



Psikanalitik Edebiyat Eleştirisi Ve Bir Uygulama Denemesi

Ali BUDAK¹

Özet: Freud'un rüyalarla edebiyat eserleri arasında paralellikler kuran görüşleri, zaman içerisinde, zengin değerlendirme ve bakış açıları doğurmuştur. Öyle ki, çağdaş psikanalistler, bugün, okuma türleri arasında yalnızca psikanalitik okumaların, yapıtın özüne inmeyi sağlayabileceği gibi, hayli iddialı tezlere ulaşmışlardır. Onlara göre, her edebiyat/sanat yapıtının merkezinde bilinçdışı bir fantezi bulunmaktadır ve sözkonusu fantezi ancak, psikanalizin geliştirdiği metodlarla çözülebilir ve anlam kazanabilir. Bu çalışma, rüyaya en yakın tür olan şiire psikanalitik bir yaklaşım denemesidir. Bunun için, önce, psikanalitik edebiyat eleştirisi ana çizgilerle çerçevelenmiş, sonra da Sefa Kaplan'ın "Derviş Meseli" adlı şiiri, bu çerçeveye "uygun" bir şekilde yerleştirilmeye çalışılmıştır.

A Psychoanalytical Critique Of Literature And Praxis Study

Abstract: Freud's considerations which are establishing parallelism among dreams and literal work pieces have led to the creation of new and enriched standpoints during the time process. Moreover, the contemporary psychoanalysts, today, have concluded some assertive and challenging results such as just only psychoanalytic readings could provide the involvement into the essence of the work pieces. According to them, the center of every art pieces depends upon the subliminal and unconscious fantasia and this fantasia just could only be comprehended and be found meaningful by the psychoanalytical methodologies. This study is an essay of psychoanalytical approach towards into the poetry as very close sort to the dream. Therefore, in this study, the psychoanalytical literature critiques have been framed with their main trajectories and later, the poem of Sefa Kaplan entitled as "Derviş Meseli" (Dervish Maxim) has been adapted into this methodology.

GİRİŞ

Her birey gibi, şair ve yazarların da 'bilinçdışı' bir takım fantezileri vardır. Sanat eseri, sanatçının bilinçaltında bulunan bu fantezilerden doğmuştur. Son çağın en önemli psikanalitik edebiyat eleştirmenlerinden biri sayılan Norman Holland'a göre, edebiyat eleştirmeninin hedefi, işte, sanatçının eserine nüfuz etmiş olan bu ana düşüncüyü, psikanalitik terimiyle "merkezi fantezi"yi bulmaya çalışmaktır.

Holland, kuramını, büyük ölçüde, Freud'un bir edebiyat eserinin ortaya çıkışına ilişkin görüşlerine dayandırmaktadır. Freud, *yaratıcı yazarlar ve gündüz düşleri*² adlı yapıtında, edebiyat eserinin meydana gelişini şu şekilde açıklamıştı:

"Yazar, gündelik hayatta karşılaştığı bir olaydan gayri ihtiyari çocukluğuna gider ve yaşadığı bir tecrübeyi hatırlar. Böylece, içinde o yıllarda duymuş olduğu 'bir isteği' tekrar canlandırmak arzusu uyanır. Ve yazar, kuvvetle hissettiği bu isteği gerçekleştirecek bir 'anlatı' için harekete geçer. Süreç, zihindeki eski ve yeni materyalin birarada kullanılmasıyla tamamlanır."

Ancak, Freud, yazarla eseri arasında, bu şekilde, doğrudan bir bağlantı kurarken, bir kayıt düşmeyi de ihmal etmez:

"sanat eserinin arka planındaki bu bireysellik gayet 'örtülü' olmalıdır. Yani, eser, sanatçının bireysel sorunlarından doğmuş olmasına karşın, tam aksine, 'öyle değilmiş' gibi gözükmeyi de başarmalıdır."³

I. Rüyalar ve Sanat Eserleri

Freud, bu noktaya rüyalarla yola çıkarak ulaşmıştır. Rüyalarla sanat eserlerinin doğuşları arasında çok önemli paralellikler kurmuştur. Ona göre rüyalar üç temel kaynaktan beslenmektedir. Bunlardan birincisi; yakın zamanda

¹ Yrd. Doç. Dr. , Yeditepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

² Sigmund Freud, "Creative writers and day dreaming", **Standard Edition 9**, London : Hogard, 1908.

³ Norman Holland ve Sigmund Freud'le birlikte bu konudaki diğer görüşlerin iyi ve ayrıntılı bir değerlendirmesi için bkz; Oğuz Cebeci, **Psikanalitik Edebiyat Kuramı**, İst. , İthaki, 2004, s. 175 ve devamı.

yaşanmış olan ve rüyanın içeriği ile ilgisi bulunmayan, kısaca ‘günün kalıntısı’ (day residue) diye adlandırılan bazı olay ve durumlara ilişkin malzemedir. İkinci kaynak; kişinin çocukluk döneminden getirdiği, ancak ‘zaman ve yer’ kavramlarını silerek bilinçaltında tuttuğu malzemedir. Üçüncü kaynak; susayan birinin rüyasında su içtiğini görmesi gibi, bedeninin ihtiyaçlarına ilişkin unsurlardır.

Freud'a göre, rüyanın içeriğini ise, baskılanmış olan bazı durumlara ilişkin ‘bilinçdışı hatıralar’ oluşturmaktadır (repressed memories). Bunlar, rüya görülmeden önceki güne, ya da en fazla birkaç gün öncesine ait zaman diliminin anıları aracılığıyla ifade edilir; ama aslında kökeninde, tam olarak anımsanamayan bir takım bilinçdışı fanteziler yatmaktadır.⁴

1.1. Önbilinç - Bilinçdışı - Savunma

Freud, insan zihnini de üç tabaka olarak değerlendirmiş, bunları bilinç, önbilinç ve bilindışı olarak adlandırmıştır. Bilinçdışı, zaman ve mekan kavramlarının, gerçeklik prensibinin geçerli olmadığı, hayatın ilk dönemine ait duygu, düşünce ve isteklerin egemenliğindeki ilkel bir tür psikolojik alanı göstermektedir. Bu alanda bulunan malzemenin bilinç düzeyine çıkması ise, hem bireysel, hem toplumsal nedenlerle arzu edilmez. Öyle ki bilinçdışından bilince sızma olması durumlarında, kişinin endişe duyguları yaşaması sözkonusudur. Bilinçdışından bilince malzeme geçmesi, ancak, rüyalar, büyü, oyun, psikopatolojik semptomlar, gündelik hayatta rastlanan dil sürçmesi gibi olgular ve sanat yapıtları aracılığıyla gerçekleşebilir. Ancak bir kere daha vurgulamak gerekirse; bilinçdışından bilince geçiş hiç de serbest ve açık değildir. Ego⁵ savunması olarak isimlendirilen bir tür sansür gücü bu geçişi denetlemekte; mümkün olduğu ölçüde sınırlamaya ve farklılaştırmaya çalışmaktadır. Rüyaların, nevroz belirtileri gibi acayip ve anlamsız görünmelerinin sebebi budur. Dışarıya yansıyan görünüşün altında gizli bir anlam, gizli bir rüya daha vardır.⁶ Ne var ki, rüya içindeki bu rüya, bu sır, küçük çocukların gördükleri ve fizik ihtiyaçların zorlamalarıyla görünen düşler istisna tutulursa, hiçbir zaman ortaya çıkmaz. Çünkü, rüyanın özünü oluşturan dürtüler bilinçdışından bilince geçişte, kişinin egosunda bulunan yasaklayıcı ve sınırlayıcı sansür güçleri tarafından, tanınmayacak şekillere sokulmuş, eğilip bükülmüşlerdir. Uyandırdığımız zaman, hatırladığımız rüyalar işte bu değiştirilmiş yapılarıdır.

Özetle, rüyalar çatışma halindeki dürtülerin etkisiyle ortaya çıkmaktadırlar. Buna göre, enerji yüklü dürtüler⁷, Freud'un ‘gizli rüya’ (latent dream) adını verdiği bilinç düzeyine hiçbir zaman yükselmeyen unsurlardan oluşur. Aşırı derecede enerji yüklenmiş ve boşalmak için çabalayan bu unsurların, zihindeki bir tür sansür mekanizmasıyla karşılaşmasının sonucunda ise, Freud'un ‘açık rüya’ (manifest dream) adını verdiği ve uykudan uyandırdığımızda hatırladığımız görsel rüya ortaya çıkar.⁸

⁴ Cebeci, **a.g.e.** , s. 294-295

⁵ Ego, insan ruhsal varlığının belli bir bölümüdür. Dış gerçekle ilinti halinde bulunan bu bilinçli bölümde, duyuların verdiği tasarımlar, bilinçözündeki hatıralar ve belli belirsiz düşünceler, denetleme altına alınarak kabul edilmiş dürtüler ve istekler bulunur. Ego, çocuğun ilk yaşantılarında, ana-babasıyla olan ilişkisinde ortaya çıkan ve bir çeşit vicdan ödevini görerek egonun düşüncelerini eleştiren ve böylece tedirginlik ve kabahatlilik duygularına yol açan Süper-Ego ile, bilinçdışını meydana getiren içgüdüleri, dürtüleri ve karanlık güçleri kapsayan id’in arkasında bulunur.

