneye yaşlanmış bir şekilde girer.

SUBAY (oturur) :Biraz uyuyabilsem ne iyi olacak!.... (Bir an içi geçer, sonra birden sıçrayarak uyanır, kalkıp gezinmeye başlar. Yonca yapraklı kapının önünde durur, kapıyı kurcalar.) Ah, bütün huzurumu kaçıran şu kapı!... Arkasında ne var ki acaba? Mutlaka bir şeyler olmalı! (Yukarda dans temposunda hafiften bir müzik duyulur.) Bu ne? (Işığın yanıp sönuşüne göre tempo tutar.) Aydınlık-karanlık, aydınlık-karanlık!

KIZ (onu taklit ederek) : Gündüz-gece, gündüz-gece! Tanrının sana bir lütfudur bu: Bekleyişin kısılıyor! Onun için günler böyle uçup gidiyor, geceler birbirini kovalıyor. (A.g.e., sf: 159)

Kapının arkasında ne olduğunu merak etmesiyle “aydınlık-karanlık ve gündüz-gece” ikilemleri konuşulması aslında ne olduğuna dair bir ipucu vermektedir. Ancak; bunun için oyunun sonuna kadar beklenilecektir. Burada yaşam ve ölümün sembolünün izi sürülür. Sonrasında kapının açtırılmasına karar verilir ve elmastraşla kapıyı açmak üzere camcı gelir. Bu çok manidardır. Aslında Agnes’in oyunun başında baba dediği Camcı İndra’nın yansımasıysa -ki Camcı olması da yansıma anlamında manidardır- hakikatin bilgisine sahip olandır. Elinde elmastraş olması da bilgiyi sembolize eder. Çünkü Hint mitolojisinde elmas ışığı, ışık da bilgiyi

sembolize etmektedir. Ancak Polis'in gelip kapının açılmasına izin vermemesi yine bize Strindberg'in İnferno krizinde bahsettiği engelleyici güçleri hatırlatmaktadır.

POLİS (öne geçer): Kanun namına sizi bu kapıyı açmaktan men ederim!

SUBAY : Aman Allahım! İnsan yeni bir şey, büyük bir şey yapacak oldu mu ne gürültüler kopuyor!... Ama biz de dava açarız! Madem öyle, yürüyün avukata! Görelim bakalım, kanunlar bir işe yarar mıymış o zaman!... Haydi avukata! (A.g.e., sf: 163)

Gizin bilgisine yine ulaşılamamıştır ve çözüm olarak dünyevi bir bilginin yolu seçilerek Avukata gidilir. Avukat'ın oyuna dahil oluşundan önce oyunun zaman algısına dair bir parantez açmak yerinde olacaktır:

DOKUZUNCU SAHNE

Subay, Kız, sonra İlançı,

SUBAY (sahne aydınlanınca kapıcı odasından çıkar. Şimdi saç sakalı kırlaşmıştır; elbiseleri eskimiş, gömleğinin yakası çözüktür, simsiyah ve kırışıktır. Gül demetinin yaprakları dökülmüş, sade saplar kalmıştır. Bir aşağı bir yukarı gezinir.) (A.g.e., sf:159)

ONUNCU SAHNE

Subay, Balerin

(Subay sahneye döner; artık ihtiyarlanmış, saçları ağarmıştır; üstü başı yırtık pırtıktır, ayakları kunduralarından dışarı fırlamıştır. Elinde yalnız sapları kalan gül demeti, yukarı aşağı gezinir. İhtiyar bir adamın ağır yürüyüşü. Duvar ilanını okur. Bir Balerin sağdan girer.) (A.g.e, sf: 161)

Görüldüğü gibi oyunda Subay'ın yaşlanması üzerinden sıçramalı bir zaman kurgusu vardır. Bu bir yandan bekleyişi sembolleştirse de bir yandan da rüyanın sıçramalı kurgusuna uygun düşmektedir. Subay bu durumda uğraş vermiş ancak; gize ulaşamamıştır. Viktoria'yı uzun süre beklemesi de dünyevi sevgiye ulaştıramamıştır. Rüyanın sıçramalı zaman yapısını kullanan Strindberg böylece iki anlamda kurguyu oyun yapısında harmanlamıştır.

Bu zaman sıçramasının ardından Avukata gidilmesiyle bir mekan sıçramasına taknik oluruz.

(Perde kapanmadan sahne, şu değişikliklerle bir avukat yazıhanesi şeklini alır: Demir parmaklıklı kapı yerinde kalır ve sahne boyunca uzayan bölmenin kapısını temsil eder. Kapıcı Kadın'ın odası da, ön tarafı açık olarak, Avukat'ın yazı odası vazifesini görür. Yaprakları dökülmüş ihlamur ağacı bir elbise askısıdır. Yoncalı kapı da şimdi bir dosya dolabı kapağıdır. Avukat, sırtında

frak, boynunda beyaz eşarp, solda, demir parmaklıklı kapının iç tarafında bir yazı masası başına oturmuştur. Masanın üstünde bir yığın evrak vardır. Yüzünde sonsuz bir acı ifadesi görülür. Kireç gibi beyaz olan bu yüzde nerdeyse mor gölgeler veren derin çizgiler vardır. Çirkindir; mesleği gereği uğraştığı her çeşitten suçlar, cinayetler yüzüne vurmuştur. İki kâtibinden biri tek kollu, öteki tek gözlüdür. Kapının açılışını seyretmek için toplanmış olan kişiler gene yerlerindedir, ama şimdi Avukat'ın yanına girmek için sıra bekliyormuş ve sanki öteden beri oradalarmış izlenimi verirler. Kız, şalı omuzlarında; Subay ön sıradadırlar.) (A.g.e., sf: 164)

Strindberg bu mekan sıçramasını sahnede halihazırda bulunan dekoru dönüştürerek sağlamıştır. Rüyada bulunduğumuz bir mekan bir anda bambaşka bir yere dönüşebilir ya da aynı mekan farklı bir yermiş algısını yaratabilir. Bu arzu doyumunu için mekanın yetersiz geldiği durumlarda işleyen bir yoğunlaştırmadır. Freudyen yoruma uygun bu dönüşüm Hill'in daha önce bahsettiğimiz, kopukluk gibi görülen kısımların oyunun bütünlüklü yapısını oluşturduğu görüşüne bir örnektir. Böylece kapının açılmaması ile hakikate ulaşılamamış ve dünyevi yolla hakikatin izi sürülmeye devam edilmiştir. Çünkü, Agnes'in dünya ile ilgili daha fazla gözlemlemeye; Strindberg'in de dünyayla ilgili sorgulanmadan kabul edilmiş bilgilerin özünü görünür kılmaya ihtiyacı vardır. Bu haliyle de oyun kişisi olarak Agnes'in, anlatmak istediklerini tamamlamak içinse Strindberg'in arzu doyumuna ulaşması söz konusudur. Ayrıca oyundaki, özellikle üç baş erkek karakterin Strindberg'in yansıması olduğu görüşünden yola çıkarsak; Subay, yeterli değildir. Kendinden yansımalar kattığı oyunda belki gizlemesi belki de daha çok açığa vurması için Strindberg dünya işleriyle daha çok haşır neşir olan bir karaktere ihtiyaç duymuş olabilir. Bunu Freudyen rüya yorumundaki yer değiştirmeye açıklamaya çalışalım. Freudyen rüya yorumuna göre rüyadaki bir kişi aynı zamanda birden fazla kişiyi temsil edebiliyordu. Ancak burada Subay'ın Avukat'la yer değiştirmesi rüya düşüncesi açısından benzerlik gösterse de; bir yoğunlaştırma yerine ayrıştırma mekanizması işlemiş ve birkaç kişi tek bir karakterde eriyeceğine, bir kişi iki karaktere bölünmüştür. Bu Freudyen yer değiştirmeye tam uygunluk göstermese de, ruhsal ihtiyacı karşılayamayacak bir karakterin başka bir karaktere ayrışması çarpıtma mekanizmasıyla paralellik gösterir. Böylece Strindberg, Freud'dan farklı olarak, çarpıtmayı kullanmış olmasına rağmen, hikaye anlatıcılığı için daha detaylı bir anlatımı sağlamak adına karakteri bölüştürmüştür. Agnes'i başta dünyayla ilgili

bilgi sağlayacak yerlere götüren, gözlemesini sağlayan karakter Subay'ken şimdi; Avukat olmuştur. Avukat gözlemenin yanında Agnes'e deneyimleme şansı verecektir.

AVUKAT (Kız'ın yanına gider): Söyle bakalım, hemşireciğim, bu şalı bana verecek misin? Onu şuracığa asayım, çini soba yanınca da bütün dertleri, tasalarıyla yakıvereyim onu!

KIZ : Daha vakit var, biraderciğim, hele iyice dolsun; her şeyden evvel de senin dertlerini toplamak isterim... suçlar, cinayetler, haksız iktisaplar, iftiralar, hakaretler, yani sana yapılan türlü iftiraları toplamak isterim.

Sahnenin başında geçen bu konuşma bir kıyamet sembolü gibidir. Şalın yakılmasıyla, insanlığın dertlerinin, kaderinin yok edilmesi sembolleştirilmiştir. Yanma gibi yıkım içeren semboller Freudyen rüya yorumunda ölümü temsil eder. Bu yine daha önce bahsettiğimiz hakikatin ölümde gizli olduğu görüşüne yöneltir bizi. Agnes'in henüz bu bilgiye ulaşmak istememesi ise daha fazla gözlem yapmak istemesiyle anlatılmıştır. Ölümle birlikte dünyanın bilgisinin bir değeri kalmayacak ve kendi içindeki yaşam düzenini anlama uğraşına gerek olmayacaktır. Bu sebeple Agnes hakikati değil, dünya bilgisini anlama uğraşına devam edecektir. Burada arayış arzu doyumunu sağlayacaktır. Agnes için arzu dünyanın bilgisidir. Strindberg için ise o bilgiyi anlatmak.

Agnes'e eşlik eden karakterin artık Avukat olması çok manidardır. Çünkü insanların zaaflarını, suçlarını, itiraflarını bilir. Dünyanın kurduğu düzenin içinde kalmasını sağlamaya çabalayan meslektir. Bu sebeple de sistemin bir koruyucusudur. Maddi dünyanın değerlerine en bağlı kurumlardan biri olan hukuku temsil etmektedir; hukuk da dünya yaşayış düzenini. Bu sayede Agnes, dünyanın bilgisine Avukat'la olan yolculuğunda daha çok haiz olacaktır.

Avukat'ın dünya düzenine dair verdiği bilgiler hem Strindberg'in Harriet'la ilişkisine hem de dünyanın maddi yapısına gönderme yapmaktadır.

