

Uluslararası
Edebî Eleştiri
Dergisi
(EEDER)



“Eleştiri Kuramları Özel Sayısı”

ISSN: 2602-4616
CİLT 3, SAYI 3 Aralık 2019

Edebî Eleştiri Dergisi

(Journal of Literary Criticism)

EDİTÖR

Prof. Dr. Kemal TİMUR (Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Abdulkakim TUĞLUK (İğdır Üniversitesi)

YAYIN KURULU

Prof. Dr. Kazım YETİŞ (İstanbul Aydın Üniversitesi)

Prof. Dr. Zeki TAŞTAN (Yüzüncü Yıl Üniversitesi)

Prof. Dr. Şahmurat ARIK (Kastamonu Üniversitesi)

Prof. Dr. Yakup ÇELİK (İstanbul Kültür Üniversitesi)

Prof. Dr. Nihayet ARSLAN (Yıldız Teknik Üniversitesi)

Prof. Dr. İsmail Hakkı AKSOYAK (Gazi Üniversitesi)

Prof. Dr. İhsan SAFİ (Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi)

Prof. Dr. Ebru BURCU YILMAZ (İnönü Üniversitesi)

Doç. Dr. Fatime Gül KOÇSOY (Fırat Üniversitesi)

Doç. Dr. Gökhan TUNÇ (Anadolu Üniversitesi)

Doç. Dr. Savaşkan Cem BAHADIR (Karadeniz Teknik Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet BÜKÜM (İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Alev ÖNDER (Adana Alparslan Türkeş Bilim ve
Teknoloji Üniversitesi)

Dr. Öğr. Görevlisi Abdülkadir DAĞLAR (Erciyes Üniversitesi)

Dr. Mehmet Emin TUĞLUK

Edebî Eleştiri Dergisi
Eleştiri Kuramları Özel Sayısı
Cilt III, Sayı III, Aralık 2019

Edebî Eleştiri Dergisi,
İSAM, GOOGLE SCHOLAR, SIS INDEX, DRJI, ESJI ve İDEAL
ONLINE tarafından taranmaktadır.

BİLİM VE DANIŞMA KURULU

Prof. Dr. İbrahim Halil TUĞLUK (Adıyaman Üniversitesi)

Prof. Dr. Bahir SELÇUK (Fırat Üniversitesi)

Prof. Dr. Ahmet TANYILDIZ (Dicle Üniversitesi)

Doç. Dr. Mehmet Emin ULUDAĞ (Düzce Üniversitesi)

Doç. Dr. Ferhat KORKMAZ (Batman Üniversitesi)

Doç. Dr. Oğuzhan ŞAHİN (İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi)

Doç. Dr. Selim SOMUNCU (Adıyaman Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Resul ÖZAVŞAR (Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Uğurlu ARSLAN (Dicle Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Özkan CİĞA (Adıyaman Üniversitesi)

Dr. Ferhat ÇETİNKAYA (Dicle Üniversitesi)

DİL EDİTÖRÜ

Arş. Gör. Feyza BULUT (Dicle Üniversitesi)

BU SAYININ HAKEMLERİ

Prof. Dr. Beyhan KANTER (Mardin Artuklu Üniversitesi)

Prof. Dr. Hüseyin YAŞAR (Siirt Üniversitesi)

Doç. Dr. Mehmet ULUKÜTÜK (Bursa Teknik Üniversitesi)

Doç. Dr. Mustafa AYDEMİR (Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi)

Doç. Dr. Selim SOMUNCU (Adıyaman Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Alev ÖNDER (Adana Alparslan Türkeş Bilim ve
Teknoloji Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Ece SAATÇIOĞLU (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Nusret YILMAZ (Iğdır Üniversitesi)

Dr. Öğr. Gör. Enser YILMAZ (Siirt Üniversitesi)

Dr. Öğr. Gör. Selami ALAN (Abant İzzet Baysal Üniversitesi)

Dr. Ferhat ÇETİNKAYA (Dicle Üniversitesi)

Dr. Mustafa YİĞİTOĞLU (Dicle Üniversitesi)

Dr. Zeynep TEK (Yıldırım Beyazıt Üniversitesi)

Dr. İlyas SUVAĞCI (Siirt Üniversitesi)

Dr. Şeyma Nur ZARARSIZ

Edebî Eleştiri Dergisi
Eleştiri Kuramları Özel Sayısı
Cilt III, Sayı III, Aralık 2019

Edebî Eleştiri Dergisi,
İSAM, GOOGLE SCHOLAR, SIS INDEX, DRJI, ESJI ve İDEAL
ONLINE tarafından taranmaktadır.

Edebî Eleştiri Dergisi

(Journal of Literary Criticism)
Eleştiri Kuramları Özel Sayısı

Kıymetli araştırmacılar,

Edebî Eleştiri Dergisi, Eleştiri Kuramları Özel Sayısı ile 2019 yılı içerisinde okurlarıyla 3. Kez buluşmanın sevincini yaşamaktadır. Özel sayımız, toplamda sekiz araştırma makalesinden oluşmaktadır. Bu sayıdan maksadımız, eleştiri kuramları ile alakalı akademik çalışmalara katkıda bulunmak ve bu konuda yeni çalışmalara kapı aralamaktır. Bu vesileyle Özel Sayı'da yazıları yer alan araştırmacılarımızı tebrik eder, kendilerine teşekkür ederiz. Öte yandan sayının yazılarını titizlikle okuyarak önemli bir destek veren hakemlerimize de ayrıca teşekkür ederiz. Son olarak bu sayıda yer almak isteyip de yoğunluklarından dolayı yer alamayan Hocalarımıza teşekkür eder; kendilerini sonraki sayılarımızda görmek istediğimizi memnuniyetle ifade ederiz. Edebî Eleştiri Dergisi editörü olarak genelde edebiyat özelde ise Türk Dili ve Edebiyatı alanındaki çalışmaların alana özgü dergilerde neşredilmesinin önemli olduğunu düşünüyorum. Dergimiz de bu minvaldeki çalışmalarına devam etmekte ve her türlü tashih önerileri ile tenkidlerinizi hayatî derecede önemli bulmaktadır. Bu vesile ile her türlü görüşünüzü edebielestiridergisi@gmail.com adresine yazarak iletebilirsiniz. Bir sonraki sayımızda görüşmek temennisiyle saygılarımızı sunarız.