⁶ Rüyanın açık içeriğiyle gizli içeriği arasındaki fark şöyle açıklanabilir: Öncelikle açık içerik bilinçli, gizli içerik bilinçdışıdır. İkinci olarak, açık içerik görsel bir görüntü, halbuki gizli içerik dürtü ya da istek gibi bir şeydir. Son olarak açık içerik, gizli istek ya da dürtüyü doyum halinde temsil eden bir görüntüdür. Yani gizli istek ve dürtünün doyumunu sağlayan bir görüntüdür. Gizli içerik rüyayı başlattığı gibi, onu yürüten ruhsal enerjinin temel kaynağıdır. Bkz; Charles Brenner, **Psikanalizin Temelleri**, Çev. Işık Savaşır-Yusuf Savaşır, Ank. Yankı Matbaası, 1977, s. 154-158.

⁷ *İçgüdü*, özel bir uyarıcı (stimulus) topluluğuna uygun ve değişmez bir biçimde tepki gösterme zorunluluğu veya olanağı olup doğuştan gelir. *Dürtü* kavramında ise, sadece uyarıcı ve buna karşı merkezi uyarılma durumu var olup harekî cevap yoktur. Bu uyarılma durumunu izleyen harekî etkinliğe, psikanalitik terminolojide “ego” denilen insan zihninin ileri derecede farklılaşmış bir bölümü aracılık eder. Ego, dediğimiz zihin bölümü içgüdüsel gerginliğe ve dürtüleri oluşturan merkezi uyarılma durumuna aşağı hayvanların içgüdülerinde olduğu gibi önceden belirlenmiş ve belli bir cevap yerine deney ve düşünce ile değiştirilebilen tepkiler verebilme olanağını sağlar.”⁷

⁸ Cebeci, **a.g.e.** , s. 292.

Psikanalitik çözümlerler, bilinçdışından gelen unsurlarla zihnin savunma mekanizmaları arasındaki çarpışmadan doğan bu yapıların bir uzlaşmayı ortaya koyduğunu belirlemiştir. Şu halde açık rüyalar birbiriyle çatışan iki eğilim grubunun vardıkları bir uzlaşma, bir sentez olarak değerlendirilebilir. Bunun bir cümleyle formüle edilmesi ise herhalde şöyle olmalıdır : Rüya, içeride bastırılmış durumdaki bir isteğin, kıyafet değiştirerek dışarıya çıkması ve gerçekleşmesidir.⁹

Bir edebiyat / sanat eserinde de, Freud'un insan yaratıcılığının kaynağı olarak gördüğü ve bilinçaltımızdaki bir isteğin gerçekleştirilmesi arzusu olarak tanımladığı fantezilere karşı kendimizi savunduğumuz, aynı zamanda, bu fantezilere 'uyum sağlamaya' yönelik biçimde karşılık verdiğimiz söylenebilir. Böylece gündüz düşü modeli çerçevesinde, edebiyat yapıtını hem 'şimdi'ye, hem de 'geçmiş'e anlamlı bir görüntü kazandırmaya yönelik bir çaba olarak değerlendirmek mümkündür: Geçmişte, önemli, dikkat çekici veya rahatsız edici bir şey, bir olay meydana gelmiş; kişi, zaman içerisinde bilinçaltında bir fanteziye veya gündüz düşünce dönüşen bu olay üzerinde hakimiyet kurmuş ve hakimiyetini sanatsal bir ürün aracılığıyla ifade ederek kendince bir sonuca ulaşmıştır. Bu eksende sanat eseri, açık bir rüya gibi, geçmiş bir durumun bugünün şartlarıyla girmiş olduğu çarpışmadan ortaya çıkmış bir 'uzlaşma' yapısıdır.

Rüya, edebiyat eserine benzetilirken, uyku da 'yaratıcı sürece girmiş zihnin durumu'na benzetilmektedir. Başka bir söyleyişle; yaratıcılığın trans durumu, uykunun bir ikizi gibi görülmektedir. Gündüz yaratıcılığı, 'trans' durumunda sanatsal yapıya ulaşırken, gece yaratıcılığı 'uyku durumunda' rüyaya ulaşmaktadır. Uykudan hemen önce ve hemen sonraki zihin durumları da iki düşünce süreci arasında bir geçiş evresi oluşturmaktadır.¹⁰

1.1.2. Sanatçı Yaratıcılığı

Esasen, sanatçı ister şair, ister yazar, ister ressam, ne olursa olsun, Freud'un rüyalarla özdeşleştirdiği oluşum sürecine, yaratılış olarak, hiç de uzak değildir. Henüz, nedeni tam olarak açıklanamasa da, sanatçılar, metafor oluşturma, sembolleştirme ve somutlaştırma gibi yansıtma unsurlarına ortalama insandan daha yakın ve yatkındırlar. Denilebilir ki, sanatçılar, genel olarak, açıkça yorumlayabildiklerinden daha fazlasını bilen ve ortaya koyan insanlardır. Ne anlama geldiğini tam olarak kendileri de belirleyememelerine rağmen, bize, üzerine düşünebileceğimiz çok sayıda alternatif gerçeklikler sunarlar.¹¹ Hiç kuşku yok ki, bu, onların başkalarından daha bilgili veya tutarlı olduklarını göstermez. Öyle de değillerdir. Neden bahsettiklerini çoğu kez kendileri de bilmezler. Ama yine de, şairler ve yazarlar, anladıklarından çok daha fazlasını görme ve gösterme yeteneğine sahiptirler. Schopenhauer, *irade ve idea olarak dünya* adlı eserinde, dehanın temel karakteristiğini, 'parçanın içinde evrenseli görmek' olarak belirlerken, böylesine bir ayrıcalığın altını çizmiş gibidir.¹²

⁹ Freud'un bu konuyu da özetleyen "Psikanalizin Tarihi" adlı değerlendirmesi için bkz; Sigmund Freud, **Cinsiyet ve Psikanaliz**, Çev. Selahattin Hilav, İst. , Varlık Yayınları, 1977, s. 197-228.

¹⁰ P. Sloane, **Psychoanalytic Understanding of the Dream**, Northvale : Jason Aronson, 1990, s. 74.

¹¹ M.A. Skura, **The Literary Use of the Psychoanalytic Process**. New Haven : Yale University Press, 1984, s. 35.

¹² Sanatçı kavramı üzerinde çalışan ilk kuşak psikanalistlerden biri Otto Rank'tır. Rank, kahraman mitleri ve sanatçı figürü üzerine yaptığı çalışmalarla, günümüz sanat/edebiyat eleştirisinde etkileri hissedilen önemli açılımlar sağlamıştır. Rank, sanatçıyı sanat yapıtının işlevi açısından ele alır: ona göre, sanat yapıtı sanatçıyla yapıtı algılayan kişiler arasında ruhsal bir birlik durumunu öngörür. Bütün evrenle birlik fikrini de taşıyan bu ilişki, Freud'un tanımladığı "oceanic" duyguyla da bağlantılıdır. Sanatçı sanat yapıtı aracılığıyla diğer insanlara ulaşmakta, bunun sonucunda ise, iki tarafın psikolojileri arasında bir bağlantı, giderek bir birlik durumu ortaya çıkmaktadır. Bu durumda, sanatçı diğer insanlara ulaşma ihtiyacı içinde olan birisidir demek mümkündür. Sanatçıyı sanatçı yapan bir diğer özellikse, onun hem bireylere, hem de topluma yönelik tavrının yine bireysel bir tavır olması, sanatçının bireyliğinin öne çıkmasıdır. Rank, sanatçının bir tür ölümsüzlük peşinde koştuğunu, bu ölümsüzlüğü ise, zamanına hakim olan belirli kurallara, ya da bir tür sanatsal devrim neticesinde, kendi geliştirdiği kurallara uyarak yarattığı eseri aracılığıyla gerçekleştirdiğini söyler. Şu halde, sanatçının ölümsüzlük peşinde koşan bir birey olduğunu, bunun gerisinde ise ölüm korkusunun bulunduğunu söyleyebiliriz. Rank'a göre, sanat yapıtı "ölümsüzlük" fikrini temsil eder ve ruhun ölümsüzlüğünü "somut olarak göstermesi" açısından önemlidir. Bir yapıtın ortaya çıkması, bireysel