AVUKAT : (...) Şimdi bir adam öldürme davası var elimde... O gene bir şey değil! Bilir misin, en kötüsü ne? Karı koca boşatmak! İşte o zaman sanki yer gök feryat ediyormuş gibi gelir insana, ["ihamet!" diye yer gök haykırır sanki, "öz kudrete, iyilik kaynağına, sevgiye ihamet!"]. Ama bak, şu yağınla kâğıt iki tarafın birbirine yüklediği suçlamalarla dolup taşadursun, bir hayır sahibi, karı kocadan birini yalnız bir yerde karşısına alsın da kulağından tutup güler yüzle şu basit so-ruyu sorsa ona: "Şimdi şunu bunu bırak, karının ya da kocanın kabahati nedir, onu söyle!" Vallahi karşısındaki ne bir cevap verebilir, ne de bir sebep gösterebilir! [Kimi zaman bir salatadan çıkmıştır gürültü, kimi

zaman bir tek sözden, çoğu zaman hiç yoktan! Ama üzüntüler, dertler! Onları yüklenmek bana düşer.] Şu yüzümün haline bak! Bu cani suratıyla bir kadının sevgisini kazanabilir miyim der-sin? Sonra bütün bir şehir halkının borçları, hem de çingene borçları peşinden koşan bir adamın tek dostu olabilir mi sence? İnsan olmak yürekler acısı!

KIZ : Yazık olmuş insanlara!

AVUKAT : Öyle! Sonra, ne ile yaşar bu insanlar, aklım ermez! İki bin kuron geliri olan evlenir, oysa dört bin harcar... tabii borçlanır, hepsi de borçlanırlar. Ölünceye ka-dar zar zor geçineceğim diye çırpınır durur! Mirasçılara da hep borç kalır. Sonunda kim bunları ödeyecek, kim bilir!

KIZ : Kim kuşlara nafakasını veriyorsa o!

AVUKAT : İyi ama o, kuşlara nafakasını veren, yeryüzüne inse de zavallı insanoğullarının halini bir görse yüreği sızlardı!

(...)

SUBAY : Acaba Fräulein Viktoria gitti mi, diye soracaktım.

AVUKAT: Hayır, gitmedi, hiç üzülmeysin... (A.g.e., sf: 165-166)

Avukat'ın önce, boşanma davalarının en kötüsü olduğunu söylemesi yine karısı Harriet'tan ayrılma ihtimalinin verdiği sıkıntının yansıması gibidir. Tabi bu insanoğlunun sevginin kıymetini bilememesiyle anlatılmıştır. Arzu doyumunu sağlayan nokta ise Subay'ın gelip Viktoria'nın gidip gitmediğini sorması üzerine Avukat'ın "gitmedi" demesiyle sağlanır. Yani onlar tüm saçma görülebilecek anlaşmazlıklarına rağmen sevginin kıymetini bilen bir çift olarak kalacaklardır inancı göze çarpmaktadır. Strindberg Harriet'la ayrıldıktan uzun zaman sonra bile aralarında hala süren bir telepatik bağ olduğundan da bahsetmiştir. Bu da Harriet'ın oyunun şekillenmesinde ne denli etkili olduğunu, kopamadığı tek şeyin bu sevgi olduğunu anlatıyor olabilir.

Çalışma ve borçlanma üzerine olan konuşmaysa, paraya ve maddi dünyaya dair insanların içinde yaşadıkları sistemde kendilerini nasıl mutsuzluğa sürüklediğine ve hayatlarını anlamsızlaştırdıklarına dair düşüncesinin yine bir örneğidir. Tüm bu borçlanmalardan kurtulmak ise yine tanrının (ya da tanrıların) yardımıyla olacaktır. İnsanoğlunun sorunu, nafakayı verenin (yani tanrı) var ettiği dünyanın değerini bilememesinden gelmektedir.

İlerleyen sahnede bütün doğru düşünenler doktorluk payesi vermektedir. Subay, bunun bir eğlence olduğunu düşünür. Yine dekorların rüya kurgusuna uygun

bir şekilde dönüşmesinin ardından, Avukat çelengini almak için öne çıkar fakat; çelenk ona verilmez.

Bunun arkasından gelen konuşmalar ise oyunun anlatmak istediğini özetleyen en özlü sahnelerden birini oluşturur. Felsefe, ilahiyat, tıp ve hukuk fakülteleri dekanları dünya bilgisi sisteminin temelini oluşturur. Birbirleriyle sürekli bir mücadele içindedirler. Her savunuları bir başkasını çürütmek üzerine kurulmuştur. Bunu daha açık bir şekilde görebilmek için oyunun üçüncü perde-beşinci sahnesiyle ortak değerlendirmek yerinde olacaktır. Birinci perdenin son sahnesi ve üçüncü perdenin beşinci sahnesi birbirini tamamlar niteliktedir. Birinci perdenin bu son sahnesinde Avukat'la Agnes arasında geçen konuşmalara bakalım:

KIZ (orga dayanarak): Neden dostlarını tokatlar insanlar?

AVUKAT : Anlayışları o kadar.

KIZ : Onları aydınlatalım, olmaz mı? Sen, ben, ikimiz!

AVUKAT : Aydınlanmak istemezler ki!... Ah, ne olur şikâyetimiz göklere ulaşabilse!

KIZ: Tanrı katına ulaşacaktır!... (Orgun yanında durur.) Şu aynada ne görüyorum, biliyor musun? Dünyayı, gerçek yüzüyle! Evet, çünkü biz onu ters görüyoruz.

AVUKAT : Nasıl olmuş da tersine dönmüş?

KIZ : Kopyasını çıkarırlarken...

AVUKAT : Tamam, işte şimdi doğru laf ettin: kopya!... Bu dünyanın yanlış bir kopya olduğu hep aklımdan geçirdi... Şekillerin aslını hatırladıkça da her şeye karşı bir hoşnutsuzluk duyardım içimde... İnsanlar buna kendine yetmezlik, şeytanın göz boyaması filan gibi türlü adlar takmış!

KIZ : Deli saçması!... Şu dört fakülteye bak! Devlet işlerini yürüten hükümet dördünü de ödüllendiriyor. İşte ilahiyat, Tanrı bilgisi! Bilgeliğin ta kendisi olduğunu sanan felsefe onu yerden yere vurur, kepaze eder. Ya tıp, felsefeyi inkâr eden, ilahiyatı bilimden saymayan, boş inanç diye adlandıran tıp!... Sonra hepsi de gençliğe saygı öğretecek, üniversiteye karşı saygılı olmayı belletecek olan aynı yüksek kurulun üyeleri! Bir tımarhane bu! İlk akıllanacak olanın vay haline!

AVUKAT : İlk içeri girenler ilahiyatçılardır. Bunlar, önce ilahiyatın saçmalığını telkin eden felsefeyi okurlar; sonra da ilahiyat okuyarak felsefenin saçma olduğunu öğrenirler! Deli denmez mi bunlara?

KIZ : Gelelim hukuka: herkesin hizmetindedir hukuk, ancak hizmetlilerle ilgilenmez.

AVUKAT : Adalet adil olmak istedi mi, vurur satır!... Durmadan adaletsizlik eden adalet!

KIZ : İşlerinizi ne garip düzenlemiştiniz, insanoğulları! Gel, sana çelengini ben vereceğim... Daha iyi yakışır sana bu çelenk! (Avukat'ın başına dikenden bir çelenk koyar.) (A.g.e., sf:168-169)

Görüldüğü gibi her bilgi bir başkasını olumsuzlar ve uğruna var olduğu kavramın tersine neden olur. Hepsi başat olduğunu düşünür. Dünyanın hükümlerlik

anlayışına göre şekillendiği para ve maddenin ardından burada da bilgi üzerinden anlatılmıştır. Strindberg'in okültizm anlayışına da paralellik gösterir. Hakikatin bilgisi dışında bilgilerin iktidar kurma çabası her zaman boş bir uğraş olacaktır. Strindberg'in bilimsel bilgiye "gereksiz bir yaklaşım" düşüncesi içerisinde olduğunu söyleyemeyiz. Kimya ve tıpla ilgilendiğini biliyoruz. Burada muhtemelen her bilgi sisteminin hükümler bir bilgi olma çabasını eleştiriyordur. Her türlü bilgiye kucak açan bir bilgi sistemi yerine, birbirini dışlayan bilgilerin savaşıdır rahatsız edici olan. Bilgi sistemlerinin bu savaşı insanın doğasından kaynaklanıyor düşüncesiyle yaklaşmak daha doğru olabilir. Çünkü insan da mutlak iktidar arzusuyla, eşitsizlikli dünya yaratmış bir varlıktır. Üçüncü perdenin beşinci sahnesinde de benzer fikir çürütme çabaları, tek bilgi sistemi olduğuna inanma düşüncesini görüyoruz, fakülte dekanları aracılığıyla. Sonunda Agnes bu duruma dayanamıyor:

KIZ : Evet, sizden davacıyım, topunuzdan; gençliğin zihnine şüphe ve ikilik tohumları eken sizlerden davacıyım! (A.g.e., sf: 213)

Daha önce Subay'ın annesinin de yapılan bir iyiliğin mutlaka bir başkasına kötülük olarak görüleceğini söylediğini de hatırlarsak, yaşamın her alanında bir olumluluk hali bir olumsuzlanmaya yol açacaktır. Bu sebeple dünya bilgisi, yaşayış düzeni, madde algısı her zaman eşitsizliğe neden olacak, sevgiyi de içinde acıyı barındıran bir kavram haline getirecektir.

KIZ : (...) Yaşamın sevinçli bir yanı yok mu hiç?

AVUKAT : Var. En tatlısı, hem de en acısı sevgidir. Erkek ve yuva! En yücesi, hem de en aşağılığı! (A.g.e., sf: 170)

Agnes'in sevgiyi deneyimlemek için Avukat'la evlenmek istemesi belki yaşamın olumlu bir yönünü keşfedebileceği düşüncesinin sonucudur.

AVUKAT : Yoksul, çirkin, nefret edilen, hor görülen bir adamım ben; gene de beni istiyorsun, öyle mi? (A.g.e., sf: 170)

Avukat'ın bu teklife yaklaşımı bize yine Harriet ile Strindberg'in ilişkisini çağrıştırmaktadır. Çünkü Strindberg, Harriet'tan yaşlı olduğu için kıskanır ve çift bu yüzden çokça sorun yaşardı.