Edebî Eleştiri Dergisi Editörü

Dr. Öğr. Üyesi Abdulhakim TUĞLUK

31.12.2019

Edebî Eleştiri Dergisi

(Journal of Literary Criticism)

ISSN: 2602-4616

Cilt 3, Sayı 3, Aralık 2019
Eleştiri Kuramları Özel Sayısı

İÇİNDEKİLER

Mustafa KARABULUT - Psikanalitik Edebiyat Kuramı Bağlamında Edip Cansever'in Şiirleri Üzerine Bir İnceleme	192
Ferhat KORKMAZ - Feminist Edebiyat ve Eleştiri Kuramları Açısından Nezihe Meriç'in Korsan Çıkmazı Romanı Üzerine Bir Değerlendirme.....	221
Nusret YILMAZ - Ömer Seyfettin'in "Yalnız Efe" Adlı Öyküsündeki Arketipsel İmgeler.....	234
Yasin YAVUZ - Edebiyat ve Ekoeleştiri: Latife Tekin'in Manves City ve Sürüklenme Adlı Romanları	245
Ulaş BİNGÖL – Gadamer'in Felsefi Hermeneutiğinde Anlam Sorunu	260
Arif KESKİN - Edebiyat Eleştirisinde Yapısalcı Kuramın Gelişimi	274
Uğur YOKSUL - Pierre Macherey'nin Edebî Üretim Teorisi Bağlamında "Çimenlerin Efendisi" Şiirinin Tahlili.....	287
Melek GÜLCÜ – Psikanalitik Açından Cemal Süreya Şiirlerine Yönelik Bir İnceleme	300

Edebî Eleştiri Dergisi

(Journal of Literary Criticism)

ISSN: 2602-4616

Volume 3, Issue 3, December 2019

Special Issue of Theories of Criticism

CONTENTS

- Mustafa KARABULUT** - An Examination of Edip Cansever's Poems in The Context Of Psychoanalytic Literature Theory.....192
- Ferhat KORKMAZ** - An Assessment of Nezihe Meriç's Korsan Çıkmazı Novel in Terms of Feminist Literary and Critical Theories 221
- Nusret YILMAZ** - Archetypal Images in 'The Story Named 'Yalnız Efe' By Ömer Seyfettin234
- Yasin YAVUZ** - Literature and Ecocriticism: Latife Tekin's Novels of Manves City and Sürüklenme (Drift Away) 245
- Ulaş BİNGÖL** – Meaning Problem in Gadamer's Philosophical Hermeneutics.....260
- Arif KESKİN** - Development of Structuralist Theory in The Literary Criticism.....274
- Uğur YOKSUL** - Analysis of The Poem "Çimenlerin Efendisi" in The Context of Pierre Macherey's Literary Production Theory287
- Melek GÜLCÜ** – A Study On Poems Of Cemal Süreya From a Psychanalytic Perspective300

Edebi Eleştiri Dergisi

(Journal of Literary Criticism)

ISSN: 2602-4616

Cilt III, Sayı III, Aralık 2019

Eleştiri Kuramları Özel Sayısı

YÜKLENME TARİHİ: 25.12.2019 KABUL TARİHİ: 28.12.2019 YAYIN TARİHİ: 31.12.2019

Künye: Karabulut, Mustafa (2019). "Psikanalitik Edebiyat Kuramı Bağlamında Edip Cansever'in Şiirleri Üzerine Bir İnceleme", *Edebi Eleştiri Dergisi*, Eleştiri Kuramları Özel Sayısı, c. 3/3, s. 192-220 DOI: 10.31465/eeder.665039

Prof. Dr. Mustafa KARABULUT
Adıyaman Üniversitesi, Fen Edebiyat
Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Bölümü mkarabulut@adiyaman.edu.tr
ORCID: 0000-0001-6259-0868

PSİKANALİTİK EDEBİYAT KURAMI BAĞLAMINDA EDİP CANSEVER'İN ŞİİRLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

AN EXAMINATION OF EDİP
CANSEVER'S POEMS IN THE
CONTEXT OF PSYCHOANALYTIC
LITERATURE THEORY

ÖZ

Psikanaliz, ruh çözümlemesi ile yakından ilgili olup zihnin bilinçdışı yönünü, psikolojik bozuklukları ele alarak tedavi yöntemleri bulmaya çalışan bir ilimdir. Psikanalitik edebiyat kuramı, sanatçının özellikle bilinçdışı ve bilinçaltı yönlerini açığa çıkarmaya çalışan bir kuramdır. Psikanalitik eleştiri, edebi eseri genel olarak sanatçının psikolojik yapısı ve bilinçaltı unsurları açısından inceler. Bu incelemeye çoğu zaman sanatçının cinsel tutumları da eklenir. Freud, rüyaları bilinçaltının tezahürü, edebi eseri ise rüya olarak niteler. Bu sebeple sanatçı bastırılan duyguları sonucu edebi eser yazmaya yönelir.

Edip Cansever'in şiirlerinde karakterlerin bilinçaltı ve bilinçdışı yönleri önemli yer tutar. Edip Cansever, özellikle *Umutsuzlar Parkı*'ndan başlayarak birçok şiir kitabında bireyin bilinçaltı ve bilinçdışı yönlerine ağırlık verir. Onun şiirlerinde bireyin iç ve dış çatışmalarına geniş yer verilir. Şairin şiir karakterlerinin iletişimsiz olmalarına, yalnızlık ve hiçliği derinden hissetmelerine ve patolojik yapılarına bu iç ve dış çatışmalar sebep olur. Edip Cansever'in şiir karakterleri genelde depresiftir. Bu yapıdaki bireylerin hayatı faaliyetleri asgariye inmiş durumdadır. Cansever'in şiirlerinde bireylerin genellikle bir arayış ve kaçış içerisinde oldukları görülür. Onun şiir kişilerinin yöneldiği nesne veya varlıklar olarak alkol ve kadın ön plana çıkar. Onun şiirlerinde önemli psikanalitik unsurlardan biri de yaşam-ölüm (eros-thanatos) içgüdüleridir. Bu makalede amaç, Edip Cansever'in şiirlerini psikanalitik edebiyat kuramı çerçevesinde incelemektir.

Anahtar Kelimeler: Psikanaliz, Psikanalitik Edebiyat Kuramı, Edip Cansever'in Şiirleri.

ABSTRACT

Psychoanalysis is a science that is closely related to psychoanalysis and tries to find treatment methods by addressing the unconscious aspect of the mind and psychological disorders. Psychoanalytic literary theory is an attempt to reveal the unconscious and subconscious aspects of the artist. Psychoanalytic criticism examines the literary work in terms of the psychological structure and subconscious elements of the artist in general. The sexual attitudes of the artist are often added to this examination. Freud describes dreams as manifestations of the unconscious and literary work as dreams. For this reason, the artist tends to write literary works as a result of suppressed emotions. The subconscious and unconscious aspects of the characters occupy an important place in Edip Cansever's poems. Edip Cansever focuses on the unconscious and unconscious aspects of the individual in many poetry books, especially starting from the *Umutsuzlar Parkı*. In his poems, the internal and external conflicts of the individual are widely covered. These internal and external conflicts cause the poet's poetic characters to be non-communicative, to feel loneliness and nothingness deeply and to have pathological structures. Edip Cansever's poetry characters are generally depressive. The vital activities of individuals in this structure have been minimized. In Cansever's poems, it is seen that individuals are usually in search and escape. Alcohol and woman come to the forefront as the objects or beings directed by his poetry persons. One of the important psychoanalytic elements in his poems is the instincts of life-death (eros-thanatos). The aim of this article is to examine Edip Cansever's poems within the framework of psychoanalytic literary theory.

Keywords: Psychoanalysis, Psychoanalytic Literary Theory, Edip Cansever's Poems.

GİRİŞ

Edebiyat ile psikoloji bilimleri arasında birçok ortak nokta bulunur. Her iki bilimin konusu insandır. Edebiyat ile psikolojinin ortak kesişme noktalarından meydana gelen edebiyat psikolojisi, metnin yazarının, kişilerinin psikolojik yapısını ve okur üzerindeki etkisini ortaya koymayı amaçlar. Psikanalitik yöntem, edebi eserden yola çıkarak sanatçının iç dünyasını ortaya çıkarır. Kişinin bastırılan, bilinçaltına itilen, açığa çıkarılmayan cinsel, duygusal, psikolojik isteklerin açığa çıkarılmasında psikanaliz yöntemin önemli rolü vardır.