Freud'e göre, sanatçının bu özel durumu, bilinçdışından bilince geçişteki "baskılama bariyeri"nin daha esnek bir yapıda oluşundan kaynaklanmaktadır. Baskılama bariyeri, bilinçdışı ile önbilinç arasında bulunduğu kabul edilen bir tür duvardır. Bilinçdışından gelen unsurlara karşı harekete geçen insan zihninin savunma gücünün temel araç olarak kullandığı bariyerin görelî olarak daha geçirgen olabilmesi sanatçıyı farklılaştırmıştır. Bir diğer deyişle, sanatçı kendi bilinçdışındaki materyali, bilinçdışı ile bilinci arasındaki duvarın daha geçirgen olması özelliği sayesinde, ortalama insandan daha rahat bir biçimde elde edebilmektedir.¹³

I. 2. Savunma Yahut Bilinçaltını Perdeleme Mekanizmaları

Ego savunmaları, bilinçaltından bilince çıkmak isteyen unsurların, yani, bastırılmış bir takım istek ve dürtülerin oldukları gibi açığa vurulmasına karşı çıkar, onları sıkı bir sansürden geçirip sarıp sarmalarken, bazı perdeleme yöntemleri kullanır. Görülen düşünün anlaşılmasız ve karmaşık oluşu, işte, "yoğunlaştırma", "yer değiştirme", "sembolleştirme" ve "dramatizasyon" (görselleştirme) gibi savunma mekanizmaları yüzündendir.¹⁴

Rüya kuramının en önemli kavramlarından biri olan "yoğunlaşma" (condensation) kavramı, kısaca; 'gizli rüyaya ait bir çok düşünce, anı ve fantezinin, tek bir somut imgede toplanarak açık rüyaya girmesi' olarak tanımlanabilir. Çok sayıda bilinçaltı unsuru, ego tarafından bir imgede birleştirilerek çözülmesi zor karmaşık bir yumağa dönüştürülmüştür.

Diğer rüya mekanizmaları gibi, yoğunlaşma da, edebiyat-sanat eleştirisi açısından çok önemli bir kavram oluşturur. Yoğunlaşmanın analiz edilmesi ve unsurlarına ayrıştırılmasıyla zincirleme bağlantılar oluşturan fantezi, deneyim ve duyguların da belirlenmesi mümkün olabilecektir.¹⁵ Yoğunlaşmanın, aynı anda aktif olan çok sayıda rüya düşüncesinin etkin bir biçimde temsiline ilişkin bir süreç olduğu da söylenebilir. En çok şeyi, en yoğun ve en kısa biçimde söyleyebilmek olarak yoğunlaşmanın ruhsal enerjinin korunmasına hizmet ettiği de düşünülebilir.

"Yerdeğiştirme" mekanizması; görünür rüyaya ait unsurların gizli rüyaya ait unsurları maskeleydiği bir mekanizmadır; kısaca, 'rüyada görülen şeyin, aslında o şey olmaması' şeklinde özetlenebilir. Ya, gizli rüya açısından önemli olmayan bir unsur açık rüyada öne çıkarılmıştır, ya da, benzer biçimde, açık rüyanın çok önemsiz bir unsuru gizli rüyanın çok önemli bir unsuru olarak rüyaya girmiştir. Ego, bu çarpıtımayla, rüyayı anlamaya yönelik çabaları hedefinden saptırmaktadır. Bu durumların bir sonucu, rüyanın görelî olarak daha az dönüşüme uğrayan duygu kısmı ile, görünür içeriği arasında, zaman zaman rastlanan uyumsuzluktur. Yerdeğiştirme mekanizmasının kurulması için, yer değiştiren imgeler arasında sınırlı bir benzerlik unsurunun varlığı kâfidir. Bu benzerlik ilişkisi rüyaya uyandırdığı çağrışımla yansıyacaktır. Örneğin, rüyanızda gördüğünüz bıyıklı bir erkek babanızı temsil ediyor olabilir: Eğer gerçek hayatta babanız bıyıklı ise, bilinçaltı bu kadarlık bir bağlantıyı yeterli saymış, o gün sokakta rastladığımız bıyıklı bir adamı babanızın yerine geçirmiştir diyebiliriz.¹⁶ Yerdeğiştirme de yoğunlaşma gibi sanat/edebiyat eleştirisinde yaygın olarak kullanılabilen bir yansıma yöntemidir. "metonimi" ve "sinekdoki" gibi bir fikrin

sanatçının ölümsüzlük isteğini, ölümsüzlüğü kavramsallaştırmasını gösterdiği kadar, toplumun bu konudaki fikirlerini ve beklentilerini de ifade eder ve karşılar . Otto Rank, **Art and Artist: Creative Urge and Personality Development**, New York : knopf, 1932, s. 12-15.

¹³ Freud'un öğrencisi ve daha sonra da rakibi olan Carl Gustav Jung, bu konuya başka bir açı getirerek, daha zengin bir düşünce çerçevesi oluşturmuştur. Jung'a göre, sanatçı yaratıcılığı iki durumda ortaya çıkar. Bunlardan birincisi psikolojik, ikincisi 'esinle gelen imgeye' (vision) dayalı yaratıcılık türleridir. Psikolojik yaratıcılıkta, malzeme insan bilincinden gelir ve bu tür etkinlikler ve ürünler insan anlayışının sınırları içinde kalır. Yani bu türün insan zihniyle kavranamayacak hiç bir yönü bulunmamaktadır. Esine, yani ilhama dayalı yaratıcılık ise, Jung'un asıl üzerinde durduğu alandır. Burada kullanılan malzeme, insanın kişisel yaşamından değil, derinlerden, kolektif bilinçdışı denilen yerden gelmektedir. Burada yaratıcının rolü nispeten pasif bir roldür. Eserde sanatçının müdahalesinden çok bir arketipin canlanması söz konusudur. Bu durum, aynı zamanda esere evrensel bir önem ve anlam kazandırır. Oğuz Cebeci, **a.g.e.** s. 121-122. Yaratıcı kişilik konusunda daha ayrıntılı bir karşılaştırma ve değerlendirme için bkz; **a.g.e.** , s. 111-136.

¹⁴ Burada bir parantez açarak, günlük hayattaki her uğraşa egonun karşı çıkmadığını belirtelim. Hatta bazıları ego için hoş giden, istenen şeylerdir. Ancak bunalım ve suçluluk duygusu doğuran kaynaklar ego'nun hoşuna gitmez ve açığa çıkmaları perdelenerek engellenir.

¹⁵ S. Freud, "The Interpretation of Dreams", **Standard Edition 4/5**, London: Hogard, 1900, s. 320.

¹⁶ Cebeci, **a.g.e.** , s. 298.

somut bir nesneyi ya da parçanın bütünü temsil ettiği edebiyat formları ve teknikleri, yerdeğiştirme kavramı çerçevesinde açıklanabilir. "Tersiyile ifade" denilen teknik de yine yerdeğiştirmenin bir başka çeşididir.¹⁷

"Sembolizm" de, Freud'un tanımladığı rüya mekanizmaları arasında, gizli rüyayı dönüşüme uğratmakta en çok kullanılan araçlardan biridir. Rüya sembolünün, genel olarak "metafor" başlığı altında toplanan benzetmelerden farkı şu şekilde açıklanabilir: normal metaforda, ikisi de bilinen unsurlar arasında, bir temsil ve özdeşleşim ilişkisi kurulurken, gerçek rüya sembolünde, bilinçaltında bulunan ve bastırılmış bir unsurun temsil edilmesi sözkonusudur. Bu unsurun, yine bilinçaltı tarafından tanınması ve değerlendirilmesi gerekmektedir. Temel sembollerin insanın bedeni, yaşam ve ölüm gibi ana hayat olaylarıyla kişinin ailesinden, daha doğrusu çocukluğunun birlikte geçtiği insanlardan kaynaklandığı düşünülmektedir.