Oyunun ikinci perdesinde Agnes'in Avukat'la evlenmesiyle en sağlam insani kurum olan evliliğin sorgulanmasını görüyoruz. Evin hizmetçisi gibi görünen Kristin evliliğin boğuculuğunu simgeliyor. Bu, Kristin'in bütün evin boşluklarını kağıtlanmasıyla sembolleştirilmiş. Kristin ve Subay'ın annesinin adının Kristina olması arasındaki benzerlik de bir bağ oluşturuyor olabilir. Anne de evli ve boğucu bir hayat geçirmişti. Lahana yemek zorunda olmaktan, yoksulluktan bir çocuk olursa aralarındaki boğucu ilişkinin düzelebileceğinden söz etmeleri evliliğin sürdürülmek amaçlı yaratılan bir kurum olduğunu vurguluyor. Ne olduğunun sorgulanmasındansa nasıl sürdürülebileceği önemsenen bir kurum. Böylece evliliğin olmazsa olmaz yaşam biçimi gibi algılandığı ama esasında acı veren bir yapılanma olduğu görünür kılınıyor.

Sonunda Avukat'ın Agnes'le kavga edip kendinden uzaklaştırması yine Strindberg'in Harriet'la olan evliliğine bir gönderme olduğunu düşündürebilir. Yaş farkı, kıskançlık gibi anlaşmazlıkları Strindberg'e Harriet'in hayatta ilerlemesinde, kendisinin bir engel olduğu fikrini düşündürüyor. Her ne kadar karısını istese de bu kavgalar Harriet'in mesleki anlamda daha da yükselebilmesi için kendinden uzaklaştırma adına bilinçdışı bir eylemi olabilir. Çünkü, oyunda Agnes de kendini daha fazla keşfedebilmesi için Avukat'tan ayrılacaktır.

AVUKAT : Şu kapı gibi: Onu kapatırsam, senin yolunu açmış olurum, Agnes! (Odadan çıkar ve kapıyı kapar.) (A.g.e., sf: 177)

Subay'ın hikayeye dahil olmasıyla ilginç bir yoğunlaştırma göze çarpmakta. Avukat'la ilişkisi karı-koca, Subayla ise daha çok anne-oğul gibi şekillendiğinden daha önce bahsetmiştik. Avukat'la olan yaşamı cehennem olarak tanımlayan Agnes, Subay'la "Güzel Koy"a gitmeyi kabul ediyor. Burada rüya düşüncesi olarak bir ambivalens göze çarpmakta. İlk nesneye olan bağ, ilerideki partnerle ilişki biçimine düzen verse de, bu ilişki biçimi partnerle işlerlik kazanmadığında yine anneyle bağ kurulacak bir nesne aranacaktır. Bu durumda Avukat artık Agnes'e eşlik edemeyecek yer değiştirmenin daha önce bahsettiğimiz parçalanmış biçiminden dolayı eşlikçi Subay olacaktır.

AVUKAT (geri döner) : (...) Bakın, gene firketelerini döşemenin üstüne dökmüş! (Firketeleri yerden toplar.)

SUBAY : Aman Yarabbi, firketeleri bile buldu!

AVUKAT: "Bile" mi?... Bak bir kere şu nesneye! İki ucu var, ama bir firkete! Çift, gene de tek! Doğrulttum mu tek bir parça olur! Eğdim mi iki olur, ama aynı zamanda bir tek! Demek oluyor ki bu ikisi birdir! Ama orta yerinden kırdım mı... şöylece! O zaman iki olur, iki! (Firketeyi ikiye böler ve parçaları fırlatır.)

SUBAY: Bilmediği yok!... Ama firketeyi kırmadan önce uçların birbirinden ayrılması lazım. Uçlar yön yöne oldukça dayanır firkete!

AVUKAT : Paralel oldular mı da uçlar birbirine hiç dokunmaz... o zaman ne bükülme, ne kırılma!

SUBAY : Firkete bütün icatların en mükemmelidir. İki paralele eşit bir düz çizgi! (A.g.e., sf: 177)

Burada firkete de Strindberg'in iki yönünün Subay ve Avukat'a ayrışması gibi okunabilir. Subay mutlu olmaya çalışan, olumlu yönü; Avukat ise bunu koruyamayan, cinselliği yaşayabilmiş ancak; entellektüel çaba içinde istediğini elde edememiş ve bu yönüyle Harriet'i baskılayan bir yapıda... Subay ise doktorluk payesi almış, hayatın tam bilincinde olmadığı dönemlerde boş uğraş içinde hakikat düşüncesine sahip olmadığı için dünya düzeni içinde olumluyu arayan...

Agnes yoluna Subay'la devam ederken cennet cehennem ayırımına gelmiş gibidir:

(Dekor değişir Tavanlı yatak bir çadır olur. Demir soba gene yerindedir: Fon perdesi kalkar. Sağda, ön planda kızıl fundalıklı yanık dağlar ve bir orman yangınından kalma siyahlı beyazlı ağaç kütükleri, ahırlar, domuzlar için kırmızı boyalı bölmeler görülür. Bunların alt tarafında, mekanik usullerle tedavi yapılan bir açık hava sanatoryumu ve işkence aletlerine benzeyen birtakım gereçlerle vü-cutlarını işleten insanlar.

Ön planın solunda, ocakları, yerli kazanları ve büyük borularıyla, karantina binasına ait açık hangarların bir kısmı.

Orta planda bir boğaz görülür.

Arka planda, yeşillikler içinde güzel bir plaj. Bayraklarla donanmış iskelelere kimi yelkenli, kimi yelkensiz beyaz tekneler bağlıdır. İtalyan mimarisinde küçük villalar, pavyonlar, köşkler, mermer heykeller, sahilin yeşillikleri arasından görü-nür.) (A.g.e., sf: 178)

“Güzel Koy” ve “Utaç Sahili” denilen bu yerler cennet ve cehennem algısını sembolleştirir. Tabi görüldüğü üzere yine madde üzerinden. Bu ayırmada karşılaştıkları kişi ise Karantinacıdır. Karantinacı da acıların kefaretinin simbolizasyonu olarak okunabilir. Çünkü bu ayırmada insanların ne yöne gidecekleri kendi isteklerine göre şekillenmez. Mutluluğun timsali aşkların içinde bulunduğu yelkenli Güzel Koy'a yanaşmak isterken Karantinacı'nın etkisiyle Utaç Sahili'ne

gelir. Ayrıca Utanç Sahili'nde hep hak yemiş zenginler vardır. Bu da zenginlerin yarattığı eşitsizliğin sembolleşmesidir. Subay'ın Agnes'i Güzel Koy'a götürmek isterken Utanç Sahili'ne getirmesi ve kolera hastalığı olduğunu unutması üzerine konuşmaları yine bize bir günahı çağırır. Subay'ın sözlerinin genel olarak cinsellik sembolleriyle dolu olduğundan bahsetmiştik. Utanç Sahili'ne istemsiz olarak gelmesi de yine sevgiyi arayan Agnes için yeni bir eşlikçiye ayrışmasına neden olacaktır. Bu daha derin bir okumayla anne-oğul oedipus kompleksinin tabusu yüzünden çıkarılabilir. Agnes'i tekrar yanına alan Subay Utanç Sahili'ne getirmiştir. Utanç Sahili günahlar yüzünden gelinen bir yerdir. Tabu burada ortaya çıkmış ve Subay eşliğine son verip devreye yer değiştirerek "Şair" sokulmuştur. Oyunda Strindberg'in kendini en çok yansıttığı karakter'in Şair olduğu düşüncesi çokça tartışılmıştır. Her şeye kuşkuyla yaklaşması, konuşurken kendinden geçmesi Strindberg'in okültizm anlayışındaki tavrıyla sıkı sıkıya örtüştüğü ise bir gerçektir. Ayrıca tıpkı Şair gibi Strindberg de otobiyografisinde çok konuştuğundan bahsetmiştir; düşüncelerini ne pahasına olsun ifade eder. Ancak Şair, çamur banyosu için sahneye girmesinin ardından aktif olmayacak, Agnes'le ilerleyen sahnelerde şiir ve rüya ve gerçekle ilgili sorgulamalarda bulunacaktır. İnsanoğlunu anlayan Agnes Şair'e hakikati anlatacaktır. Şair belli bir bocalama yaşasa da sanat adamı olduğundan Agnes'i anlayan karakter olacaktır. Şair'in bu dünyaya dair göstereceği gerçeklerden çok sorgulamaları vardır. Tıpkı Strindberg gibi.

Subay'ın anne-babasıyla olan sahnesindeki hizmetçi Lina, burada da karşımıza çıkar:

KIZ (Lina'ya) : Söyle bakalım, senin derdin ne?

LİNA : Söyleyemem, korkarım, sonra halim daha kötü olur!

KIZ : Kim bu zulmü eden?

LİNA : Söylemeye korkarım, sonra dayak atarlar! (A.g.e., sf: 182)

Strindberg'in babası annesi öldükten sonra hizmetçisiyle evlenmiştir. Burada Lina'nın konuşmaları ise bu bağlantıyı düşündürüyor. Bunun oyunu çözümlemeye gerekli bir bilgi olduğu tartışılır ancak; Lina'nın derdini söylemekten korkması o dönem ailenin böyle bir evlilik karşısında dedikoduya maruz kalmasıyla insanların

kötücüllüğünü sembolize etmesi açısından incelenebilir. Hizmetçi ve patronu da olsa bir anlamda birlikte olmayı isteyen iki kişi hep eleştirilmiş ve bu kısa geçiş bile serbest çağrışımla yazan Strindberg'in ne denli bilinçaltına erişebilen bir yazar olduğunu sunuyor bize.

Bu küçük parantezden sonra Subay'ın matematik üzerinden sembolleştirilen dünyevi bilgiyle olan ilişkisinin izini sürmekteyiz. Subay bir anda, doktor olmasına rağmen, küçük bir çocuk gibi kendini öğrenci sıralarında bulur. Bunu tam da Viktoria'yla ilgili sorgulamasından sonra yaşar.

SUBAY : Kim söyleyebilirse o söylesin. Ben şimdi çocuklarıma 2 kere 2'nin 4 ettiğini öğreteceğim; 4'ün içinde 2'nin kaç defa bulunduğunu. (Elini umutsuzca alınına vurur.) Ya Viktoria? Hani onu seviyordum, onun için dünyalar kadar mutluluk diliyordum? Şimdi o mutlu... alabildiğine mutlu, bense dertliyim, dertli, dertli!... (A.g.e., sf: 186)

Bu sahnenin hemen öncesinde ise :

ERKEK : Burada ne kadar kalacağız?