Psikanalitik açıdan sanat eserlerine bakmak, sadece eserlerdeki bilinçdışı ve patolojik unsurları tespit etmek anlamına gelmez. Sanatçıyı ve onun eserini tamamen patolojik bağlamda düşünmek yanıltıcı olabilir. Çünkü bir eserdeki patolojik unsurların hepsinin sanatçıda bulunması imkânsızdır. Bununla beraber, bir edebî eserin yazarının psikolojisinden bazı izler taşınması da muhtemeldir.

Psikanaliz, bir psikoterapi yöntemi olarak Sigmund Freud'un çalışmaları ışığında ortaya çıkar. Bu kuram, kişinin zihinsel süreçlerinin bilinçdışı tarafları arasındaki ilişkileri tespit ve tedavi etmeyi amaçlar. Buna göre, kişinin dışarıdan görünen bulgularından çok, onların altında yatan yönlerine bakmak gerekir. Psikanaliz, nasıl ki bilinçdışını bilince çıkarmaya çalışırsa, sanatçı da yapıtını oluştururken bilinçdışından yararlanır.

Edip Cansever, II. Yeni şiirinin önemli şairlerindedir. O, bireyi temel olarak almasına rağmen, toplumsal konulardan da uzak kalmamaya gayret eder. Şiirlerinde, umutsuzluk, yalnızlık, sıkıntı, bunaltı, yabancılaşma, yaşam-ölüm trajedisi, bireyin iç ve dış çatışmaları, aşk vb. konuları çokça işler. Bu çalışmanın amacı, Edip Cansever'in şiirlerindeki psikanalitik unsurları ortaya çıkarmaktır.

1. PSİKANALİTİK EDEBİYAT KURAMI ÜZERİNE¹

Psikanalitik edebiyat kuramı sanatçının 'kimliği' ve yapıtının 'ne' olduğu konusunda bir 'iç' bakışı gerçekleştirmek için, Freud'un öncülüğünde keşfedilen ve daha sonraki psikanaliz ekollerinin geliştirdiği kavramları, özellikle de bilinçaltının çalışmasına ilişkin ilkeleri kullanır. Psikanalizde kişinin ruhsal yapısının tesadüfi durumlara bağlı olmadığı, önceki olaylarla ilişkili olduğu belirtilir. Psikanalizin çıkış noktası bilincin sadece görünen değil, bir de görünmeyen kısmı olduğu ilkesidir. Freud'a kadar insan davranışlarının kökeni genel olarak fizyolojiyle ilişkilendirilmekteydi. Uzun çalışmalardan sonra Freud, insan davranışlarının temelinde fizyolojik durum ve rahatsızlıklar kadar, bilinçdışının da etkili olduğunu ortaya çıkarır. (Cebeci, 2009: 72). Bütün bu bilinçdışı ile ilgili çalışmaların yapıldığı disipline psikanaliz adı verilir.

Erich Fromm, bilinçdışı kuramının insan davranışında gerçeği görünenden ayırt etme yetimizde ve insanla ilgili bilgilerimizde attığımız en önemli ve en kararlı adımlardan biri olduğunu söyler. O, bilinçdışını "Bilincin arkasında insanoğlunun gerçek niyetlerinin anahtarı" olarak görür. (Fromm, 2005: 15). Otto Rank, Psikanaliz kuramını efsane, mit, sanat ve yaratıcılığın incelenmesini kapsayacak biçimde genişletmiş, bunaltı (anksiyete) nevrozunun temelinde doğum sırasında yaşanan

¹ Bu makale, Mustafa Karabulut'un *Edip Cansever Şiiri-Psikanalitik Bir İnceleme* adlı eserinden yararlanılarak hazırlanmıştır. Bk. Kaynakça.

psikolojik travmanın bulunduğunu ileri sürmüştür. Rank, sanatçı kavramı üzerine çalışan önemli ilk kuşak psikanalistlerden olup sanat ve edebiyat eleştirisinde önemli katkılar sağlamıştır. Rank, sanatçının eseri aracılığıyla bir tür ölümsüzlük peşinde koştuğunu söyler; ayrıca sanatçının nevroitik bir yapısı olduğuna da katılmaz. (Karabulut, 2013: 77).

Psikanalitik edebiyat eleştirisinin önemli isimlerinden Ernst Kris, düşünce sisteminin yaratıcılık üzerindeki önemini vurgular. “Ona göre, yaratıcılık egonun hizmetinde bir gerilemeyi (regresyonu) ifade etmektedir. Kris, normal sanatçı ile psikotik sanatçı arasında bir ayırım yapar. Buna göre, psikotik sanatçı belirli bir izleyiciye hitap etmekten çok, dünyayı değiştirmeye çalışır; normal sanatçı ise insanları etkilemek amacıyla dünyayı resmeder.” (Cebeci, 2009: 138).

Terry Eagleton, psikanalitik edebiyat eleştirisini ele aldığı konular açısından, eserin yazarını, içeriğini, biçimsel yapısını ve okurunu nesne olarak alabileceğini söyler. Eagleton, psikanalitik eleştirilerin çoğunun aslında en sınırlı ve en sorunlu olan ilk iki türde (yazar ve içerik) oluştuğunu ifade eder. Eagleton, Freud’un sanat ve edebiyat alanındaki münferit çalışmaların genelde bu iki tarzda olduğunu belirttiikten sonra, onun Leonardo da Vinci hakkında bir monografisinden, Michelangelo’nun ‘Musa’ adlı heykeline dair incelemesinden ve Alman yazar Jensen’in *Gradiva* adlı kısa romanına ilişkin yazısından² bahseder. Eagleton, bu denemelerin ya eserde kendini açığa çıkardığı kadarıyla yazarın psikanalitik izahını yapacağını ya da yaşamda izleyebileceğimiz bir biçimde bilinçdışının sanattaki semptomlarını inceleyeceğini ifade eder. Ona göre, her iki durumda da sanat eserinin “maddiliği”, kendine özgü biçimsel oluşumu gözden kaçırmıştır. (Eagleton, 2011: 187). Bu yazarlardan başka, Arieti, A. C. Jacobson, Lange-Eichbaum, Roth ve Pickering gibi isimleri de bu kuramın önde gelen simaları arasında olduğunu belirtmek gerekir.

Çağdaş psikanalitik sanat-edebiyat eleştirisinde benlik psikolojileri ve nesne ilişkileri ekollerinin önemli etkisi vardır. Bunun yanı sıra *Üçüncü Güç Psikolojisi*’nin getirdiği kavramsal araçlar edebi karakterlerin analizinde çok önemli sonuçlar ortaya koyar.