"Dramatizasyon" ise, gizli rüya düşüncelerinden kaynaklanan bir durum ya da hareketin açık rüyada somut olarak temsil edilmesidir. Dramatizasyonu bir tür sinema veya tiyatro oyunu gibi düşünmek mümkündür. Yapı olarak çocuk oyunlarına benzer. Esasen, hem çocuk oyunları hem de sanat yapıtları da rüyadaki dramatizasyona benzer bir mekanizma içinde ortaya çıkmaktadırlar. Dramatizasyonun, rüya görenle çevresi arasındaki ilişkileri temsil ederek, kişiliğin genel durumu hakkında bilgi verdiği de kabul edilmektedir. Ayrıca dramatizasyon sayesinde, kişinin iç dünyasına ait bazı unsurların dış dünyaya yansıtıldığı ve böylece acı verici olayların kişiliğin dışına çıkarıldığı da ileri sürülmektedir.¹⁸

I. 3. Rüya Mekanizmaları ve Edebiyat Terimleri

Psikanalist eleştirmen Ella Freeman Sharpe, rüya mekanizmalarının nasıl oluştuğu, sanat eserleriyle nasıl bir benzerlik meydana getirdiği ve hangi edebiyat terimleriyle ifade edilmeleri gerektiği hususunda önemli çalışmalar yapmıştır. Sözelimi, "yoğunlaşma"nın yalnızca rüyalarda ortaya çıkmakla kalmadığını, bilinçdışı ve bilinçli bütün zihinsel faaliyetlerde etkin olduğunu söylemiştir. Bu konuda verdiği en önemli örnek Coleridge'in "Ancient Mariner" adlı şiiridir. Ona göre, bu şiir, yazılışı süresinin azlığı ve ilk yazılışında hemen hemen kusursuz bir biçimde ortaya çıkmış olmasıyla, yoğunlaşma mekanizmasına uygun düşmektedir. Yoğunlaşma mekanizmasının, gizli düşüncelerin, anı ve fantezilerin tek bir somut imge ile ifade edilmesi anlamına geldiği hatırlanırsa, burada, bilinçdışındaki dinamik bir ilginin, bir tür mknatıs işlevi gördüğü, geçmişte ve şimdiki zamanda bulunan ve böyle bir mknatıs tarafından çekilmeye müsait bütün malzemeyi üzerine çektiği söylenebilecektir. Yoğunlaşma mekanizması, şiirde ve rüyada temanın açılımını belirlemektedir.¹⁹

Bir bakıma, değerlerin yer değiştirmesi olarak nitelenebilecek olan "yerdeğiştirme" mekanizması, rüyadaki duygu yoğunluğu ile, zihinsel içerik arasında zaman zaman rastlanan uyumsuzlukların da nedeni olarak görülmektedir. Edebiyatta "hüsnütahir" (euphemism) denilen ve kaba ya da uygunsuz sayılan bir sözcüğün başka bir sözcükle yer değiştirmesi olarak nitelenebilecek olan teknik, yerdeğiştirmenin bir örneği olarak kabul edilebilir. Sharpe'a göre, gizli rüya düşüncelerini çarpıtmanın en iyi yöntemi, sembol kullanmaktır. Zira, sembolizm, daima bilinçdışından gelir; sembol, bastırılmış bilinçdışı bir içeriği temsil eder ve anlamındaki değişimler son derecede sınırlıdır.

"Dramatizasyon" Sharpe'in önemle ele aldığı bir diğer rüya mekanizmasıdır. Sharpe, çocukların rüyalarında gördüklerini, oyun sırasında uyguladıklarına dikkat çekerek, içsel ve güdusel tehlikelerin dış dünyaya aktarılmasının, çocuğa hem korkusundan kurtulma, hem de önlemler alma imkanı verdiğini ileri sürmüştür. Ona göre, dramatizasyonda da aynı şey yapılmaktadır. Bu açıdan, rüyanın, sanatın içinden çıktığı izleği oluşturduğu düşünülebilir. Biraz daha ileri gidilerek, aslında, rüyalarda taslak halinde kalmış bir tiyatro unsuru bulunduğu bile söylenebilir.²⁰

I. 4. Rüyalar ve Şiir

Sharpe, 'sezgisel bilgi'nin belirli bir yaşam deneyimini yansıttığını, rüyaların da bir tür deneyimi ifade ettiği görüşündedir. Burada 'deneyim' sözüyle kastedilen; yalnızca geçmişte olmuş hadiselerle dayanmak ya da göndermeler

¹⁷ Freud, a.g.e. , s. 336.

¹⁸ Cebeci, a.g.e. , s. 299-303.

¹⁹ Sharpe'a göre, yoğunlaşmanın bilim alanındaki karşılığı bir bilimsel kanunun keşfedilmesidir. Bkz; E.F. Sharpe, Dream Analysis, London: The Hogarth Press, 1961, s. 43.

²⁰ Sharpe, a.g.e. , s. 54-62.

yapmak değildir. Çünkü deneyim, söz konusu hadiselere eşlik eden duygusal halleri, zevk ya da acı biçiminde ortaya çıkan bedensel yaşantıları da içermektedir.

Sharpe, rüyalarla sanat yapıtları arasındaki karşılaştırmanın en çok da bu nokta üzerinden yapılabileceğini düşünmüştür. Sanatçılar unutulmuş deneyimlere ulaşma yeteneğine sahip gözükme ve bu deneyim yaratıcılık faaliyeti sırasında kullanılabilir. Bu sırada, sanatçının söz konusu sürece ilişkin bilinçli bir farkındalığının olması gerekmez. Sharpe, ‘bilinen’in içinde ima yoluyla mevcut bulunan ‘bilinmeyen’i açığa çıkarmak için, rüyayı oluşturan mekanizmaların, şiir dilinin özelliklerinden yararlanılarak çözümlenmesi gerektiğini savunmuştur. Zira, ona göre, eleştirmenlerin üst düzey şiirleri analiz ederek buldukları ‘şiir dili’ kurallarıyla Freud’un bulduğu rüya oluşumuna ilişkin ilkeler, aynı bilinçdışı kaynaktan çıkmıştır ve aralarında bir çok ortak mekanizma bulunmaktadır.

Sharpe, Milton’un, şiirin ‘basit, duylara yönelik ve tutkulu’ olması gerektiği yolundaki kanısını da paylaşmıştır. Bu tür bir iletişimin başarılmasının en önemli aracı ise, hayal gücünün harekete geçirecek nitelikte ‘seslerin’ yani ‘sözcüklerin’ kullanılmasıdır. Bu anlamda, şiir dili, görsel imgeleri olayların anlatılmasına, özgül olanı genel olana, kısa olanı uzun olana tercih etmektedir. Şairlerin bağlaçtan ve ilgi zamirinden uzak durmasının ve daha çok sıfat yapısını tercih etmesinin sebebi budur. Şiir böylece kulağa ve göze hitabederek canlı bir tablo oluşturabilmektedir.²¹

I. 5. Sanatçı – Şekil - Üslup

N. Holland, savunma mekanizmalarının, sanat eserlerinin oluşum sürecinde de çok önemli rol oynadığı düşüncesindedir. Eserin metninden hareket etmek suretiyle diğer psikanalist eleştirmenlerden ciddi bir şekilde ayrılmaktadır. Ona göre, edebiyat yapıtının oluşumunda işlevsel olan mekanizmalar egonun savunmalarına benzemektedir. Sözelimi, ironi tepki oluşturma (reaction formation) ya da tersine çevirmeye, boşluk bırakma (omission) inkar ya da baskılamaya karşılık gelmektedir.²² Holland açısından eserin hem formu, hem de anlamı savunmaya dahildir. Bir edebi yapıtın işlevi, bir yandan ‘endişe’ duygusunu kontrol altında tutarken, bir yandan da kendisine kaynak olan fantezinin hiç olmazsa kısmen tatmin edilmesine olanak sağlamaktır.²³

Holland, bir sanatçının üslubunun onun kişiliğini yansıttığı görüşündedir.²⁴ Yazarın savunma, yani form aşamasında aldığı zevk, ekonomik bir çoğaltıcı gibi işlev görerek, o forma ve savunmaya yönelik izleği güçlendirecek, böylece yazarın kendine özgü üslubunun ortaya çıkmasına olanak sağlayacaktır. Bu durum aynı zamanda yaratıcılığa ve o üslup içinde yaratmaya yönelik bir eğilimi de oluşturur ve destekler.²⁵

Erken dönem psikanalistlerinden Fenichel’e göre de, iç taleplerle, yani dürtülere ilişkin taleplerle, dış dünyadan yani okuyucudan gelen taleplerin uyum içinde karşılanmasını sağlayan nitelikler, bir yazarın karakterini ortaya koyar. Bu açıdan bakıldığında, edebiyattaki üslupla psikanalizdeki karakterin örtüşükleri söylenebilir. Yapıtın içeriği dürtülere, biçimi savunmalara ve üslup da kişiliğe karşılık gelmektedir. Özellikle şiirde, rüyada olduğu gibi, anlama ulaşmadan önce duyguya ulaşmak söz konusudur. Daha doğrusu, anlama ulaşılmasa bile, duygusal içeriğe, şiirin bütün olarak anlatmak istediği duyguya ulaşılabilir. Bu da okuyucuya, şairin bilinçaltındaki materyalin niteliği konusunda bir fikir verir. Öte yandan, rüyanın narsistik bir ürün olduğu gözönüne alındığında, rüya görenin her rüyada mutlaka kendisini de göreceği varsayılabilir: rüya gören ya bizzat katılımcı ya da gözlemci olarak rüyanın içinde yer alır. Bu durumda, rüya görenin karakterinin rüyanın üslubuna yansması ve bu üslubu belirlemesi de söz konusudur.²⁶ Üslubun, kişinin endişeleri, savunmaları ve nesne ilişkilerinin oluşturduğu bir kombinasyon olduğu kabul edilmektedir.