KARANTİNACI: Kırk gün kırk gece.. (A.g.e., sf: 185)

Konuşmaları Harriet'in Strindberg'i kırk gün terk etmiş olmasını çağrıştırıyor ve Viktoria için Subay'ın sözleri de Strindberg'in her zaman hayatındaki kadınları yazma işine odaklanmasını olumsuz etkiledikleri düşüncesine sürüklüyor. Yazma uğraşını sürdürebilmek için Strindberg'in, eşlerini bırakıp seyahate çıktığı zamanlar olduğunu biliyoruz. Bunlar bir rüya yorumu yapabilmek için ön çözümlerdir. Çünkü bu sahnelerden sonra bahsettiğimiz Subay'ın öğrenci sıralarına döndüğü, bir tıp doktoru payesi almasına rağmen, orada olmasına anlam veremediği sahneye sığıyor.

SUBAY : O halde mantık ters!

DOÇENT : Sahiden de öyle görünüyor! Ama mantık ters olunca bütün dünya ters olur... o zaman da şeytanlar gelip size maval okusun! Burada masal dinletecek biri varsa çıksın, biz de gidip yatalım!

SUBAY : "Posterius prius" derler buna, yani tersine dünya; çünkü önce yatılır, sonra masal dinlenir, koca sersem!

DOÇENT : Öyle böbürlenmeyelim, sayın doktor!

SUBAY : Lütfen "Sayın Komutanım" deyiniz! Ben subayım. Ne diye burada çoluk çocuk arasında oturmuş bir alay laf işitiyorum, anlamıyorum doğrusu!

DOÇENT (parmağını havaya kaldırarak) : Olgunlaşacağız! (A.g.e., sf: 191)

Şimdi rüya yorumu metodumuzu kullanarak tüm bunları birleştirebiliriz. Rüya yorumunda bir arzu doyumunun gereğini bir kez daha hatırlatalım. O halde kırk gün ayrı kalmak Strindberg'e yazmak için uygun zamanı yaratmıştır. Viktoria'yla ilgili söyledikleri de bunun ifadesi olabilir. Peki kendini öğrenci sıralarında bulan Subay neyin arzu doyumudur? Tüm bilgi sistemlerinin egemenlik kurma düşüncesi oyunun eleştirdiği, dünyayı karamsar havaya sürükleyen önemli düzen sebeplerinden biri olarak karşımıza çıkmıştı. Subay'ın öğrenci olması, yine bizi hakikatin aranması ve bilgi sistemlerinin bu denli ayrıştırılmasına, tahakküm kurma çabasına bir son vermesi gerektiği düşüncesine götürür. Çünkü Subay, okuldaki düşüncenin mantığa aykırı olduğunu çıkarsamış ve bu sistemle bir şey elde edilemeyeceğine kanaat getirmiştir. O halde dünya bilgisinden sıyrılmamanın yolu açılmış ve hakikatin aranması gerektiğine dair bir arzu doyumunu yeniden gerçekleştirmiştir. Subay okulda başarılı olamamıştır çünkü; o bilgiler işe yaramaz. Olgunlaşmak yani hakikate ulaşmaya çabalamak gerekir. Bu yüzden okuldaki başarısızlık boş bir bilgi karşısındaki başarısızlıktır. Bir değeri yoktur. Bu düşüncüyü şekillendirip kağıda dökmek de, üzüntü verse de, o kırk günlük ayrılığın yarattığı boş zamandır. Bu öğrencilik sahnesinin hemen öncesinde Agnes'in Edith'i gördüğü sahne yer almaktadır. Öğrencilik ve Edith sahnelerinin arka arkaya gelmesi tesadüf değildir. Kopuk gibi görülen bu sahneler aslında oyunun ana düşüncesini tamamalamaktadır. Edith, çirkin olduğu için hiç kimse onunla dans etmez. Tıpkı bilgiler gibi madde de tahakküm yaratmaktadır. İnsanın güzellik anlayışı görünüşle sınırlandırılmıştır. Edith'in nasıl biri olduğuyla kimse ilgilenmez. Tek önemli olan çirkin olmasıdır. Hem bu bilgi sistemleri hem güzellik anlayışının maddeye dayalı olması insanoğlunun tanrısal kökenini yitirdiğinin sembolleşmiş hali olarak değerlendirilebilir. Öğrencilik sahnesi Karantinacı'nın gelişyle devam eder :

SUBAY (Karantinacı'ya): Kurtar beni! Şunun bakışlarından kurtar beni! A.g.e., sf: 191)

Burada Subay Doçent'in bakışlarından bahsetmektedir. Karantinacı zenci kıyafeti giymektedir. Bu Hindistan'daki kast sistemine ya da siyahi insanların ezilmişliğine bir gönderme olsa da aslolan siyahilik üzerinden bir ezilen sınıfın hep var olacağının sembolüdür. Tüm bunlar dünyadaki eşitsizliğe, otoritenin baskısı ve

alt-üst sınıfsal ilişkilerin eklemelenmesidir. Böylesine kopuk görünen sahnelerin rüya düşüncesine bu denli hizmet etmesi ikinci perdenin sonuna doğru Freudyen incelemeyle rüya yorumunu kullanarak elde edilebilmektedir. Her şey bir rüya gibi saçma ilerlemektedir ancak; aynı arzuyu doyumaktadır. İnsanoğlu maddeci bakış açısı ve sistemi itibariyle ezilenleri yaratır, mutluluğu imkansızlaştırır.

Hemen akabinde “Kör” oyun kişinin sözleri de bu düşüncüyü doyurur. Gözleri görmez. Maddesel bir doyum azdır. Bu sebeple sözleri belki de oyunun manifestosu niteliğindedir.

KÖR: (...) Deniz tuzludur, çünkü denizciler durmadan ağlar! Neden denizciler bu kadar çok ağlar ki? Çünkü, dedi yolculukları bitmez... onun için de mendillerini hep direklere asıp kuruturlar! Gene sordum: Ya niçin insanlar üzgün olunca ağlar? Çünkü, dedi, daha duru görebilelim diye gözlerin camını arasına yıkamak lazım! (A.g.e., sf: 194)

Denizci insan, dünyayı daha duru ve açık görebilmek için ağlar. O halde insan ancak, acıyla dünyayı kavrayabilir. Dünyadaki mutluluk da hiçbir zaman gerçek olamayacaktır. Aslolan mutsuzlukla beslenmek olacaktır.

AVUKAT: (...) Haydi, sen de şimdi yuvana dön!...

KIZ : Ölürüm de dönmem!

AVUKAT : Ölür müsün? Buna izin yok! Çünkü her şeyden önce kötü sayılan bir şeydir bu, öylesine ki cesedin bile lanetlenir, sonra da... imansız gidersin, Tanrıya karşı küfürdür bu! (A.g.e., sf: 196)

Oyunda hem tek tanrı inancı hem de çoklu tanrı inancına rastlanmaktadır. Burada asıl incelenmesi gerekense ölümdür.

AVUKAT : Utanç Sahili'ndeki lanetlilerin feryadı!

KIZ : Niçin bugün her günden fazla sızlanıyorlar?

AVUKAT : Çünkü güneş bu tarafta; müzik, dans, gençlik bu tarafta! Böyle olunca dertlerini daha derinden duyarlar.

KIZ: Onları kurtarmalıyız!

AVUKAT : Dene bakalım! Vaktiyle böyle bir kurtarıcı gelmişti, ama çarpmıha gerildi.

KIZ : Kim yaptı bu işi?

AVUKAT : Bütün doğru düşünürler...

KIZ: Kimdi bunlar?

AVUKAT: Bütün doğru düşünürlerin kim olduğunu bilmiyor musun? Öyleyse onları tanıman gerekir.

KIZ : Seni doktorluğa layık görmeyenler miydi?

AVUKAT: Evet.

KIZ : Şimdi bildim onları! (A.g.e., sf: 197)

Çarmıha gerilmede de tıpkı Agnes'in doktorluk payesi alamadığında Avukat'a dikenli taç takmasındaki gibi bir Hz. İsa sembolizasyonu vardır. Ölümün (intiharın) tanrıya küfür sayılması ve Hz. İsa sembolleri tek tanrılı din çağrıştırmaları yapsa da asıl olan bütün doğru düşünürler ile anlatılmak istenen zeitgeist yani dönemin ruhu kavramıdır. Çünkü gün gelir ve dünya düzeninde bir bilgi sistemi tahakküm kurar. Buna oyunun üçüncü perdesinde de rastlıyoruz.

KIZ (Şair'e): Kimler bu bütün doğru düşünürler?

ŞAİR: Bilen varsa söylesin! Bütün doğru düşünürler çoğu zaman bir tek insandır. Bugün ben ve benimkiler, yarın sen ve seninkiler. Bu mevkiye insan tayin edilir, daha doğrusu kendi kendini tayin eder. (A.g.e., sf: 215)

Ona karşı duracak olan ister Hz. İsa olsun ister bir başka figür; mutlaka egemen anlayış tarafından cezalandırılacaktır. Böylece mutluluğu bulmak için Utanç Sahili'nden Güzel Koy'a gitmek isteyen Agnes, mutluluk ve ölüm ikilemiyle başbaşa kalacaktır. Her dönem mutluluğun yolunu göstermeye çalışan biri, ölümle karşılaşmıştır. Çünkü mutluluk getirirse de mutlaka birinin mutsuzluğuna neden olacaktır. En başta da egemen sınıfın ya da görüşün temsilcilerinin, hükümlerle sınırlı mutluluk anlayışına.

Üçüncü perde Avukat ve Agnes'in Güzel Koy'a gelmesiyle başlar. Burada iki işçi durmaksızın çalışmaktadır. Agnes burasının bir cennet olduğunu düşünür ancak; işçilerden aslında tam bir sömürü yeri olduğunu, okyanus dahil her metrekarenin bir sahibini olduğunu, fakirlere yasak olduğunu, sadece zenginlere ait bir yer olduğunu öğrenir. Doğal güzelliklere sahip Güzel Koy ve her yer sahiplenilmiştir. Doğanın bile sahiplenilmiş olmasına Agnes anlam vermez. Hatta bu sahiplik genel olarak doğuştan zengin olmaktan gelir.

KIZ : Verecek cevabım yok!... Ama sen söyle bana: Ne yaptın ki her yerin böyle kapkara, kaderin de böylesine kötü oldu?

I. İŞÇİ: Ne mi yaptık? Yoksul ve hayırsız ana babadan doğduk... Sanırım, birkaç kere de hapis yatmışlar.

KIZ: Hapis mi?