1960’larda görülmeye başlanan *Hümanistik Psikoloji* veya *Üçüncü Güç Hareketi* olarak adlandırılan bu hareket, davranışçılığın ve Freud’un birçok görüşünün ötesinde bir anlayışla ortaya çıkar. Bu bağlamda İngiliz *Nesne İlişkileri Ekollerinin* ve benlik psikolojisinin yaratıcılık konusundaki görüşleri önem taşır. Kleinci görüşe göre, yaratıcılık depresif pozisyondan kaynaklanır ve agresif fantezilerin etkisiyle tahrip olduğu hissedilen iç dünyanın onarılmasına ait bir gereksinimi ortaya koyar. Bu işi başaracak olan sanatçının endişe ve depresyona dayanma kapasitesi normalden büyüktür. David Schecter’e göre, benlik-nesnesi çocuğun bedenine ait olmamasına karşın, dış dünyaya ait olarak da algılanmaz. Objektif nesne ilişkisi ile öznel fantezi arasında bir noktada bulunur; çocuğun bu ara alandaki oyun durumu, yaratıcılığın bir ön koşuludur. Schecter, sanatçının yalnız kalma kapasitesine sahip olması gerektiğini söyler. Bu yalnızlık sırasında birey

² Freud’un bu yazılarıyla beraber, Dostoyevski ve Shakespeare’in eserlerinin analizleri ve Goethe’nin kişilik çözümlenmeleri de yer aldığı eser için bk. Sigmund Freud, *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, çev. Kâmuran Şipal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2012.

'olumlu-içselleştirilmiş nesne ilişkileri'ne ulaşabilecek, yalnızlık ya da sadistik süperegonun saldırılarıyla bunalmayacaktır. (Karabulut, 2013: 78-79).

Nesne ilişkileri ekolünden çağdaş bir araştırmacı olan Leon Grinberg'e göre, yaratıcı etkinlik benlik yapılarının geçici bir 'dağılmasına' (dezentegrasyonuna) ve sonra farklı bir temel üzerinde yeniden organize olmasına dayanır. *Dezentegrasyon* sırasında, birincil düşünce süreçleri ve psikotik mekanizmalar ortaya çıkabilir; ancak sanatçı benlik-nesnelerinin kaybına karşı koyabilecek güce sahiptir. Yaratım süreci sırasında ortaya çıkabilecek psikotik mekanizmalar bölme, idealizasyon, her şeye gücü yeterli, yansıtımlı özdeşleşim gibi mekanizmalardır ve bunlar sanatçının kayıp nesneyi yeniden yaratmasına olanak verir. Benlik psikolojisinin kurucusu olan Heinz Kohut, *Çocukluk Deneyimi ve Yaratıcı Hayal Gücü* (1960) adlı yapıtında sanatçının benliğini, çocuğun daha az gelişmiş ve dış etkilere daha açık benliğiyle karşılaştırır. Yetişkin egosunun gücü, tahammül edilecek seviyedeki tatminsizliklerin birikmesiyle kazanılmış ego, içeriden ve dış çevreden gelen uyarımlara karşı, tampon rolü oynar. Sanatçıysa, çocuk gibi, yeni izlenimlerin hemen hemen travmatik etkisinin olağandışı bir iç denge kurma gereksinimi yarattığı, gerçeklikle olan temasında daha az tamponla korunmuş bir egoya sahiptir. (Cebeci, 2009: 172-173).

Psikanalitik edebiyat kuramı; *sanatçıdan esere, eserden sanatçıya ve esere* yönelik olmak üzere üç bakış açısı ilişkilendirilir.

1.1. Sanatçıdan Esere Psikanalitik Kuram

Bu kurama göre sanat eserlerinin açıklanmasında, yazarın çocukluğu, eğitimi, çevresi, arkadaşları, ruhsal durumu, bilinçaltı, patolojisi, cinsel yapısı ve tercihleri vb. unsurlar büyük önem taşır. Burada, yazarın kişiliğinin yanı sıra, onun eserlerindeki kahramanların da ruh tahlili yapılır.

Yazarın kişiliği ile eserlerindeki olaylar ve kişiler örtük ya da açık bir şekilde birbirine ilintilidir. "Yazarın eseri vücuda getirdiği zamana kadar geçirdiği tüm dönemleriyle beraber eğitimi, arkadaş çevresi, özel ilişkileri, ruhsal durumu, zevkleri gibi unsurlar, ruhsal çözümleme için bilinmesi gereklidir. Bunun için esere bu bakış açılarıyla eğilmeli ve eserle beraber yazar da tahlil edilmelidir. Bu noktada yapılan tespitlerde hatayı en aza indirmek için yazarın kaleminden kâğıda ne dökülmüşse incelemek gerekir" (Çetinkaya, 2015: 510).

Psikanalitik bakış açısında insanın davranışı önemli ölçüde bilinçli ve bilinçdışı eğilimlerle oluşur. "Bunlar, insanın çıkarlarıyla (hayatta kalma ihtiyacı ve insana özgü ihtiyaçlar) toplumun çıkarları (çevrenin, ekonominin ve ortak yaşamın talepleri) arasındaki etkileşim sonucunda ortaya çıkar ve içselleştirilmiş güdüleyici güçler olarak 'dürtü gibi' yaşanır." (Funk, 2009: 103).

Sanatçının yaratma eylemiyle ilgili şunu da söylemek gerekir ki, yaratma süreçlerini sadece nevrozla veya narsisistik örselenmelerle açıklamak tam anlamıyla doğru olmaz. Çünkü bütün nevrotik kişilerin şair veya sanatçı olduğunu söyleyemeyiz. Sanatçı, eserini oluştururken sadece kendi adına konuşmaz, bütün insanlığı da düşünerek konuşur. Sanatçılar, eşyayı, varlığı, durum ve olayları, kısacası hayatı başkalarından farklı algılayan kişilerdir. Şair ve yazarların yapıtları, onların duygularını ifade etmede en önemli vasıtalarıdır. Çünkü onlar trajedilerini, acılarını, hassasiyetlerini sözcüklere ustaca yükleyerek karşıdakine aktarırlar.

“Yazar örnek bir çilekeştir, çünkü hem acı çekmenin en derin katmanlarına inmiş, hem de acısını yüceltmeye profesyonel bir yöntem keşfetmiştir. Yazar, bir insan olarak acı çeker; yazar olarak da bu acısını sanata dönüştürür.” (Sontag,199: 131).

Sanatçı, algılama ve yansıtma bakımından diğer insanlardan farklılıklar gösterir. Onun tahayyül dünyası yer yer maraziliğe de sebep olabilir. Sanatçı, bastırılmış arzularını, hayallerini yapıtları ile tatmin edebileceği gibi, gerçekte de bu isteklerinin bir kısmına ulaşabilir. “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 olanağı sağlar.” (Moran, 1999: 152).

1.2. Eserden Sanatçıya Psikanalitik Kuram

Bu bakış açısında, eserden hareketle sanatçının karakter ve kişiliğinin ortaya konulması amaçlanır. Burada amaçlanan eserin incelenmesi ve anlaşılması sürecinde yazarın ‘ima edilmiş’ bir figür olarak metnin içinde yer alıp almama meselesidir. *Huzur* romanında her okur hatta kimi akademisyenler Mümtaz’la Tanpınar’, İhsan’la Yahya Kemal’i aynileştirirler. Bazı edebî eserlerin dolaylı veya doğrudan yazarın kendisini anlattığını söyleyebiliriz. Bunlar iki şekilde oluşur. Birincisi bizzat şair ya da yazarın kendisini bir metnin öznesi olarak nitelemesi ve kendisini anlatması; ikincisi bir sanatçının bir başka sanatçıyı resmetmesi örnekleridir. (Kolcu, 2010: 184).