²¹ E.F. Sharpe, *Dream Analysis*, London : The Hogarth Press, 1961, s. 15-19.

²² Cebeci, **a.g.e.** , s.191-192.

²³ Bu yüzden, bütün okuma türleri arasında yalnızca psikanalitik okuma, yapıtın merkezinde bulunan fanteziye ulaşmamızı sağlayabilir. Edebiyat yapıtının içindeki fantezi ancak bu şekilde “anlam”a dönüşebilir. Tabii, yapıt anlaşılınca, duygusal içeriğinin tadına da fazlasıyla varılabilecektir.

²⁴ Burada, 1. Sözcüklerle kurulan ilişki, 2. Seçilen materyal ve forum, 3. Yazarın okuyucusuyla kuracağı ilişkide takınacağı tavır, dikkate alınmalıdır.

²⁵ Norman Holland, **The Dynamics of Literary Response**. New York : Oxford University Press. 1968, s. 225, 239. Aktaran : Cebeci, **a.g.e.** , s. 180-185.

²⁶ P. Sloane, **a.g.e.** , s. 36

Buradan yola çıkarak, sanatçının da yapıtın içinde yer aldığı, örneğin rüya görenin rüyada olması gibi, bir şairin de şiirinde bulunduğu söylenebilecektir. Açık rüyanın yorumlanmasında rüyada ortaya çıkan unsurların değerlendirilmesi, belirme sırasına göre, ya da bu unsurların taşıdığı etkinin derecesine göre yapılmalıdır. Bu da, yine şiir yorumunda kullanılabilecek bir sıralama sistemidir. Rüya yorumculuğu yeteneğinin, rüya düşüncelerinin ortaya çıkışında etkili olmuş görsel ve işitsel referansları anlama kabiliyetinden kaynaklandığı, bu yeteneğin özellikle görsel olarak, imgeler aracılığıyla düşünen insanlarda bulunduğu ve bu kişilerin birincil düşünce süreçlerine yakın olduğu kabul edilmektedir.²⁷ Bu da rüya yorumcusunun bir şiir çözümleyicisi olabileceğim gösteren bir diğer belirtidir. Oğuz Cebeci, Yahya Kemal Beyatlı'nın "şiir mücerretten kaçır müşahhasa yönelir" sözünün bu çerçevede bir anlam taşıdığı düşüncesindedir. Gerçekten de, hem rüya yorumlayıcıları, hem de şairler görsel ağırlıklı imgeleri doğru algılamak ve tasarlamak durumundadır.²⁸

I. 6. Rüyalar ve Zaman

Rüyalarla ilgili ön önemli keşiflerden biri hiç şüphesiz geriye dönük olmalarıydı. Daha açık bir söyleyişle, rüyaların 'zamansal bir gerileme'yi ifade ettikleri hususu...Yani rüyalar şimdiki zamana değil, çocukluk-bebeklik zamanına ait istek ve fantezileri ifade etmektedirler. Konuya sanat-edebiyat eleştirisi açısından yaklaşırsak, rüyada ortaya çıkan fantezilerde olduğu gibi, edebiyat yapıtında da bilinçdışı fantezilerin var olduğunu, bu fantezilerin de çocukluk dönemine ilişkin deneyimlerle ilişkili olduklarını rahatlıkla söyleyebiliriz.²⁹

Rüyalar aynı şekilde, 'formel anlamda bir gerilemeyi' de (regresyon) göstermektedir. Bunun anlamı, rüyaların ifade yönteminin çocuğu bir ifade yöntemi olduğudur. Anılan her iki 'gerileme mekanizması' da sanat yapıtının rüyayla olan ilişkisini belirginleştirmeleri yönünden önemlidir. Gerçekten de, sanat yapıtının da bir tür gerilemeyi ifade ettiği genel olarak kabul edilmektedir.

Psikanalitik sanat eleştirisinin kurucu ismi olarak tanınan Ernst Kris, sanat-edebiyat alanındaki yaratıcılığı 'egonun kontrolünde bir gerileme' olarak nitelemiştir. Bu açıdan bakıldığında, rüya, insan zihninin ürettiği oluşumlar arasında sanat yapıtına bir çok bakımdan en fazla benzeyendir. Rüya türleri açısından bakıldığında da, sanat yapıtı ile rüya arasındaki benzerlik dikkat çeker.³⁰

I. 7. Psikanalitik Eleştiriye Doğru

Bugün, çağdaş psikanalitik araştırmaların önde gelen amacı, kişinin hayat tecrübelerini oluşturan yapıları ve bunların nasıl meydana geldiklerini açıklamaktır. Bu doğrultuda anlaşılması gereken temel kavram, benliğin içinde yer alan "temsili dünya" kavramıdır. Kişinin zihninde, kendisine ve benlik-nesnelere ait temsili imgelerin, birbirine göre aldıkları özel konumla belirlenen bir "biçimlenme" vardır. Kişinin hayatı ve deneyimleri, bu "biçimlenme" içinde şekillenir ve onun özelliklerine göre değerlendirilir. Ancak, sözü edilen "biçimlenme"nin sadece bir "yapı"yı gösterdiği, kişinin hayat boyu biriktirdiği bilgi ve tecrübelerin bir toplamı olmadığı da bilinmelidir.

Konuya edebiyat perspektifinden bakarsak, edebiyat eserinin de temsili bir dünya kurduğu, temsili yapıtın anlaşılması yoluyla insanın da anlaşılacağı sonucuna varabiliriz. Rüyalar nasıl, bir kişinin psikolojik dünyasının ana motiflerini, bu motiflere kaynak olan psikolojik yapılanmayı gösteriyorsa, edebi yapıtlar da benzer bir biçimde, kişinin iç dünyasının ana motiflerini ve bunları belirleyen unsurları gösterebilir. Bir yazarın hangi konulara yöneldiği meselesi iç dünyasının gerekleriyle açıklanabilir. Dolayısıyla bir yazarın yöneldiği tür – şiir, roman hikaye vs. - açısından olduğu kadar, eserlerinin temaları ve yansıtma biçimleriyle de ele almak mümkündür.

²⁷ P. Sloane, **a.g.e.** , s. 42.

²⁸ Cebeci, **a.g.e.** , s. 305.

²⁹ Sharpe, **a.g.e.** , s. 159.

³⁰ Cebeci, **a.g.e.** , s. 306-307. Benlik (Kendilik) Psikolojisi'nin önde gelen isimlerinden Stolorow ve Atwood, Freud'un rüya kuramına ciddi katkılarda bulunmuş olmakla birlikte, rüyanın yalnızca dürtü isteklerinin bir gerçekleştirilmesi olduğu yolundaki görüşün geçerliliğini önemli ölçüde sınırlamışlardır. Benlik Psikolojisi'nin rüya anlayışı ve edebi eser analizi konusundaki görüşlerinin kapsamlı bir değerlendirmesi için bkz; **a.g.e.** , s. 342-370.

N. Holland, bilinç altındaki karmaşık gizler yumağından sanat eserinin belirleyicisi olanı ‘merkezî fantezi’ olarak adlandırmıştı. Ona göre, psikanalist edebiyat eleştirmeninin hedefi, işte, esere nüfuz etmiş olan bu ana düşünceyi bulmaya çalışmaktı. Bunun için, işe, öncelikle, tıpkı rüya yorumlarında olduğu gibi, ‘günün kalıntısı’ olarak adlandırılan unsurların belirlenmesinden başlanmalıydı.

Psikanalize farklı boyutlar kazandıran Jung³¹ da bu konuda aynı düşüncededir. Bir edebiyat yapıtındaki ‘günün kalıntısı’nın’ eserin konusunu ya da kurgusunu oluşturduğunu söyleyebiliriz. Örneğin, bir yapıtın ele aldığı toplumun gündelik sorunları, siyasi konular vs. Yapıtın ‘günün kalıntısı’ kısmı içinde değerlendirilebilir. Daha derindeki malzemeye ulaşmak için önce bu yüzey yapısı ele alınmalıdır.³²

II. Bir Çözümleme Denemesi

Derviş Meseli

derviş diz değiştirdi yeniden,
“say ki deniz değiştiriyor”
diye geçirdi şeyh içinden.

“şeyhim” dedi derviş dudaklarını
kıpırdatmadan, “buğday karıncaya
değil de, karınca buğdaya yük
olduğunda, ne yapılmak gerekir.”

tesbihinin iri tanelerini, iri
göşyaşı damlaları halinde
yüreğine doğru çeken şeyh,
“dervişiyle sınanmak bu
olsa zahir” diye geçirdi içinden,
ardından da, “biz bu posta yük
olsak gerek” dedi.