I. İŞÇİ : Evet, hapis yatmayanlar şu yukarki gazinoda yaşar ve bir oturuşta sekiz türlü yemek yer, şarabı da caba. (A.g.e., sf: 199)

Burada işçilerin kapkara olması doğuştan bahtlarının kötü oluşunu ve sistem içinde fakirliğe mahkum olmalarına gönderme yapan kaderci bir sembolleştirmedir. Anne babanın hapis yatmış olması, fakir olmak ve doğanın satılmış yani sahiplenilmiş olması sonucunda dünyevi düzende hiçbir şeyin doğal olmadığı görünür kılınmış. Belki de bu doğal yollara göre üstün doğmak sorgulanmadan kabul edilmiş, bir anlamda toplumsal bir bilinçaltı saldırganlığı doğuran temel etmen olarak karşımıza çıkmaktadır. Herkes eşit olmayan bir dünyada yaşadığını bilir ancak; eşit koşullara sahip olmak için çalışma yolunu seçer.

I. İŞÇİ : Aç mı kalırım.? En çok çalışan biziz, yarı aç yarı tok dolaşıyorum! En az çalışan zenginlerse bolluk içinde!... Pek açık dille konuşmadan bunun haksız bir iş olduğunu söyleyemez mi insan? Tanrı Kızı buna ne cevap verir acaba? (A.g.e., sf: 199)

Halbuki karşı duruş sergilemek sisteme karşı çıkıştır. Sistem bir baba gibi tahakkümünü kurmuştur. Süperregonun baskısı da otoritenin içselleşmesine neden olmuş, bu sebeple eşitsizlik bilgisi toplumsal olarak karşı çıkılarak değil, sadece verili şartlarda bir işte çalışarak düzeltilebilecek kavram olarak örtülmüştür. Bu bastırma dünya düzeninin eşitliksiz çalışma koşullarını mümkün kılan otoriteye hizmet ettiren bir bastırmadır. Bu otoritenin içselleşmesi eylemsel olarak karşı çıkanların cezalandırılması sonucu oluşmuştur.

KIZ : Neden insanlar durumlarını düzeltmek için bir şeyler yapmaz?

AVUKAT : Yaparlar, yapmaz olurlar mı! Ama bütün ıslahatçılar soluğu ya hapishanede alır ya da tımarhanede!

KIZ : Kim onları hapse atan?

AVUKAT : Bütün doğru düşünenler, bütün namuslu kişiler.

KIZ : Ya tımarhaneye götüren?

AVUKAT : Çabalarının umutsuzluğunu anlayınca düştükleri karamsarlık!

KIZ : Bu olup bitenlerin birtakım gizli sebepleri bulunduğu kimsenin aklına gelmemiş mi? (A.g.e., sf: 200)

Delilik de bu anlamda sisteme uygunsuzluktan kaynaklanır. Psikotiklik, gerçek dünya ile olan algının kopmasından, alt benliğin gerçeklik ile arasındaki çatışmadan kaynaklanır. Freud'un gerçeklik dediği bu dünyadır elbette. Strindberg'in gerçeklik anlayışı ise gizli olan, saklanmış bir bilgidir. Yani gerçek dediğimiz dünyanın ötesinde bir bilgidir. Gerçek dünya o bilgiyi örten bir sistemle şekillenmiştir. Bu iki anlayışı birlikte okumak, gerçekliğin bilgisinin zaten esas olmadığı Strindberg'e göre delilik de sistem içindeki uyumsuzlukla açıklanabilir. Bu sebeple de gizin arayışında olan Strindberg, arkadaşlarının her zaman hastaneye yatması gerektiği fikrine karşı çıkmıştır. Çünkü o deli değildir ve hakikati aramaktadır, diğer insanlar ise faraziyelerle örülü dünyanın bilgisini kabul etmiş uyum sağlama çabasında olanlardır. Freudyen yaklaşımda sistem karşıtı bir analiz yapmak pek mümkün değildir. Çünkü Freud, yaşadığımız dünyada insanın ruhsal sorunlarını tanımlamıştır. Ancak, Strindberg gibi bir yazarın oyununu analiz ederken de sistemden bağımsız düşünmek mümkün değildir. Bu sebeple fazla söz söyleme riskini göze alarak, ikisinin düşüncelerini okumak bizi kaçınılmaz şekilde böyle bir çözümlenmeye sürüklemektedir. Bu, Strindberg'in oyunun Freudyen olarak açıklanamaması değil, Freudyen okumayla ne kadar zenginleşebileceğini göstergesidir.

Agnes zenginlerin yaşamını gördükten sonra dünyada cenneti(!) bulamayacağına kanaat getirir. Dünyayla ilgili artık hiçbir ümidi kalmamıştır. Daha fazla gözlemlemesinin anlamı da yoktur. Toplumsal kuralların uygulayıcısı Avukat da artık ona eşlik edemeyecektir haliyle. Rüya düşüncesine uygun olarak yer değiştirme gerçekleşecek ve sıçramalı yeni rüya sahnesinde Agnes yoluna Şair'le devam edecektir. Artık dünyevi malumattan sıyrılacaktır. Cinsel birliktelik yaşadığı Avukat yerine, aseksüel ilişki içerisinde olduğu Şair rüyaya dahil olacaktır. Avukat'la olan son sahnenin ardından bir anda Agnes'i, Şair'le birlikte Fingal Mağarası'nda görürüz. Mağara kadın cinselliğini sembolize eder. Mağara okyanusun sınırındadır. Su kadının, ateş ise erkeğin sembolüdür. Okyanusun sınırındaki bir mağara ise bize anne rahminin sembolünü çağırıştırır. Çünkü Agnes dünyevi malumatlardan olumlu bir yan elde edemeyeceği bir anda bu mağaraya sıçranmıştır. Her şeyin bittiği yerde dönülebilecek tek güvenli mekan anne rahmidir. Aynı zamanda Agnes artık dünyaya karşı aidiyetlik hissini de kaybetmiştir. Gördüğü her şeyin bir rüya gibi geldiğini

söylemektedir. Sahnede, kulak ve deniz kabuğu gibi yine anne rahminin sembolleştirmelerine rastlanmaktadır. Hristiyanlık anlayışında her çocuğun bir günahın içine doğmasına gönderme yapılmıştır. İnsanoğlu masumluğunu yitirmiş tanrısal kökenini terk etmiş günahlar içinde bir yaşayış yaratmıştır.

KIZ: Toprağın çocukları,
Topraktan gelmişler,
Toprakla belenerek
Toprağa düşüyorlar.
Ayak verilmiş onlara yürümeye,
Kanat verilmemiş,
Kirleniyorlar.
Onların suçu mu bu,
Yoksa senin mi? (A.g.e., sf: 203)

Günaha doğan insan, toprakta yaşar. Topraktan gelmiştir ve yine sonunda günah içinde üstünde yaşadığı toprağa dönecektir. Hava, rüzgar ve dalga şiirlerini okur Agnes Şair'e.

KIZ: (...) Yeni doğmuş çocuklar
Varlığın acısıyla
İnler, feryat ederken,
Belledik bu sesleri... (A.g.e., sf: 204)

Dalga, rüzgar doğumun sembolleri; ardından eklenen yukarıdaki cümleler ise varlığın başlı başına bir acı olduğunu düşündürüyor. Artık tamamen karamsar, umutsuz olan Agnes, gemilerin batışına şahit oluyor. Batan gemiler ise: Dostluk, Altın Barış, Umut ve Adalet. Adalet, insanların oluşturduğu yapay adalet, adaleti sağlamaktan uzak, bu adil olmayan dünyada barış olamaz, dostluğa olan inancın batması gibi umudu da kalmıyor. Oyunda gıyabında ismi geçen karakterler de batan Adalet gemisindeydiler. Tüm bu olanlar, Agnes'e yaşadıklarının bir rüya olduğunu düşündürüyor. Burada rüyaya kabus algısıyla yaklaşabiliriz. Çünkü rüya yakıştırması Agnes'in oyun boyunca söylediği “yazık olmuş insanlara” sözüyle bağlantılı. Her

şeyi kötücül şekillendiren insanlar tüm güzellikleri yitirmişler ve Agnes de İndra'nın kulağı dediği, insanların şikayetlerini dinlediği bu mağarada bulur kendini. Çünkü iyiden iyiye dünyada kendini unutmuştu Agnes.

KIZ : Böyle olduğu daha iyi, dostum, yoksa dünya çaba yoksunluğundan bir çöl haline gelirdi. Herkes sırtüstü yatıp gözlerini gökyüzüne dikerdi; sabanı, küreği, rendeyi, kazmayı eline alan olmazdı.

ŞAİR : Bunu sen söylüyorsun ha, İndra'nın Kızı, yarı ömrünü göklerde süren!...

KIZ: Bana sitem etmekte haklısın; burada çok uzun kaldım, çamurlara belendim, fikirlerim artık uçamıyor; kanatlarımda balçık, ayaklarımda toprak... (Kollarımı havaya kal-dırır.) Batıyorum, batıyorum... Bana elini uzat baba, göklerin Tanrısı! (Durak.) Artık cevabını işitmiyorum! Uzaylar dudaklarının sesini kulaklarımda keşesine ulaştırmaz oldu! Aramızdaki ipek teller koptu... Eyvah bana, bu toprağa mahkumum!

ŞAİR: Göklere yükselmeye niyetli misin yakın zamanda?

KIZ : Toprağımı yakabildiğim gün gideceğim, ama okyanusların bütün suyu beni arıtamaz. (A.g.e., sf: 205)

“Toprağı yakabildiğim gün” sözünü incelemek gerekir. Yakmak, yanmak kutsallaştırma eylemleridir. Ateş ışık saçar, ışık ise gerçek bilginin sembolleşmesidir. Tanrısal kökeninden uzaklaşan insanın yeni bir başlangıca, yeniden keşfe ihtiyacı vardır. Bunun için önce yangın gereklidir. Böylece insanoğlu yeniden tanrısal kökenini keşfedebilecektir.

Yüzen bir şamandıra Agnes ve Şair'e yaklaşır. Yaşamın sembolüdür. Çünkü akciğere benzemektedir. Batan gemi olmasına rağmen ötmez.

TAYFALAR (dört sesle çağırırlar) : Christ Kyrie!

ŞAİR : İşte haykırıyorlar. Deniz de kabarıyor! İşiten yok.

TAYFALAR (önceki gibi) : Christ Kyrie!

KIZ: O mu?

ŞAİR : Evet o, çarmıha çakılan...

KIZ : Niçin, söyle niçin çarmıha çakılmıştı?

ŞAİR : Çünkü kurtarmak istiyordu...

KIZ : Kimdi — aklımdan çıkmış — kimdi onu çarmıha çakan?