1.3. Esere Yönelik Psikanalitik Kuram

Burada, edebî eserdeki patolojik karakterlerin psikanalitik bağlamda çözümlenmesi söz konusudur. Bu kuramın ana özelliği eserde var olan nevrotik figürler ile oluşan nevrotik durumların psikanalitik veriler ışığında incelemesidir. Ali İhsan Kolcu, psikolog Bilgin Saydam’ın psikanalitik inceleme yaptığı *Deli Dumrul’un Bilinci* adlı çalışmasını, Mehmet Kaplan’ın *Tevfik Fikret* adlı monografisinde şairin psikolojisini incelediği bölümde psikanalitik verilerden yararlandığını ve Prof. Dr. Ayhan Songar’ın *Tevfik Fikret*’in kişiliğini psikanalitik veriler ışığında ortaya koymaya çalıştığını ifade eder. (Kolcu, 2010: 187).

2. EDİP CANSEVER’İN ŞİİRLERİNDE PSİKANALİTİK UNSURLAR

2.1. Bilinçaltından Bilinç Düzeyine

Psikanalistler, bireyin bilinçaltı yönünü ortaya çıkararak, bireyin çocukluk yıllarında karşılaştığı ve hayatında izler bırakan unsurları tespit etmeye ve bireyi tedavi etmeye çalışır. Sigmund Freud’un yaptığı psikolojik çalışmalar sırasında bilinçaltının keşfedilmesi psikanalizin ortaya çıkışını sağlar. “Bilinçaltı, hem biyolojik kalıtsal olan ilkel cinsellik ve saldırganlık içtepilerinden, hem de bir zamanlar bilinçli olduğu halde çok acı ve ıstırap verici, ya da utandırıcı olması bakımından baskı altına alınmış düşünceler, anılar, istekler ve dürtülerden oluşur.” (Gökçe, 119). Bireyin bilinçaltındaki unsurlar onu huzursuzluğa ittiği için bilince doğrudan çıkamaz, ancak bazen bir şekilde kendisini gösterir. Bilinçaltına itilmiş yaşanmışlıklar, duygu ve düşünceler rüya ve hayaller ile de ortaya çıkabilir. Freud da insan davranışlarını açıklamada bilinçaltının verilerinden yararlanmıştır.

Psikanalizin temel unsurlarından olan bilinçaltı bireyin psikolojik yapısını, davranışlarını açıklamada büyük önem taşır. “Psikoloji bilimi, bilinçaltıyla doğrudan ilgilidir. Psikanalize göre, insan ruhunun bilinçli yönüyle beraber, bilinçsiz tarafı da vardır ve insan davranışlarının çoğu bilinçaltı tarafından yönetilir. Psikanalistler yaratma eylemini psikolojik bir etkinlik olarak görür ve sanatçının eseriyle arasındaki ilişkiyi ortaya koyarlar. Psikanaliz sanatçının bilinçaltına inerek eserin neden ve nasıl yazıldığına dair ipucu arar.” (Karabulut, 2011: 974).

Carl Gustav Jung, bilinçaltına son derece önem vermiş ve bu kavrama “kolektif bilinçaltı” ile yeni bir boyut kazandırmıştır. Kişinin bilinçdışı, bilincine göre çok geniş, hatta sınırsız bir dünyayı kapsar. Bilgin Saydam bu durumu Carl Gustave Jung’un, “Sonlu olan, sonsuz olanı hiçbir zaman kavrayamayacaktır” (Saydam, 1997: 11). sözüyle açıklar. Gerçekten de bilinçdışı sonsuz olanı içerdiğinden, sonlu olan bilinç tarafından tam olarak anlaşılamaz.

İkinci Yeni şiirinin önemli isimlerinden Edip Cansever, bilinçaltı ve bilinçdışı unsurlara önem verir. Edip Cansever, *Umutsuzlar Parkı* şiir kitabında insanın dünyaya gelişinden itibaren onu tanıma çabasını dile getirir. Şair, “*Binlerce, ama binlerce yıldır yaşıyorum / Bunu göklerden anlıyorum, kendimden anlıyorum biraz / İnsan, insan, insandan; ne iyi ne de kötü / Kolumu sallıyorum yürürken, kötüysen yüzümü buruşturuyorum*” (S.K.I, s.162)³ diyerek, bilinçaltındaki karamsar yapıyı açığa çıkarır. Şair daha sonra, “*Çok eski bir yerimdeyim, çürüyen bir yerimden geliyorum / Öldüklerimi sayıyorum, yeniden doğduklarımı*” (S.K.I, s.162) ve “*Kimi ellerini sürüyor, kimi gözlerini kapıyor yaşadıklarına / Oysa ben düz insan, bazı insan, karanlık insan / Ve geçilmiyor ki benim / Duvarlar, evler, sokaklar gibi yapılmışlığımdan.*” (S.K.I, s.162) diyerek, bilinçaltındaki çürümüşlüğe, karanlıklara ve donukluğa göndermeler yapar.

Edip Cansever “**Otel**” adlı şiirinde, otel imgesiyle bireyin bilinçaltı ve bilinçdışı taraflarını da dile getirir. Şiirin ilk kısmında geçen “*Denizin alçalışıyla otel bir düştü / Binlerce kalıntı şehir değerinde*” (S.K.I, s.457) dizelerde otel batmakta olan bir gemiyi imgeler. Bu şiirdeki ben-anlatıcı, çatışmalarını, tedirginliğini ve kötümserliğini ifade ederken, “*O zaman belki bendim, belki bir şekil bildirisi / Gibi o zaman işte çok değerli bir taşta / Bakar gibi ben / İstekli, sonra durgun, giderek düşünceli*” (S.K.I, s.458) diyerek, bilinçaltına göndermeler yapar.

Ben Ruhi Bey Nasılım adlı şiir kitabı, Ruhi Bey adlı karakterin çocukluk ve ergenlik döneminde yaşadıklarının dile getirildiği bir eserdir. Burada Ruhi Bey’in bilinçdışı ve bilinçaltı tarafları verilir. Şiirin ilk metninde özne, “*Gördün mü hiç suyun yanmasını tuzda / Gördüm ben bu yaşam boyu iniltiyi*” (S.K.I, s.15) diyerek, geçmişteki travmalarını, “suyun yanması” imgesiyle verir. Özne/ben’in “*Beni bir sardunya büyüttü belki.*” şeklindeki şüpheli durumu, onun bilinçaltındaki çatışmalarla ilgilidir. Ruhi Bey, ilk dönemlerdeki halini bir “hayalet”e benzetir:

“O ben ki

Bir kadında bir çocuk hayaleti mi

Bir çocukta bir kadın hayaleti mi

³ Şiir alıntıları şairin bütün şiirlerini içeren *Sonrası Kalır I* ve *Sonrası Kalır II* adlı kitaplarından alınmış olup S.K.I ve S.K.II kısaltmalarıyla verilmiştir. Bk. Kaynakça.

Yalnızca bir hayalet mi yoksa.”