³¹ Freud, rüyayı zihindeki tedirginlikler sonucu ortaya çıkan bir ürün olarak görmüş ve hastalarının nevrozlarını gördükleri rüyaları analiz ederek anlamaya ve iyileştirmeye çalışmıştır. Jung bu anlamda Freud'dan tamamen ayrılır: ona göre, rüya bilinçaltının normal ve yaratıcı bir etkinliğidir. Rüyaların işlevi, çeşitli nedenlerle bozulabilen psikolojik dengeyi yeniden kurmak için, bilinçaltından rüya materyali üretmektir. Jung, rüya görüldüğü sırada, henüz rüya gören tarafından bilinmeyen ya da değerlendirilemeyen gizli bir gerçekliğin rüyanın yapısında bulunduğunu savunmuştur. Jung, Freud'un rüyanın gizleyicilik özelliği olduğu görüşünü reddeder ve daha çok açık rüya üzerinde durulması gerektiğini, böylece rüyanın "gizlemekten çok ifade ettiği" şeyin bulunabileceğini öne sürer. Ayrıca, Freud'un rüyaların asıl olarak çocukluk dönemine ilişkin cinsel isteklerle ilgili olduğu görüşünü de kabul etmez. Jung'a göre rüyalar, rüya görenin geçmişinden çok, mevcut durumu hakkında bilgi verir. Jung, sembollerin yapısı ve kullanımı konusunda da Freud'dan ayrılır. Ona göre, bir çok sembol kolektif özelliktedir, bu sembollerin ortak bilinçaltının arketipleri olarak görülmesi doğru olacaktır. Bu bakımdan "doğrudan ve tam" rüya yorumlarının yapılması da mümkün değildir. Jung, rüyaların cinsel bir alegori olmanın ötesinde mesajlar taşıyabildiğini ve bu mesajların çok önemli olduğunu düşünmüştür. Rüyaların taşıdığı mesajların iyi anlaşılabilmesi içinse, rüya görenin tercih edeceği yöntem uygulanmalıdır. Jung bu açıdan da, Freud'un serbest çağrışım yönteminden ayrılmış, çağrışımın mümkün olduğu ölçüde rüyaya bağlı kalması gerektiği üzerinde durmuştur. Ayrıca, bazı yeni yöntemler de önermiştir; örneğin, rüya görenden dikkatini belirli bir rüya imgesi üzerinde yoğunlaştırmasını istemiş, bu imgenin rüya görenin zihninde ne gibi değişikliklere uğradığını belirlemeye çalışmıştır. Bunun amacıysa, imgenin geçirdiği değişikliklerin, bilinçaltından gelen malzemeye ışık tutabilmesidir. Bunun yanı sıra, rüya görenleri, önemli rüyalarını ve imgeleri sanatsal formlar içinde ifade etmeye çağırmıştır. Ayrıca, rüya görenden, rüyasında gördüğü kişi ve/veya nesnelerin yerine geçmesini, onlar olmasını isteyerek bilinçaltının mesajını algılamaya çalıştığı da bilinmektedir. Jung'un Freud'dan ayrıldığı bir diğer noktaysa, tek bir rüya üzerinde durmaktan çok, bir dizi rüyayı kullanarak yorum yapmayı tercih etmesidir. Bkz; Cebeci, a.g.e. , s. 324.

³² Cebeci, a.g.e. , s. 325-326.

derviş diz değıştirdi yeniden
şeyh, sakalındaki çengelli iğnelere
üşenmeden, gelip çöktü ırmağın
kıyısına, “müridim” dedi, “irşad eder
misin beni de.”

derviş dizinde göveren cılk
yaralara aldırmadan ve gözlerini
şeyh'inin ayak ucundan kaldırmadan
içindeki ırmağa baktı,
içindeki ırmağı,
şeyh'inin yüreğine
bıraktı.³³

Derviş Meseli şiiri, bir dervişle mürşidi arasındaki konuşmalardan oluşmuştur. Derviş mürşidine, *buğday karıncaya değil de, karınca buğdaya yük olduğunda, ne yapılmak gerekir*, diye sorar. Mürşid, bu soruyu, dervişinin kendisini sinaması olarak algılar. Çünkü dervişin kendisinden daha derinlerde olduğunu hissetmiştir. Derviş, dolmuş taşmış, artık bir ırmak gibi akmaktadır. Şeyh hiç yüksünmeden onun bu yoğun akışına eğilir. Ve dervişten kendisini de irşad etmesini ister, o da içinden akan ırmağı şeyhinin yüreğine bırakır. Anlatımda, olağanın, normalin tersine çevrilmesi söz konusudur. Şirin bütün esprisi bu aykırı durumun ifade edilmesindedir.

Çünkü tarikat geleneğinde derviş-mürşid ilişkisi son derece keskin kurallarla çizilmiştir. Bir tarikate giren talip, bir mürşide teslim olduktan sonra, vücudunu ve bütün varlığını ona teslim edip kendi iradesinden ve kendi tasarrufundan tamamen soyulmuş olmalıdır. Şeyhinin hükmünü tereddüt etmeden kabul etmeli, ona itaati, Tanrı'ya ve peygamberine itaat, muhalefeti de, aynı şekilde onlara muhalefet bilmelidir. Aksi takdirde feyz gerçekleşemez. Mürid, kâmil bir mürşide öyle fânî olmalı ve kendi varlığını öyle mahvetmelidir ki, kendisine baktığı zaman bile, mürşidini görmeli ve kendini mürşidinde aramalıdır.³⁴

II. 1. Günün yansımaları

Derviş meseli, sosyal muhteva taşıyan bir şiirdir. Bir derviş ile şeyhi arasındaki ilişkiden topluma doğru çoğalmaktadır. Şiir, Sefa Kaplan'ın yurdundan uzakta siyasi bir kaçak olarak yaşamak zorunda kaldığı 1995-2000 yılları arasında Londra'da yazılmıştır. Bu dönem, Türkiye'de yoğun bir biçimde bazı tarikatların ve siyasi uzantılarının tartışıldığı yılların dönemidir.³⁵

Kaplan'ın siyasi mahkumiyet kararında tarikatlar veya tarikatçılarla herhangi bir ilişki yoktur, ancak ülkedeki siyasal gerçekliklerin yurttan bir hayli uzakta olsa bile onun düşünce dünyasını etkilemiş olduğu pekâlâ düşünülebilir. Şiirdeki bu sosyal arka plan şüphesiz, rüya analizlerinde 'günün kalıntısı' olarak nitelendirilen ve kısa bir süre öncesinin yansıması olan unsurlardan farklıdır. Kısaca, 'günün kalıntısı'nın neye göre seçildiğini hatırlamak istersek şunları söyleyebiliriz: Bilinçaltının çalışma yöntemi çağrışıma dayalıdır. Bilinçaltındaki malzeme kendini ifade için çağrışım değeri olan olayları seçer.

Burada da, şairin bilinçaltının, günün gerçek olaylarını malzeme olarak kullandığını söyleyebiliriz. Şiirin konusu ve içeriği, yaşanan zamandan doğrudan etkilenmiştir. Sürecin siyasal çalkantıları günün moda sembolleriyle şiire aksetmiştir, ancak, bu kabuk görüntünün altında başka bir boyutun aranması gerektiği de açıktır. Hiç tereddütsüz vurgulanabilecek olan ise; gerçek bir dervişle gerçek bir şeyh arasında olması gereken bağdan şairce yararlanıldığıdır. Zira, derviş-mürşid ilişkisinin,

³³ Sefa Kaplan, *Şiirler*, İst. , Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2007, s. 200.

³⁴ Ayrıntı için bkz; Selçuk Eraydın, *Tasavvuf ve Tarikatler*, İst. , Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayını,2001, s. 357-358.

³⁵ Bazı tarikat şeyhlerinin kadın müridleriyle aşk maceralarının ekranları renkli görüntülerle parsellediği, bir takım tarikat şeyhlerinin Erbakan Hükümeti'nin Başbakanlık Konutu'nda ağırlandığı ve bir kesimin ayağa kalktığı, neticesinde 28 Şubat postmodern askeri darbesinin yapıldığı yıllar.

usta-çırak ilişkisiyle izah edilemeyecek bir derinliği bulunmaktadır: Derviş şeyhine sevgisi ve gönüyle de bağlıdır. Bağlı olmak durumundadır. Bir tekke herşeyden önce aynı nabızla atan yüreklerin bulunduğu mekandır. Daha doğrusu öyle olması lazım gelen bir yerdir. Sahtelerinin ve olumsuz uygulamalarının bozmaması gereken, içten içe varlığıyla toplumun önemli bir iç dinamiğidir bu. Derviş olsun şeyh olsun hepsi, benliklerini sevgi potasında eritmiş birer gönül eridirler.

Zaten şiirin konusu bu kabullerden yola çıkılarak oluşturulmuş gibidir. Ancak burada dikkati çeken unsur, kendisinden tam bir teslimiyet beklenen dervişin, şeyhine, saygıda kusur etmeden, bir tür isyan bayrağı açmış olmasıdır. Böylece, kendi benliğinin görülmesini, farkedilmesini istemiştir. “Ben bir bireyim, varım, bir hayli de doluyum, artık bunu anlayın”, demiştir.