ŞAİR : Bütün doğru düşünürler. (A.g.e., sf: 208-209)

Yine bir Hz. İsa göndermesiyle karşılaşılıyor. Artık İsa bile insanları kurtaramayacaktır. Çünkü her şeyle özünden uzaklaşmıştır.

ŞAİR : Sahi... sanmam ki bir gemi olsun... İki katlı bir ev bu, önünde ağaçlar var... bir de telefon kulesi... bulutlara erişen bir kule... Bugünün Babil Kulesi, tellerini havaya uzatmış, yukarıdakilere haber ulaştırmak için...

KIZ : Çocuksun! İnsan düşüncesi yayılmak için telleri ne yapsın! İmanlıların duası yıldızlara varır... Babil Kulesi değil bu; çünkü Tanrıya ulaşmak istiyorsan dualarınla ulaşırsın!

ŞAİR : Yok, ev değilmiş bu... telefon kulesi de değil... Görüyor musun? (A.g.e., sf:209)

Geminin dönüşmesi, Babil kulesini, telefon kulesini andırması; teknolojik yapıtlarıyla da daha çok kendine gömüldüğünü simgeliyor. Neye dönüşürse dönüşün insanın sonu yine ölüm olacaktır. Her bir yeni buluş yine tanrısal kökenin unutulmasına katkıda bulunacaktır. Teller ve dua karşılaştırması bunun sembolleşmesi olabilir. Artık insan dua etmeyi unutmuş, kendi yaptığı tellerle yakarıшта bulunmaktadır. Tanrısal kökenden o denli uzaklaşmış, yolunu şaşırmıştır.

KIZ : Ben karlı bir fundalık görüyorum, askeri bir talim alanı... Kış güneşi kilisenin ardından tepeye vurmuş, çan kulesinin uzun gölgesi karlara düşmüş... Şimdi bir askeri birlik fundalıklara doğru yürüyor. Askerler çan kulesinin üstünden yürüyorlar, tepesine doğru. Şimdi haçın bulunduğu yere vardılar. Ama içimde bir his var: sanki tepeliğe ilk ayak basan ölecekmiş gibi geliyor... İşte yaklaşıyorlar... Önde onbaşı var... ha ha! Fundalığın üzerine bir bulut gelip güneşi örttü... Şimdi her şey yok oldu... Bulutun suyu güneşin ateşini söndürdü! Güneşin ışığı kulenin gölgesini meydana getirmişti, ama bulutun gölgesi de kulenin gölgesini yuttu...] (A.g.e., sf: 209-210)

Agnes'in değişen mekan algısı rüya yapılanmasına da uygun olarak şekillenmekte. Askerlerin saldırısı bir tacavüzün sembolleştirilmesi olarak okunabilir. Bir boşalma anının tasviri gibi anlatılmış. Tercavüz genel anlamda varlığa dair bir saldırı olarak, insanlık hakikati (güneş) yitirmiştir. Artık mağarada devam etmenin anlamı yoktur. Metaforlarla dünyevi bilginin hakikate tecavüzü ya da Agnes'in ruhani kökenini artık hissedememsinden anlayacağımız, dünya malumatının ruhani kökene tecavüzü anlatılmış olabilir.

Ardından gelen sahnede ise Agnes artık kapalı kapının açılmasını ister, yine opera koridoruna gelirler.

KIZ : Hemen çağır, gelsinler. Çünkü kapı açılacak.

KAPICI KADIN : O kadar önemli mi bu iş?

KIZ : Evet, önemli, çünkü ortada bir şüphe var: dünya sırrının çözümü bu kapının arkasında saklıymış! Hadi, hükümet temsilcisi ile dört fakültenin dekanlarını çağır! (A.g.e. sf: 210)

FELSEFE FAK. DEKANI (Tıpçı'ya) : Bravo, diyorsun, büyültecinde burnundan ötesini göremeyen sen... ancak sapık duyularına inanan, mesela gözlerine... Oysa gözün uzak göreni var, yakın göreni var, körü var, şaşısı var, renk görmeyeni, kırmızıyı yeşili seçemeyeni var, tepegöz var, tek göz var! (A.g.e., sf: 212)

TEMSİLCİ : Fikrim mi? Hiçbir fikrim yok. Ben sadece hükümet tarafından size göz kulak olmaya memur edildim: Bu yanda gençliği yetiştirirken, öte yanda birbirinizin kolunu budunu koparmayasınız diye. Fikir mi? İstemem, ödüm kopar fikirden. Bir ara bazı fikirlerim vardı, fakat hemen çürüttüler. Fikirler hemen çürütülür... tabii aykırı fikirde olanlar tarafından. Belki artık kapıyı açma zamanı gelmiştir, hatta tehlikeli gerçekler saklaması tehlikesini de göze alarak

(...)

KIZ : Zavallı gençlik!

HUKUK FAK. DEKANI : Gençliğe acııyor, bizi suçlamaktır bu. Sayın temsilci, bu hakarete karşı resmi muameleyle girişin!

KIZ : Evet, sizden davacıyım, topunuzdan; gençliğin zihnine şüphe ve ikilik tohumları eken sizlerden davacıyım!

HUKUK FAK. DEKANI : Duydunuz ya, asıl kendisi otoritemize karşı gençlikte şüphe ve tereddüt uyandırıyor, sonra da şüphe uyandırıyor muşuz diye bizi suçluyor. Canice bir hareket değil mi bu? Bütün doğru düşünürlere sorarım! ..(A.g.e. sf: 213)

Artık Agnes kapının arkasını görmek istemektedir. Çünkü, dünya bir bilginin tahakkümü ve o bilginin iktidara hizmet etmesine göre şekillenmiştir. Bu da Temsilci'nin sözlerinden anlayacağımız gibi, düşünmeden iş yapan bireyleri yaratır. Her yanlış bastırılmış ve içselleşmiştir. Neye hizmet ettiğini bilmeden ya da bilse bile bunu önemsemeyen çalışan bir topluluk olmuştur insanoğlu. Bu çarpıklık her insanda ikilik yaratır. Gençler denmesi aslında sadece gençler değil dünyaya her yeni gelendir. O da bu ikilemeyle karşılaşacak ve git gide uyum sağlayarak adaletsizliği 'düşünme' özelliğini bir kenara bırakarak içselleştirecektir. Kapının açılmasıyla ardından hiçbir şey çıkmaz. Tüm bu çözümlenin ardından bizi şaşırtmayan bir sonuçtur. Maddeye verilen değer yerildiği oyunda bir hiçliğe ulaşmak elbette anlaşılabilir. Buradaki hiçlik aslında oyun boyunca anlatılan insanoğlunun uğraşının anlamsızlığının yendiren inşasıdır fakat; bu sefer daha açık ve daha görkemli bir anlatıdır.

Daha önce Strindberg'in oyunun sonuna doğru Agnes'in sözleriyle düşüncelerini anlattığına değinmiştik. Oyunun sonuna yaklaşırken Agnes şu sözleri söyler:

KIZ: Cevap verse de, vermese de: Vurun!... Gel, seyircim, sana buradan uzakta bu bilmeceyi çözeyim... ama uzakta, bizi kimsenin görüp işitemeyeceği ıssız yerlerde! Çünkü... (A.g.e., sf: 215)

Bu sözlerin ardından Agnes kadınsal bilginin farkına dair açıklamalarda bulunur. Avukatla olan sahnesinde anneliğin nasıl bir tabu olarak algılandığına gönderme yapar. Halbuki annelik insanoğlunun kutsadığı bir kavramdır. Tartışılmaz bir olgu olarak her çocuk sahibi olan kadının sahip olması gereken bir iç güdü olduğu inancı vardır. Belki de Strindberg çocuk sahibi olan ebeveynlerde içgüdüsel tabunun anneye yüklenmesiyle kadının ikincilleştirildiğine vurgu yapmak istemiş olabilir: Annelik-kadın-kıstırılmışlık-iktidar-hükümlanlık...

AVUKAT (sahne önüne gelerek Kız'ı kolundan tutar): Görevlerini unuttun mu?

KIZ : Yoo, unuttur muyum hiç? Ama şimdi daha üstün görevlerim var!

AVUKAT: Ya çocuğun?

KIZ : Çocuğum? Ne olmuş çocuğuma?

AVUKAT : Çocuğun seni istiyor.

KIZ : Çocuğum! Eyvahlar olsun, toprağa esir oldum!... Ya içimdeki bu azap, bu korku... nedir bu?

AVUKAT : Nedir, bilmiyor musun?

KIZ: Hayır.

AVUKAT: Vicdan azabı!

KIZ : Vicdan azabı bu mu?

AVUKAT : Evet. Ne zaman görevini ihmal etsen, ne zaman hayatın tadını çıkarsan, hatta en günahsız tarafından — günahsız hayatın tadı çıkar mı, o da pek su götürür ya! — sonra ne zaman başkalarını kıracak, incitecek olsan, hemen vicdan azabı yapışır yakana.

KIZ : Peki, bundan kurtulmanın bir yolu yok mu?

AVUKAT : Var, ama bir tek! Hemen görevini yerine getirmek...

KIZ : Görev sözünü ağızma alınca gözüme bir ifrit gibi görünüyorsun... Ya benim gibi iki görevi olanlar ne yapar?

AVUKAT : Önce birini yerine getirir, sonra da öbürünü.

KIZ : Önce üstün olanını... İşte bunun için sen çocuğuma ba karsın, ben de görevimi yaparım...

AVUKAT : Çocuğun senin hasretini çekiyor... Bir insanın senin yüzünden üzülmesine gönlün razı olur mu?

KIZ: İşte şimdi ruhuma huzursuzluk çöktü... Kalbim ikiye bölündü, her parçası beni bir yana çekiyor.
(...)

KIZ : Gel, çöllere gidelim!

ŞAİR : Ya çocuğun?