(S.K.II, s.16)

2.2. Psikanaliz ve İmge

Psikanalizde bireyin bilinç ve bilinçaltı süreçlerine büyük önem verilir. İmge (imaj), şairin bilinçaltından gelen duygu yoğunlaşmalarının bilinçte şiir dünyasına taşınır. Bireyin bilinçdışının bilince yansımaları neticesinde oluşan imge, bilinçdışına büyük önem veren psikanaliz için değer taşır. İmge, herhangi bir unsur/varlık/kavramın zihinde yeniden anlamlandırılmasıdır. Bu hususta kişinin öznel duyuları ön plana çıkacaktır. Bu bakımdan imgelemede gönderici-alıcı arasındaki ilişki önem taşır. Yazınsal kullanımda daha spesifik olarak, imge düzeni (imagery) zihinde dille yaratılan imgelere gönderme yapar; dilin sözcükleri ya da sözleri, ya fiziksel algılamaları üretebilecek deneyimlere -okurun gerçekten deneyimleri zihninde canlandırması isteniyorsa- gönderme yapar. (Friedman, 2004: 80).

Edip Cansever'in “**Masa da Masaymış Ha**” şiirinde insanın duygu ve düşünceleri ve hayatında iletişimde olduğu/kullandığı nesnelere, hayatın “içindekileri” temsil eder. Şiirde “masa”, imgesel manada hayatı ifade eder. “Her insanın hayatı bu şiirde olduğu gibi, süflü ve ulvî unsurların insicamsız bir şekilde bir araya yığıldığı çok dayanıklı bir masaya benzemez mi?” (Kaplan, 1990: 273).

“Adam yaşama sevinci içinde

Masaya anahtarlarını koydu

Bakır kaseye çiçekleri koydu

Sütünü yumurtasını koydu

...

Ekmeğin havanın yumuşaklığını koydu

Adam masaya

Aklında olup bitenleri koydu

Ne yapmak istiyordu hayatta”

(S.K.I, s.52)

Psikanalitik bağlamda bakıldığında, şairlerin “üst bilinçle” ele aldıkları bir kavram veya nesneyi “alt bilinçle” sezdirme yoluyla yeni imgeler oluşturduğu söylemek mümkündür. Cansever, yukarıdaki şiirinde üst bilinçte şiirine aldığı “masa”yı alt bilinçte “sezdirme” ile imgeleştirir. Bu şekilde “masa” imgesi ile anlatılanların dışında, insan bilincine gönderilenler ve sezdirilenler imgesel boyut kazanır.

“**Yerçekimli Karanfil**” başlıklı şiirde “karanfil” imgesi aşk, yaşama sevinci vb. duyguları dile getiren bir nesne konumundadır. Burada, karanfil elden ele verilen bir nesne olarak paylaşımı, artmayı, genişlemeyi ifade eder. Bu durumda elden ele verilen karanfil aşkın da genişlemesini, dünyaya açılmasını dile getirir:

“Sen karanfile eğilimsin, alıp sana veriyorum işte

*Sen de bir başkasına veriyorsun daha güzel
O başkası yok mu bir yanındakine veriyor
Derken karanfil elden ele.”*

(S.K.I, s.103)

Cansever, karanfili “yerçekimli” olarak nitelemesinin ardında karanfile “nesne ilişkisi” bağlamında yaklaşmasının rolü büyüktür.

Edip Cansever’in birçok şiirinde “göz” veya “bakma” ile ilgili imgesel kullanımlar yer alır. Şair, özellikle İkinci Yeni dönemi şiirlerinde “göz” sözcüğünü farklı anlamlarda kullanır.” Cansever, başta *Yerçekimli Karanfil* (1957) adlı şiir kitabı olmak üzere göz imgesini, Louis Buñuel’in *Un Chien Andalou* (Endülüs Köpeği) filmindeki ve Salvador Dali ile Pablo Picasso gibi sürrealistlerin tablolarındaki anlamı anımsatacak bir biçimde kullanır. Edip Cansever, göz sözcüğünü insana acı veren bir organ durumuna sokar ve parçalanmışlığın en çok yansıdığı bir imge haline getirir. (Korkmaz, 2012: 1782).

Edip Cansever’in şiirlerindeki imge dünyası, mitolojik unsurlarla daha da zenginleşmiştir. O, *Nerde Antigone* (1961) ve *Tragedyalar* (1964) adlı kitaplarında Yunan mitolojisinden imgesel bağlamda yararlanır. Edip Cansever bazı şiirlerinde mitolojik öğelere imgesel bakımdan önemli ölçüde yer verir. Cansever “**Medüza**” başlıklı şiirinde mitolojik bir imge olan “Medüza”yı, insanın trajedisini, varoluş mücadelesini ortaya koyar:

*Bir buluşma yeridir şimdi hüznlerimiz
Biz o renksiz, o yalnız, o sürgün medüzalar
Asar söylediklerimizi çeker gideriz
Ülkemiz, toprağımız, her şeyimiz
Kıyısında camların bozbulanık rakılar.*

(S.K.I, s.228)

Medüza, Edip Cansever’in Batı mitolojisinden imgesel bakımdan yararlandığı bir unsurdur. Medüza, Yunan mitolojisinde saçları yılandan, bakışları korkunç üç kız kardeşten biridir. Bunlar uğursuzluk sembolü olup gözlerine bakanlar taş kesilirler. Bu üç kız kardeşe Gorgolar denir. Bunların ot bitmeyen çorak ülkeleri vardır ve sadece kan içmekten hoşlanırlar. Bu mitolojik varlıklar, aslında bir günah gecesinin ürünleri olup insanın unuttuğu, yok farz ettiği veya etmeye çalıştığı gerçeklerin geri dönerek kişiden intikam almasını simgeler.

Cansever’in “ülkemiz” ve “toprağımız” diye bahsettiği mekân, renksiz, kimsesiz ve sürgün Medüzaların ülkesine benzer. Böyle bir yerde insan, yozlaşır ve kısırlaşır. Medüzalar dışlanmışlığı, yozlaşmışlığı, kuşatılmışlık ve sürgün oluşu simgeler. Bu kuşatılmışlık, son dizede geçen “kıyısında camların bozbulanık rakılar” ifadesinde daha da belirginleşir. Anlatıcı, medüza imgesiyle bireysel yabancılaşmayı ifade eder. Hemen şunu eklemek gerekir ki bütün İkinci Yeni şairlerinde ‘yabancılaşma’ bir sorunsal (problematik) olarak dururken ilk başlarda İkinci Yenicilerle beraber hareket eden Sezai Karakoç’ta durum farklıdır. Onun şiir kişileri,

ülkeleri ve aidiyetleri olan bireylerdir. Hüseyin Yaşar da bu çerçevede, Karakoç'un 'Karayılan' şiirinde kendini 'Güneyli çocuk' olarak tanımlayan kişinin aidiyetinin ve acılarının farkında olduğunu belirtir. (Yaşar, 2012: 2613). Şiirde, karayılanı parmaklarından süt içmeye çağıran kişi, sorumluluktan kaçıp yabancılaşma yerine sorumluluklarının bilincindedir.

Cansever'in şiirlerinde "ayna", genel olarak şiir kişilerinin, dolayısıyla şairin ruh dünyasının, bilinçaltının yansıması olarak görülür. Ayna imgesi psikanalizde sanatçının ruhsal yapısının belirlenmesinde kullanılan önemli unsurlardandır. Psikanalist Jacques Lacan, "ayna evresi" olarak ifade ettiği teori ile imgesel boyutta özne-ben ilişkisini ortaya koyar. Lacan, 3 Ağustos 1936'da Uluslararası 14. Psikanaliz Kongresi'nde sunduğu "Ayna Evresi" başlıklı tebliğinde, bebeğin şempanzenin gerisinde kaldığı yaştaiken bile, aynadaki imgesini kendisi olarak tanıyabildiğini söyler. (Tiken, 2009: 50). Lacan, ben'in insanda önceden değil, sonradan oluştuğunu ifade eder. Bu evre narsistik evre olarak da adlandırılabilir.