Londra’da kaçak yaşamak durumunda bulunan şairin şiire derviş olarak yansıdığını düşünmek zor değildir. Uğruna mücadele ettiğini düşündüğü, ancak kendisi tarafından mahkum edildiği devletini de herhalde şeyh temsil ediyor olmalıdır. Derviş çok çileler çekmiş ve artık pişmiştir. Ne ki, dizlerinde oluşmuş cılk yaralara rağmen, çektiklerinin farkına varılmamıştır. Ve artık kurallara uygun düşme de konuşmak farz olmuştur. Yine de dervişin isyanının henüz kontrol altında tutulduğunu ve açık bir saldırıya dönüşmediğini söylemeliyiz. Yıkarak devirmek, bozmak dağıtmak amacı yoktur. Sadece “ben de varım, bakın burdayım ve çok acı çekiyorum” demek istemiştir derviş. Ya da herşeye rağmen, bir türlü ülkesini unutamayan, özleyen ve artık “anlaşılmayı” isteyen şair.

Sefa Kaplan’ın otobiyografik öğeler içeren *Öyküler seni söyler* adlı kitabındaki bazı anlatılar, kendi söyleyişle ‘bu sürgün yılları’na ait yaralı duyarlılığı ele vermektedir. Yalnız, kimsesiz ve parasız gurbet ellerinde, bazı ‘özel değerle’re sınıksız sarılmak onu ayakta tutmuştur. Ama biraz mahçup, biraz ürkek ve utangaç...Bir gün Paris’te, Saint Michel’den Luxembuorg Parkı’na doğru yürümektedir. Kulaklarına walkman takmış, Münir Nurettin Bey’in sesinden, “çıkılmaz derün-i dilden efendim muhabbetin” şarkısını dinlemektedir. Parkta karşılaştığı Kundera’nın; “ne dinliyorsun?” diyen sesiyle daldığı karanlık düşüncelerden avdet eder:

“...gerçeği söyleyemedim elbette, telaşla, ‘londra senfoni orkestrası’ dedim. Birden teybi açık unuttuğumu farkettim, ünlü kişilerle tanışmanın ve tartışmanın böyle ağır sonuçları oluyordu işte, adamda akıl filan bırakmıyorlardı. Güya çaktırmadan kıstım münir nurettin bey’in sesini...”³⁶

Türkiye’yi batılı bir toplumda ayrıcalıklı, farklı ve vazgeçilmez kılan değerleri bazı kavramlarla sembolleştirmiştir. *Aktarmalı Sevdaların Saz Benizli Çocuğu* adlı anlatıda “ırmak” metaforunu neredeyse bu şiirdekine benzer bir konsept içinde kullanmıştır:

“...geldiler, bir ırmağın kıyısına, leylâk sıradağlarının ortasına, akasya depremlerinin gölgesine oturdular; üç tarafı denizlerle çevrili bir ülkenin çocukları oldukları için akasyalara ve ırmaklara âşina, kirpiklere leylâktular; ırmak kendine doğru uzaklaşırken bir şafak vakti, uzun uzun ufka baktılar, görene kadar...”³⁷

Şiirdeki dervişle şeyhin birbirlerinin yerlerine geçmelerine benzeyen, herşeyi yeniden yapılandıran bir tavır da, yine bu anlatı içinde yer almıştır. Sanki bu metinle şiir aynı dönemin, daha doğrusu aynı günlerin verimleridir ve birbirlerini tamamlamakta ya da açıklamakta gibidirler:

“... İrmağın kendi kıyısına bakmaya kıyamadığı saatler de var mıdır acaba ve neden bilhassa o saatlerde, aklı başında ırmaklar kendisini kıyısından uzaklaştırır; ‘gün gelip bulunur aranıp sorulurum da belki’ (muyum) bir çift gözüm hiç olmadı ki benim, bir çift yağmur damlasıydı hepsi ama hayır ağlamayacağım işte; ‘bir yaralı kalbim var boyacının sandığında, ‘üsküdar civarlarında bir yerlerde görünüp kaybolduğu söyleniyor ve en son, bir istasyon, (ha ha!) Bir istasyon, trenin derviş, molların keşiş, aşkların alışveriş beğenmediği bir istasyon; o kıyıda da tarumar olan kendimi, alıp usulca bağrıma basıyorum, bağrımda ne olduğunu bilmenin verdiği telaş ve huzurla...”³⁸

³⁶ Sefa Kaplan, *Öyküler Seni Söyler*, İst, Oğlak/Edebiyat, 2003, s. 73.

³⁷ Sefa Kaplan, *a.g.e.*, s. 55.

³⁸ Sefa Kaplan, *a.g.e.*, s. 61.

II. 2. Şiirde Savunma Mekanizmaları

Bu genel bakıştan sonra şiir üzerine biraz daha eğilelim. Şiir iki erkek figürün konuşmalarıyla başlıyor ve bir ırmağa yönelmeleri, daha doğrusu ırmağı bulmalarıyla bitiyor. Derviş içinde keşfettiği ırmağı şeyhinin yüreğine akıtıyor. Bütün “yoğunlaşma” iki figürün temsil ettikleri “derviş” ve “şeyh” kavramları üzerine gerçekleşiyor. Yoğunlaşmanın, bilinçaltında bulunan bir çok düşünce, anı veya fantezinin, tek bir somut imgede toplanarak esere yansımaya olduğunu hatırlarsak, şu değerlendirmeleri yapabiliriz:

- a. Şiirdeki dönemsel yansımaları ve sosyal içeriği gözönünde tutarak, dervişin, ülkesi için mücadele ettiğine inanan, ancak fedakarlıklarının karşılığını alamadığını hisseden aktif/politik bir kişiliği, şeyhin de devleti ya da hakim otoriteyi temsil ettiği görüşünü sürdürebiliriz. Dervişin dizinde oluşan cılk yaralar, halihazırdaki konunun artık devam edemeyeceğini, bir bitmişliği, bir tükenmişliği, bir çürümüşlüğü ifade etmektedir. Diz değiştirmeler de; artık harekete geçmek, çekilen ıstırapları açığa vurmaya ve bazı soruları sormanın kaçınılmaz olduğunu... Yine de gözlenen tam bir isyan değildir. Derviş, her şeye rağmen uzlaşmaya açıktır. Yeter ki şeyhi/devleti onu farketmiş, taşıdığı yükün ağırlığını hissetmiş, içinde ırmaklar doğuran denizler taşıdığını farketmiş olsun....
- b. Şimdi de; “rüyada ortaya çıkan fantezilerde olduğu gibi, edebiyat yapıtında da bilinçdışı fantezilerin var olduğunu, bu fantezilerin de çocukluk dönemine ilişkin deneyimlerle ilişkili olduklarını görüşünü” hatırlayalım. O zaman, “derviş”in şairin çocukluğunun, “şeyh”in de baba ya da ağabey gibi, onun üzerine otorite kurmuş bir kişiliğin sembolleri olduğunu düşünebiliriz. Psikanalitik çözümlemelerde deniz veya ırmağın dişiliğin, dolayısıyla da anneliğin imgesi olduğu kabul edilmektedir. İki erkek figürün, yani baba ile oğulun ya da çocuk ile ağabeyin çatışmaları, annenin araya girmesiyle sona ermiştir. Uzlaşmayı anne sağlamıştır. İlk varsayımdaki, ‘değeri bilinmemiş yurtsever kişilik’le devlet arasındaki çatışmada da uzlaşmanın yine, dişilik-annelik ekseninin doğal uzantısı “sevgi” üzerinden sağlandığı düşünülebilir.

Özetlemek istersek; çocukluğa ilişkin bir beklenti ya da fantezinin şiirde ırmağı bulmak ve ona kavuşmakla sembolize edildiğini söyleyebiliriz. Şeyhin olumlu yaklaşımları, herhalde, şairin bilinçaltındaki ‘otoriteden/babadan şefkat görmeye yönelik bir fantezi’yi ifade etmektedir. Şiir bütün olarak, yurtseverle otoritenin/babayla oğulun uzlaşması ve yer değiştirmesine yönelik ‘kansız bir darbe’ özelemini dile getirmektedir. Böylece hem yurtsever kişilik otoritenin, oğul babanın yerine geçecek, hem de otoritenin ya da babanın rızası alınmış olduğu için hiçbir suçluluk hissi duyulmayacaktır.