KIZ (bütün seyircileri göstererek): İşte benim çocuklarım! Tek başına kalınca her biri iyi, ama bir araya geldiler mi çekişirler, birer ifrit olurlar... Allahaismarladık! (A.g.e., sf: 216-217)

Avukat, baba olmasına rağmen çocuğun yanında olması gereken her zaman Agnes olmalıdır algısını yaratıyor. Agnes ise buna karşı çıkarak gidiyor. Hem anne hem tanrısal bir varlık olarak, hem çocuklarını hem insanoğlunu terk ediyor. Dünyevi yapılanmayı Strindberg ilk kez bu kadar kadın üzerinden tanımlıyor. Bilinçli bir tercih midir bilinmez. Ancak; çok cesur sözlerdir bunlar. Çünkü hakikatin bilgisi erkekte olamaz. Kadınsal bilgi farklıdır. İktidar ve erk kavramları erkekten doğmuş belki de bu uğurda anneliği yaratarak kadını ikincilleştirmenin bir yolu aranmıştır. Şair ve Avukat'ın aynı sahnede yer almasıyla bir ayrıştırma gerçekleşmiş ve her şekilde erkek farazi bilgileri elde edebilecek bir varlık olarak ortaya çıkmıştır. İlerleyen sahnede Agnes kadının farklı yönlerini anlatmaya devam ediyor:

KIZ: Öyleyse söyleyeyim! Çok eski çağlarda, daha güneş doğmadan, Toprağın anası olan Maya, Tanrının öz gücü Brahma'yı baştan çıkararak soyunu üretmeye razı etmiş. Tanrısal cevherle toprak cevherinin birleşmesiyle büyük günah işlenmiş oluyor... Bu yüzden hayat, yeryüzü ve insanlar bir görüntü, bir hayal, bir rüyadan ibaret!...

ŞAİR : Benim rüyam!

KIZ : Gerçek bir rüya! Ancak, toprak cevherinden kurtulmak için, Brahma soyundan gelenler gönül tokluğu ve acı çekme yoluna gidiyorlar... Kurtuluşu acıda arıyorlar... Fakat bu çabanın karşısına dikilen engeller var: zevk arzusu ya da sevgi... Şimdi, en yüce mutluluklar ve en derin acılarla karışmış olan sevginin ne olduğunu anladın mı? En tatlı ve en acı şey! Şimdi anladın mı kadın nedir? Günahı, ölümü yeryüzüne getiren kadın?

ŞAİR : Anladım! Ya sonrası?

KIZ : Sonrasını biliyorsun... Zevkin acısıyla acının zevki arasındaki çatışma... Çile çekenin azabıyla sefa sürenin zevki arasındaki mücadele! (A.g.e., sf: 219)

Yaşamın kendisi bir günahtan doğmuş ve bu yüzden gerçeklik değil olsa olsa rüya olabilir anlayışı , oyunun adının da neden “Rüya Oyunu” olduğunu vurguluyor.

Günahı yeryüzüne getiren kadın anlayışı zaten, Havva'dan beri süregelen bir anlayıştır. Ancak; Strindberg burada belki kadına karşı negatif bir anlatı oluşturmaya çalışmışsa da hakikatin kadınsal bilgiyle anlaşılabilir farklı bir bilgi olduğunu anlatmış oluyor. Günah... Yasak... Bunlar da erk kelimelerdir. Günahı tanrı belirliyorsa, Hz. İsa da tanrının oğluysa, tanrı da erk bir kavram olarak karşımıza çıkar. O halde kadının baştan çıkarması bir negatiflik olmaktan çıkar ve kendine has bir bilgiyi oluşturur. Bu Freudyen okumanın ötesine geçen bir yorum olsa da tabu ve tabuların erk temelli kavramlar oluşu yine Freud'un kuramında yer alan kavramlardır. Eğer anneliğin sorgulandığı sahne olmasaydı, bu çözümlenmeye gerek kalmayacaktı. İster Strindberg bazı analizcilerin çözümlendiği gibi hayatına girmiş tüm kadınlardan duyduğu sıkıntıdan dolayı bu satırları yazmış olsun, ister bizim açıklamaya çalıştığımız gibi kadınsal farklı bilginin anlatısı olarak, tabuların aşılması anlamında bu sözleri kağıda dökmüş olsun; annelik tabusuna değindiğinde bu çözümlenmeye gitmek kaçınılmaz olmuştur. Çünkü, Agnes sonunda şatoyu yakarak dünyayı terk edecektir. Aslında bu dünyanın yanmasıdır. Yeniden bir kutsallığın doğacağına semboleşmesidir. Bunu yapan Agnes'tir, tanrısal bir varlıktır ama kadındır. Şatonun tepesindeki çiçek tomurcuğu açılarak kocaman bir krizantem olur. Bu bir boşalma sembolüdür. Artık oyunun başından beri tek çare olana gelinmiştir sıra: Ölüm... Boşalma da pek çok mitte küçük ölüm manasındadır. Tomurcuğun kocaman bir krizanteme dönüşmesi insanoğlunun yendiren keşfedecekleridir. Belki de Strindberg'in keşfettikleridir. Ayrıca şatonun erkek cinsel organı simgesi olduğu ve yandığı; ardından da çiçek açması düşünülürse; bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde erk bilgisinin yerine kadınsal bilginin geleceğinin sembolleşmesidir. Çünkü çiçek açması da kadın cinsel organı sembolüdür.

6. SONUÇ

Bu çalışmanın amacı bütün oyununu rüya kurgusuyla yazan bir yazarın eserini, rüya yorumunu kuramında başat bir yere oturtan bir kuramcının buluşları üzerinden okumak olmuştur. Eserin yazarı Strindberg ile kuramı oluşturan Freud aynı dönemlerde yaşamış, dönemin ruhunu yansıtan iki düşünürdür. Freud insan psikolojisini incelerken kişiliği ve ruhsal etmenleri parçalamış, Strindberg ise oyunlarında derinlemesine insan incelemeleri yapmış ve son oyunlarından olan Rüya Oyunu'nu yazarken oyun kurgusunu parçalamış ve dışavurumcu bir üsluba yönelmiştir. Demekki dönemin ruhu insanı anlamının yolunun ruhsal yapılanmayı parçalamadan ve gerçekçi bir anlatımın insanı anlatmada kısır kaldığı düşüncesinden geçiyordu. Bu iki düşünürü birlikte okumak büyük bir keyif olmuştur. Ortaklaşan rüya anlayışlarını yakalamak, farklılıkları ortaya koymak, Freud'un rüya yorumunda değindiği iz sürücülük yöntemiyle mümkün olmuştur. Bu iz sürücülük yöntemi, rüya görenin sunduğu rüya içeriğinin izinin sürülmesidir. Rüya içeriği rüyayla ilgili esas düşünceyi sunmaz. Sansüre uğramış bir haldedir. Sembolleştirmeler ve çarpıtmaların izi sürülerek rüya düşüncesine (rüyada asıl anlatılmak istenen) ulaşılabilir.

Araştırmamızın bu anlamda en çıkmaz noktası, oyunun kimin rüyası olduğuna karar verme aşaması olmuştur. Kimi yönetmenler tüm oyunu Strindberg'in düşüncesi olarak ele almak gerektiğini söylese de, kimi araştırmacılar oyunun baş karakter Tanrı İndra'nın kızı Agnes'in rüyası olduğunu düşünmüştür. Bazı araştırmacılar ise bu ayrımın yapılamayacağını, oyunun kurgusuna göre kimi zaman Strindberg'in, kimi zaman baş karakter Agnes'in kimi zamansa insanlığın ortak bilinci olarak yaklaşmak gerektiğine değinmişlerdir. Bu oyun üzerine yapılan çözümlemeyi daha da zenginleştirmiş ve tam da freudyan rüya yorumundaki gibi her sözün anlamının irdenmesine ve anlatılanın sırayla incelenmesi gerektiği fikrine taşımıştır. Değişen her sahne, eklenen her karakterle, yeni bir rüya sekansının çözümlenmesi üzerinden analiz yapılmıştır. Bu yolla ortaklaşan yönlerle aslında her kopuk, sıçramalı rüya sahnesinin genel düşünceye eklenen farklı bir yönü doyurduğu gözlemlenmiştir.

Analizimiz sadece freudyen rüya yorumuyla sınırlı kalmamıştır. Freud'un edebi eserlere yaklaşımının tüm özellikleri dikkate alınmıştır. Freud ve bu yöntemi kullanan araştırmacılar, oyunun anlatmak istediğinin dışında bir analiz yapmazlar. Önce oyundaki genel fikrin ortaya konulması zorunludur. Bu açıdan bazı eleştirilenler yöntemin yetersizliğine dikkat çekmiştir. Çünkü freudyen yöntemin edebi eserin hangi siyasi, politik zemine hizmet ettiğinin analizde eksik kaldığı inancındadırlar. Salt karakter analizinin metin incelemede istenen nitelikli analize ulaştırmayacağına değinmişlerdir. Bu noktada tezi, eserin bütünlüklü incelenmesinin zorunluluğuna dayandırmak bu eleştirileri bertaraf edebilecektir. Çünkü incelediğimiz eser, insanlığın genel yaşayışına dair bir anlatıdır. Dünyanın yapay faraziyeler üzerine işlediğine dair, tüm insanlığa bir eleştiridir. Kaynağını Hint tanrısı İndra'ya dayandırır. İndra insanoğlunun dünyadaki yaşayışını domuzların pislikte yaşamasına benzeten, tanrısal kökenini yitirdiğine gönderme yapan bir efsanedir. Eğer eserin bu yönü olmasaydı, freudyen analiz gerçekten de yetersiz kalabilirdi. Eser, başlı başına bir sistem eleştirisi olduğu için freudyen bir analiz de olsa, neye hizmet ettiği göz ardı edilemeyecek bir yapıdadır. Ayrıca freudyen edebiyat analizi yazar merkezli bir analizi gerektirir. Yazarın eserini hangi yaşam olaylarından ya da hangi düşlemlerinden yola çıkarak yazdığının açığa çıkarılması zorunludur. Strindberg'in Rüya Oyunu'nu yazmadan önce yaşadığı Inferno (cehennem) krizi ve yazarın oyun için en özel oyunu olduğunu açıklaması, hem yaşamıyla, hem dünyayı bir cehennem olarak agılamasıyla bütünleşince, özel anlamda freudyen çözümlemeyle oyun, hakettiği şekilde bütünlüklü incelenmeye çalışılmıştır.