Ayna evresi bireyin ilk narsistik dönemi olarak da adlandırılır. Narsistik yapının ileri seviyeye çıkması bireyde davranış bozukluklarına sebep olabilir. Bu bakımdan edebi metinlerde ayna imgesi psikolojik çözümlenmelere imkân veren önemli bir unsurdur.

"**Cemal'in İç Konuşmaları I**"de "Bir şeyler çiziyorum buğulu cama -ben- / Cemal'in ıslak sesi / Kayıp gidiyor buğulu camda / -Bir sabah yağmurunun en küçük tanımıysa / Şu benim sesim- / Çizip çizip siliyorum sesimi" (S.K.I, s.266) geçen "cam" nesnesi, yansıtıcı yönüyle aynayı anımsatır. Cemal'in buğulu cama çizdiklerinin kısa sürede kaybolması, çabuk yitirilen veya hiç yaşanmamış güzelliklerdir.

Bezik Oynayan Kadınlar adlı şiir kitabında Seniha'nın sık sık aynaya bakmasında narsistik yapısı ortaya çıkar. "Gözlerimden uçtum -bırakıp eski gövdeyi- / Aynanın önünde durdum / -Kenarları saydam yapraklı aynanın- / Omuzları açık giysimi giydim -siyah- / Topaz kolyemi taktım / Göğsümün ortasına bir gül yerleştirdim / Acı, apacı bir gül / Dışarı çıktım." (S.K. II, s.286) diyen Seniha, ayna karşısında bir süre bekleyip giyindikten sonra, göğsünün üzerine apacı bir gül yerleştirdikten sonra dışarı çıkar. Apacı bir gül ifadesi, Seniha'nın patolojik yapısını ve aynadaki yansımasına olan bakışını gösterir. Seniha sonra, "Evlerden birindeyim, dışarda kar yağıyor / Aynada kar yağıyor parıltılarla / Abajuru yakıyorum: sarı kar" (S.K. II, s.298) diyerek, bir kısırılmışlığı anlatmak ister. Seniha daha sonra, "Buğulu bir hiçliktir, değil mi / Aynada titreşen bardak / Ve her şey / Değil mi, budur / Bir ölünün bir ölüye sorduğunu sormak." (S.K.II, s.305) sözleriyle ayna imgesini hiçlik duygusuyla iç içe ifade eder.

2.3. Bireyin Benlik Bunalımı, İd-Üst-Ben Çatışması

Psikolojide çatışma, benliğin dürtüler karşısında yetersiz kalması durumunda ortaya çıkan tehlike olarak algılanır. Bireyin çatışmaları doğrudan gözlemlenebilen veya analizle anlaşılabilen olmak üzere ikiye ayrılır. Bireyin doğa ve toplumla olan ve doğrudan gözlemlenebilen çatışmaların arka planında iç çatışmaların da etkisi vardır. İntrapsişik, yani analizle ulaşılabilen çatışmalar ise duygular, düşünceler, arzular, ketlenmeler, yasaklamalar ve idealler arasında olur.

Freud, id/ben/üst-ben arasındaki ilişkiye büyük önem verir. Freud, çatışmanın önceleri ahlaki değerler arasında olduğu üzerinde düşünmesine rağmen, sonra çatışmanın bireyin iç dünyasında, benlik-alt benlik-üstbenlik arasında olduğunu ortaya koyar. Burada, alt benliğin dürtü ve isteklerine karşı denge kurmaya çalışan benlikte zayıflama olur. Sonuçta, Bilinç dışı dürtülerin gücü artmasıyla benlik ile alt benlik arasında çatışma ortaya çıkar. Bireydeki çatışmalar ve bunaltı (anksiyete) benlikteki tehlikeye işaret eder ve benlik savunma mekanizmalarını harekete geçirir.

Cansever'in *Bezik Oynayan Kadınlar* adlı şiir kitabında ayrı ayrı monologlardan oluşan ve dört farklı anlatıcıya sahip olan dört bölüm vardır: "Manastırlı Hilmi Beye Mektuplar", "Cemal'in İç Konuşmaları", "Seniha'nın Günlüğünden" ve "Ester'in Söyledikleri". Bu eserlerde, aynı evde yaşayan Cemile, Cemal, Seniha ve Ester'in iç dünyaları, yalnızlıkları ve patolojik yapıları dile getirilir. Cemile, Cemal'in annesi ve Seniha'nın kız kardeşi olarak şiirde yer alır. Bu ailenin dışında kalan tek kişi olan Ester, "Yahudi matmazel" olarak da tanınır. Bu karakterler vakitlerini içki içerek ve bezik oynayarak geçirmekte olup pek diyaloga girmezler. Bu iletişimsizlik, yalnızlık ve mutsuzluk gibi pesimist duygular, onların depresif yapısıyla açıklanabilir.

Bezik Oynayan Kadınlar'ın ilk şiiri olan "**Manastırlı Hilmi Bey'e Mektuplar**", anlatıcı Cemile'nin -aslında var olmayan- Hilmi Bey'e yazdığı mektuplardan oluşur. Cemile bu mektupları kendi dünyası dışında kimseyle paylaşmaz. Aslında Cemile de Hilmi Bey diye birisinin olmadığını farkındadır. Cemile, dördüncü mektubunda -şiirin sonunda- şöyle der:

"Kim kimi sevdi? kim kimle yaşıyor ki?

Bezik oynuyoruz, rakı içiyoruz

Ve konuşmuyoruz gerekmedikçe

Arada mektup yazıyorum sana

Ah, olmayan sana. hiç olmadın ki

Bunu kendime, Cemile'ye söylüyoruz."

(S.K. II, s.285)

Cemile, Hilmi Beye bu mektupları odasına kapanarak, gizlice kaleme almaktadır. Seniha'nın günlüğünün ikinci bölümünde durum şöyle ifade edilir:

"*Ve ağır ağır, bir ibre gibi*

Tam kendine dönüyor ki

Eve koşuyor acele

Odasına kapanıyor

Yazıyor yazıyor yazıyor

Kitliyor çekmecesine yazdıklarını

Telaşla çıkıyor odasından."

(S.K. II, s.293)

Biz burada Cemile'nin, mektuplarını kimseye göndermediğini anlıyoruz. *Ester'in Söyledikleri* bölümünün “**Doğuş**” başlıklı şiirinde Ester, Hilmi Bey adında birinin olmadığından bahseder. Şiirin ilk dizesinde “İnsan ki yok ise yoktur” diyerek bir “yok oluş”tan bahseder ve patolojik yapı gösterir:

“İnsan ki yok ise yoktur

Kimdir bu Hilmi Bey ki, yoktur

Bu böyle değilse benim sözüm hiçe insin”

(S.K. II, s.323)

Şiirdeki pesimist yapı sonraki dizelerde devam eder. Cemile, iç dünyasında yaşadığı psişik yapıyı gözler önüne serer. Burada, psikanalizin savunma mekanizmalarından “bastırma” söz konusudur. Bastırma, psikonevrozlarda bireyin hatırlamak istemediği olay, varlık veya nesnelere şeyleri bilinçdışına atmasıdır. Şiirde, Cemile, psikonevrotik bir yapıdadır ve Hilmi Bey'i “unutmak” için “beziği hızlı oynamak” gibi şaşırtıcı bir yol tercih eder.