Bir nebze tekrara düşmeyi göze alarak, meseleyi şöyle açabiliriz: Şiirde çelişki yaratan, çatışmaya girilen konu; olağan olanın yanlışlanması, mevcut yapının işleyişinin reddedilmesidir. Bunun açık anlamı, halihazırdaki durumun tam aksinin savunulmasıdır. Hiç değilse, kuralları daha farklı ölçülerle yeniden belirlenmiş bir düzen, bir yapı arayışıdır. Bu fantezi yapıda, şimdikinin tam zıttı bir değerlendirme ve konumlandırma istenmektedir. Dervişler şeyh, şeyhler derviş olacaktır. Şairin bilinçaltındaki bu ‘yeni düzen özlemi’ ya da psikanalitik deyişle ilkel bilinçdışı fantezi, eserin oluşum sürecinde, şairin zihnindeki bir takım savunma mekanizmalarıyla karşılaşmış, sonunda belli bir ‘uyum’la dışa yansımıştır. Böylece, eser, hem ‘geçmişteki’ hem de ‘şimdiki’ duygu ve düşüncelerin bir sentezi olarak vücut bulmuştur. Şair, bilinçaltındaki düzeni tamamen tersine çevirme arzusunun önemli ölçüde yumuşatmıştır: yine şeyh olacak, yine aynı mevkide bulunacaktır. Ancak, ‘yeni düzen’, kişisel erdemün üstünlüğüne de saygı gösterecek, sosyal statü, özel birikim ve derinlik gücü karşısında, gerekirse hiç yüksünmeden eğilebilecektir.

Şiirdeki temsili yapıların gerçeklerine dönmek, daha doğrusu sembollerin yerine asıl kavram ve kişilikleri koyarak değerlendirmeyi tekrarlamak istersek; öncelikle, *Derviş Meseli* şiirinde nasıl bir gerilemeden ve fanteziden bahsedildiğini araştırmamız gerekir. Şiir nasıl bir geçmişin uzantısıdır, geçmişte yaşanmış bir şey, bir olay nedir ki, böyle, ‘gerçekleşmesi arzu edilen bir istek’ olarak yıllar sonra şiire girebilmiş olsun?...gerçekleştirilmesi istenen arzuyla, geçmişte yaşanan olay arasında bir benzerlik-karşıtlık, ilişkisi olması gerektiği açıktır. Bu durumda, şairin, çocukluk döneminde derviş-mürşid ilişkisine benzer bir ilişkinin kahramanı olduğu rahatlıkla düşünülebilir. Bu ilişkide şairin derviş konumunda olduğunu anlamak da zor olmayacaktır. *Derviş Meseli*, eğer bir isteğin gerçekleşmesi ve yaşanan bir çatışmanın uzlaşmayla sonuçlanmasına yönelik bir fanteziyi ifade ediyorsa, şiire kaynaklık eden geçmişteki olay, bunun tam zıddı olmalıdır: makam karşısında; statü karşısında, büyük karşısında sürekli zayıf ve edilgen durumda olmak....

Çocuklukta dervişlik rolü şairinse, şeyhlik rolü babanın, ağabeyin ya da öğretmenindir. Gençlikte de siyasi otoritenin, devletin.....

II.3. Merkezî Fantezinin Kökleri

Şairde, “hep güç, mevki ve makam sahipleri kazanmasın, hep büyükler, hep yüksekler kazanmasın... Kişisel yaşantıda ve sosyal hayatta asıl belirleyici unsurlar; hal, erdem, bilgi, birikim olsun...” şeklinde somutlaştırılabilecek bu merkezî fantezinin epeyce derin köklerinin bulunduğu ve içten dışa çok açık bir yansıma olduğu başka şiirlerinden de anlaşılmaktadır. Aynı kitapta yer alan *Şeyh Galip Meseli*'nde de yine farklı statülerde iki kişi vardır. Bunlardan biri Galib'tir, diğeri Padişah III. Selim. Burada da, mevcut sosyal durumun alt-üst edilmesi sözkonusudur :

“galata mevlevihanesi'nde bir akşam,
usulca koyup başını şeyh'in dizine,
icrâ edilen nevâ'yı dinler sultan
selim han ve fısıldar ney'in sesine
doğru: “vakit bu vakittir, tahtı
tacı terketsem gerek.-“

gülümser gâlib gözlerini açmadan
“efendimiz” der, kesret bir deniz ve
her vaha bir çöl olduğunda ve dahi
ırmakları ülkenizin bir fincana
dolduğunda ve dahi hasbahçenizde açan
her gül, gün görmeden solduğunda
şekvâ kime gerek.-“

.....
“efendimiz” der gâlib gözlerini kısarak
ve uzun uzun susarak, “mülkünde
padişahın ziyâdesiyle zulüm
ve dahi yalnızlık vardır,
gönül gurbetini ülke eyleyene
iktidar muhaldir
desem gerek.-“³⁹

Sefa kaplan, *Fatih-Harbiye Meseli* adlı şiirinde de bir kere daha benzer bir anlayışta aynı konuyu işlemiştir:

enver paşa madımak hatun telaşlarında, oysa
özbekler tekkesi'nde üsküdar'ın, bir iftar
hazırlığı, “sarıya da boyasak olur gazeli”
diyor ham derviş şeyhinin gözbebeklerine
baka baka, şeyh korka korka yıkılıyor el-
etek verdiği dervişinin üzerine, enver
paşa'nın son mektubu iptal edilmiş,
talat'ın hesabı görülmüştür, kemal paşa
sarayburnu'ndan selimiye'ye bakar.-⁴⁰

III. 4. Üslûp - Biçim - Sonuç

Şiirin üslûbu da, Holland'ın vurguladığı gibi, portresi çizilmeye çalışılan şairin kişiliğine uygun düşmektedir. Yoğun bir duygusalılık ve coşku değil, eskilerin “hikemi” dedikleri bir hava hakimdir şiire. Ancak, söylem felsefî olsa da kuru ve çağrışımsız değildir. Tam aksine, şair, küçük küçük fiskelerle arka planda çok canlı tablolar oluşturmayı, yaşananları “dramatize” etmeyi başarmıştır. Şair, adeta gördüğü çok güzel bir rüyayı sahne sahne resmetmiş,

³⁹ Sefa Kaplan, *Şiirler*, İst. , Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2007, s. 201-202.

⁴⁰ Kaplan, *a.g.e.* , s. 203.

oyunlaştırmıştır. Deniz değiştirir gibi diz değiştiren derviş, tesbihinin iri tanelerini iri gözyaşı damlaları halinde yüreğine doğru çeken şeyh, sakalındaki çengelli iğnelerle gelip ırmağın kenarına çöken şeyh, içindeki ırmağa bakan ve içindeki ırmağı şeyhinin yüreğine bırakan derviş...

Derviş Meseli şiirinin biçimi de içeriğine uygundur. Şiir bir hikayeyi, iki kişinin belli bir süre içinde yaşadıklarını, hal ve hareketlerini anlatmaktadır...Bu anlatıma paralel olarak metin de sanki bir nesir gibi kaleme alınmıştır. Anlam mısra sonlarında değil, ancak bent sonlarında tamamlanmaktadır. Başka bir söyleyişle her bent bir cümleden oluşturulmuştur. Mısra geçişleriyle sağlanan bu akış, şiirin, baştan sona “su” zemini üzerine çizilmiş arka plan resmiyle de uyumlu bir bütünlük oluşturmuştur. Metin bir nehir, bir ırmak gibi akıtılmıştır.

Şair, şiirini böylesine zengin bir görsellikle donatarak, herhalde, Holland’ın dediği gibi, fantezisini, hiç olmazsa kısmen tatmin etmeye çalışmış olmalıdır.

KAYNAKLAR

- Charles BRENNER, **Psikanalizin Temelleri**, Çev. Işık Savaşır-Yusuf Savaşır, Ank. Yankı Matbaası, 1977
- E.F. SHARPE, *Dream Analysis*, London: The Hogardh Press, 1961
- M.A. SKURA, **The Literary Use of the Psychoanalytic Process**. New Haven : Yale University Press, 1984,
- Norman HOLLAND, **The Dynamics of Literary Response**. New York: Oxford University Press. 1968
- Oğuz CEBECİ, **Psikanalitik Edebiyat Kuramı**, İst. , İthaki, 2004
- Otto RANK, **Art and Artist: Creative Urge and Personality Development**, New York : knopf, 1932
- P. SLOANE, **Psychoanalytic Understanding of the Dream**, Northvale : Jason Aronson, 1990
- Selçuk ERAYDIN, **Tasavvuf ve Tarikatler**, İst., Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayını,2001
- Sefa KAPLAN, **Öyküler Seni Söyler**, İst, Oğlak/Edebiyat, 2003
- Sefa KAPLAN, **Şiirler**, İst., Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2007
- Sigmund FREUD, “Creative writers and day dreaming”, **Standard Edition 9**, London : Hogard, 1908.
- Sigmund FREUD, **Cinsiyet ve Psikanaliz**, Çev. Selahattin Hilav, İst. , Varlık Yayınları, 1977
- S. FREUD, “The İnterpretation of Dreams”, **Standard Edition 4/5**, London: Hogard, 1900