Freudyen rüya yorumunun en büyük eleştirisi her psikanalistin yorumunun, her bir rüyaya karşı farklılık göstereceğidir. Bu handikapın bilincinde yaptığımızın bir psikanalitik okuması değil bir araştırmacı yorumlaması olduğu unutulmamalıdır. Kaldığı eser pek çok araştırmacı tarafından çok farklı şekillerde anlaşılmış bir eserdir. Ancak bu araştırmada freudyen rüya yorumu ve edebi eser çözümlemesi temel alındığından, oyunun genel olarak insanoğlunun kendi yarattığı sistemle içine gömüldüğü cehennem fikri, hakikat inancı ve dünyevi her türlü toplumsal ve bilimsel bilginin sadece iktidar kurma hevesli yapılanmasına eleştirel bir yaklaşım çerçevesinde şekillendiği, detaylara inildiğinde ise anlatıda bunun Strindberg'in anne ile kurduğu ambivalent ilişki biçimi ve oyunu yazarken ayrı olduğu karısı aktrist

Harriet'la olan evliliğine göndermeler içerdiği bulgulanmıştır. Anneyle olan ilk ilişkiyle narsisisizminin gelişimi ve öteki algısının gelişim biçimi, annenin dindar olması, Strindberg'in hayatının büyük bir bölümünde ateist olması ve daha sonra okültizm inancıyla dünyanın gizi üzerine araştırmaya girişmesi ve bunun dünyevi bilgiden öte bir bilgi olduğu inancının izi sürülmüştür. Oyunun her sahnesi bu gizin bilgisine ulaşma yollarının gerekliliğine ve dünyevi maddesel algının boşluğuna gönderme yapıp kopuklu yapıyı bütünleştirse de, detaylarda gizli anne ve karısıyla olan ilişkiğine göndermeler analiz edilmiştir. Arkadaşlarının Inferno krizi sırasında Strindberg'e akıl hastanesine yatması gerektiğine dair söylediklerine bir cevap niteliğinde; deliliğin de dünya sisteminin deli olarak adlandırdığının sadece oluşturulmuş kurallara uyumsuzluktan başka bir şey olmadığı düşüncesi yakalanmıştır. Bu noktada Freud'un psikoz tanımlamasında alt benlik ile gerçeklik arasındaki çatışmayı göstermesi tartışılmıştır. Freud'un gerçeklik dediği zaten Strindberg için sadece yapay bir düzendir. Ona uyumsuzluk da delilik olamaz. Bu sadece sistemin delilik dediği bir kavramdan ibarettir. Freud'a göre de psikoz gerçekliğin kabulüyle ortaya çıkan bir kavramdır. Gerçekliğin bir düşünür tarafından reddi, bir düşünür tarafından kabulüdür bulguların. Bu noktada bir paradigmanın sorusunu bir başkasına sorma yanılsından kurtulmak ve bilgi sistemlerinin farklı olduğunun ayırdına varmak gerekir.

Rüya sekanslarının detaylarında fallik sembollere ulaşılmış ve cinselliğin erk temelli dünyada, bireyci anlayışla freudyen açıklamanın belki de ötesine geçerek nasıl toplumsal bir otoritenin içselleştirildiğinin farklı yollarla inşaa edildiği bulgulanmıştır. Freudyen analizin ötesine geçmekten kasıt Freud'un birey üzerine ruhsal yapılanmayı analizinde rastlanan süperego, savunma mekanizmaları ve bastırmaların oyunda karşımıza bireyden öte toplumsal olarak sistemden dolayı oluşmuş yapılanmalar olduğu fikrinin analizidir.

Strindberg'in Inferno krizini anlattığı kitabında rastladığımız kadının şeytanın iki misli olduğu düşüncesi ise oyunda farklı bir şekilde yer almıştır. Bu konu üzerine yapılan analizde Strindberg'in toplumsal yapılanmaya dair eleştirisinde anneliğin tabu olduğunu görünür kılması ile günah ve zevkin kadında birleşik olması düşüncesi bir çelişki doğuruyor gibidir. Çünkü oyun kadının erk ve iktidar kavramlarıyla ikincillığe itilmiş toplumsal konumundan bahsederken, bir yandan da günah ve

zevkin birleşimi olarak yansıtır. Oyunda genel olarak bilgi sistemlerinin eleştirisine rastladığımızdan buradaki okumamız bilinçaltında kadının bilgisinin erk bilgisinden farklı bir bilgi olduğu düşüncesine sürüklüyor bizi. Oyunun sonundaki büyük yangının ise bir yok oluş ve yeniden kutsallaşmanın sembolleşmesi oluşu ve yangının tanrısal kadın bir varlık olan Agnes tarafından çıkartılması, bu kadınsal bilginin gize ulaşmada izlenmesi gereken, kutsallaştırıcı bilginin yolunu sunuyor gibi algılamamıza neden olmuştur. Bu okumaları birleştirdiğimizde Strindberg, kadına karşı olumsuz bir tutum içerisinde olduğuna dair yazılar yazmış olsa da bilinçaltında kutsallaşmayı bir kadın karaktere yükleyerek ve ikincil bir konumda olmasını erk sisteme bağlayarak bilinçli veya bilinçsiz kadını yüceltmış oluyor.

Tüm bu analizi yapabilmek için freudyen kavramların iyi anlaşılması gerekmektedir. Bu sebeple psikanalitik kuramın temelini oluşturan, eser yorumlamamızda kullanacağımız ve de Freud'un edebi eser yorumunda kullandığı kadarını anlatmamız gerekmektedir. Araştırmanın 2. bölümünde bu kavramlara yer verilmiştir.

Ferudyen edebi eser okumasının detaylarına yer verdikten sonra da Strindberg'in Rüya Oyunu'nu yazmasında etkili olabilecek yaşam olayları ve düşüncelerine değinilmiştir. Bu şekilde freudyen kavramlar tanınmış, bu yolla yapılacak edebi incelemenin nitelikleri anlatılmış ve yazar merkezli bir araştıma olması nedeniyle, Strindberg'in hayatının gerekli detayları incelenmiştir. Sonuç olarak da eserin insanoğlunun yaşayışında kurguladığı sistemin eleştirisi ve eleştirinin maddeye olan düşkünlüğü temel almasıyla, tanrısal kökenini unutmasının anlatıldığına ulaşılmıştır. İnsanoğlunun bu madde düşkünlüğünden kurtulmasının tek yolu ölümdür. Ölüm de kutsallaşmanın yeniden başlamasını sağlayacaktır.

KAYNAKLAR

Adorno, T. W. (1996). *Sanat, Toplum, Estetik*. Taylan Altuğ (Çev.). *Felsefe Tartışmaları 20. Kitap*. İstanbul: Panorama Yayınları.

Burger, J. M. (2006). *Kişilik*. İnan Deniz Erguvan Sarıoğlu (Çev.). (1. Basım). İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Eagleton, T. (1998). *Estetiğin İdeolojisi*. Hakkı Hünler, Türker Armaner, Nur Ateş (Çev.). İstanbul: Özne Yayınları.

Freud, S. (1999). *Sanat ve Edebiyat*. Emre Kapkın, Ayşen Tekşen Kapkın (Çev.). (1. Basım). İstanbul: Payel Yayınevi.

Freud, S. (2000 a). *Metapsikoloji*. Aziz Yardımlı (Çev.). (1. Baskı). İstanbul: İdea Yayınları.

Freud, S. (2000 b). *Psikanaliz Üzerine*. Kamuren Şipal (Çev.). (2. Baskı). İstanbul: Cem Yayınları.

Freud, S. (2001). *Ben ve İd*. Ali Babaoğlu (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Freud, S. (2007). *Psikanalitik Hareketin Tarihçesi Üzerine*. Olcay Tüzün (Çev.). *Yansıtma Dergisi*. 7-8, 135-148. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Freud, S. (2014 a). *Bastırma ve Bastırmanın Geri Dönüşü*. Oya Kasap (Çev.). İstanbul: Telos Yayınevi.

Freud, S. (2014 b). *Rüya Yorumu*. Dilman Muradoğlu (Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Freud, S. (2014 c). *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*. Kamuran Şipal (Çev.). (6. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Freud, S. (2015). *Bilinçaltı*. Ahmet Yücel Aksoy (Çev.). Ankara: Gece Kitaplığı.

Hill, P. G. (Ed.) (1991). *Our Dramatic Heritage: Vol.-5 Reactions to Realism*. London and Toronto: Associated University Presses.

Holland, N. N. (2002). *Psikanaliz ve Shakespeare*. Özgür Karacam (Çev.). İstanbul: Gendaş Kültür Yayınları.

Humpal, M. (2012). *The Metafictional aspect of Strindberg's Ett Drömspel*. Philologica 1: Germanistica Pragensia XXI. Acta Universitatis Carolinae.

Koçak, O. (1996). Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme. *Toplum ve Bilim*. 70, 94-152. İstanbul: Birikim Yayıncılık.

Marcuse, H. (1995). *Eros ve Uygarlık*. Aziz Yardımlı (Çev.). (2. Baskı). İstanbul: İdea Yayınları.

Moran, B. (2014). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. (25. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Parman, T. (2002). *Psikanalizi Yazmak*. (1. Basım). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Parman, T. (2005). Psikosomatik Tarihi ve Çocuk Psikosomatiği Üzerine. *Psikanaliz Yazıları: Psikosomatik*. 11, 13-31. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Parman, T. (2006). Psikanaliz ve Düşüncenin Gelişimi. *Psikanaliz Yazıları: Psikanaliz ve Düşüncenin Gelişimi*. 13, 25-43. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Schultz, D. P. ve Schultz, S. E. (2002). *Modern Psikoloji Tarihi*. Yasemin Aslay (Çev.). (2. Basım). İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Strindberg, A. (1982). Rüya Oyunu. Afif Obay (Çev.). *Seçilmiş Oyunlar içinde* (143-223). İstanbul: Adam Yayınları.

Strindberg, A. (2015). *Inferno*. Emrah Saraçoğlu (Çev.). İstanbul: Encore Yayınları.

Şener, S. (2008). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. (5. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Tunaboşlu-İkiz, T. (2004). Klasik Nevroz Kuramı ve Güncel Yaklaşımlar. *Psikanaliz Yazıları: Nevrozlar*. 9, 13-21. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Tunaboşlu-İkiz, T. (2005). *Psikanaliz Konuşmaları*. (1. Basım). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Winnicott, D. W. (2006). Kendi Başına Olma Kapasitesi. *Psikanaliz Yazıları: Yalnızlık*. 3, 21-28. İstanbul: Bağlam Yayınları.

<http://www.felsefetası.org/hakikati-aramak/> Erişim Tarihi: 21.11.2015

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Okütizm/> Erişim Tarihi: 07.11.2015



ÖZGEÇMİŞ

Özgür Yetkinöğlu

27 Mart 1986'da İsveç'in Malmo şehrinde doğdu. 1993 yılında Türkiye'ye dönüş yaptıktan sonra ilköğretim ve lise öğrenimini İzmir'de tamamladı. 2009 yılında İstanbul Üniversitesi psikoloji bölümünden mezun olduktan sonra, Haliç Üniversitesi tiyatro bölümünde okumaya başladı. 2014 yılında mezun olup akabinde yüksek lisans öğrenimine başladı. Çeşitli özel tiyatrolarda ve Devlet Tiyatrosu'nda çalıştı. 2013 yılında yazıp yönettiği "Okyanus" oyunu ile İ.B.B. Üniversitelerarası tiyatro festivalinde en iyi yazar ödülünü aldı.