Cemile, psikanalitik/psikodinamik açıdan şizoid yapı gösterir. Cemile, anılara gömülmüş, hayal dünyasında yaşayan, yabancılaşmış, yalnızlık duygusuna boğulmuş, iç ve dış çatışmalar yaşayan vb. bir kişidir.

“İşte şu yağmurlar, işte şu balkon, işte ben

İşte şu begonya, işte yalnızlık

İşte su damlacıkları, alnımda, kollarımda

İşte yok oluşumdan doğan kent

Hiçbir yere taşınıyorum, kendime sızıyorum yalnız

Ben dediğim koskocaman bir oyuk

Koltuğun üstünde, aynadaki yansıda

Bir oyuk! sofada, mutfakta, yatağında”

(S.K. II, s.245)

Cemile, içe kapanık biri olarak kendi bireyselliğini kazanamamıştır. Bir boşluğun içindedir ve kendini değersiz hissetmektedir. Cemile'nin Hilmi Bey'e yazdığı mektuplar, kendisinin bilinçaltını ve iç çatışmalarını ortaya koyar. Şiirde geçen oyuk, boşluğu, hiçliği içermesi yanı sıra, cinselliği de çağırıştırır. Cemile'nin bu yapısını güçlendiren/açıklayan bir başka unsur da dünyadaki zaman kavramına uymamasıdır. Cemile, salondaki büyük saati satmıştır, çünkü saatin ölçebileceği herhangi bir zaman parçası yoktur.

“Salondaki büyük saati sattım

Saatin ölçebileceği

Herhangi bir zaman parçası yok”

(S.K. II, s.246)

Cemile, bir hiçlik duygusu içinde ve zaman kavramı olmadan yaşamaktadır. Onun için saatin, günlerin ve mevsimlerin bir anlamı bulunmaz.

2.4. Depresyon

Depresyon, sözcük anlamı ile çökkünlük demek olup kişinin psikik yapısındaki faaliyetlerin yıkılmasını, çökmesini karşılayan bir terimdir. Depresyonun en önemli belirtileri, hayattan zevk almamak, kronikleşmiş mutsuzluk, yorgunluk, dikkat dağınıklığı, bunaltı (kaygı) hali, kontrol edilemeyen kolay sinirlilik, karamsarlık, cinsel isteksizlik, bedensel ağrı şikâyetleri vb. dir. Depresyondaki kişiler, kapalı yerlerde kalamama, aynı yerde uzun süre bulunamama, şiddetli üzüntü ve umutsuzluk içindedirler, topluma katılmaktan kaçınırlar. Depresif kişiler, yemek yemek, uyumak vb. hayati etkinliklerini en aza indirgerler, bazen intihar ve ölüme de yönelebilirler.

Depresyon, bireyin özdeğerinin (self-esteem) azalmasına, hatta yok olmasına sebep olur. Depresyona maruz kalmış kişide görülen belli başlı patolojik veriler arasında, sebebini hastanın da tam olarak bilemediği bir çöküntü, melankolik durum ve bir şeyler yapmaya duyulan isteksizlik vb. sayılabilir. Freud, *Metapsikoloji/Metapsychology* (1917) adlı yapıtının *Yas ve Melankoli/Trauer ond Melanchole* bölümünde, yas ile melankoli ilişkisini ortaya çıkarmayı amaçlar. Ona göre, “Yas her zaman sevilen bir insanın ya da ülke, özgürlük, ülkü, vb. gibi insanın yerini almış olan soyut kavramın kaybına tepkidir.” (Freud, 2002: 244). Freud, bazı insanlarda aynı etkinin yas yerine melankoli yarattığını dile getirir. Kişideki yas hali bir hastalık olarak değerlendirilemez, ancak melankoli hastalıklı bir ruh yapısıyla ilgilidir.

Edip Cansever’in şiirlerinin çoğunda gerek anlatıcılar gerekse şiir karakterleri depresif yapısıyla karşımıza çıkar. Şiir karakterlerinin çoğu kendilerini umutsuz, hayattan zevk almayan, mutsuz, kararsız, bunaltılı, sıkıntılı, karamsar, cinsel bozukluğu olan, ölüm ve intihara meyilli, huzursuz, çaresiz, bitkin vb. pesimist duygu ve düşüncelere boğulmuş kişilerdir. Şair, ilk yayınladığı şiir kitabı *İkinci Üstü*’nde bile “sıkıntı”lı bir yapı gösterir. Kitaptaki “**Hoşlandığım Kadınlar**” başlıklı şiirde “*Ne yapsam, neye benzetsem / Bu mahzun halimi / Aşıklık değil benimkisi / Yolculuk değil / Neyi duysam hüzünlenirim / En ufak şeyi, rüzgarı bile.*” (S.K.I, a.20)

Edip Cansever’in *Umutsuzlar Parkı* adlı şiir kitabı, “Amerikan Bilardosuyla Penguen”, “Çember”, “Umutsuzlar Parkı” ve “Sığınak” başlıklı dört bölüme ayrılmıştır. Şair, *Umutsuzlar Parkı*’nın ilk şiiri olan “**Amerikan Bilardosuyla Penguen**”de, günlük yaşamın koşuşturmaları içinde kalmış, yalnız ve tedirgin insan tipini ortaya koyar. Hatta Cansever’in kendisi de buradaki penguen imgesi ile kararsız ve tedirgin insanı anlatmak istediğini ifade eder. Şiirdeki “*Acımaktan kurtulmuş yerlerine / Sonra duvardan duvara çizilerek / Ölü bir korkunçluğu taşıyor / Sen, hey, duvarlar gibi öldürülmek!*” (S.K.I, s.137), “*Çıkacaksınız çıkın, daha karar vermediniz mi? / Baktıkça bakıyorsunuz kendinize*” (S.K.I, s.138), “*Emiyor sizi yalnızlık*” (S.K.I, s.138), “*Ama nasıl, daha karar vermediniz ki*” (S.K.I, s.140) dizeleri, tedirgin, kararsız, yalnız ve depresif insanı da ortaya koyar.

Şiirde, varoluşunu tamamlayamayan, kendisini oluşturamamış, hiçlik duygusuna boğulmuş depresif insanı görürüz. “*Ve gittikçe sıkılmaktadır ülkesi*

sıkıntının / Sanki bir yokluğa, bir çaresizliğe bakar gibi” (S.K.I, s.165) dizelerinde ben-anlatıcının çıkmazları, çaresizliği yani patolojik yapısı kendini gösterir. *Umutsuzlar Parkı*'nın yedinci şiirinde birkaç defa “*Bitmedi diyorum bitmedi şaşkınlığımız*” (S.K.I, s166-168) denilerek, bireyin depresif haline vurgu yapılır.

Şair, *Nerde Antigone* adlı şiir kitabında aynı izleği sürdürür. “**Başım Dönüyor İkimizden**” başlıklı şiirde, “Ne biçim sestir bu bizim dalgınlığımız” (S.K.I, s.225) diyen anlatıcı kendiliğini oluşturamamanın sıkıntısını yaşar. Daha sonraki dizelerde geçen “*Sonra biz dağ başlarında apansız kurşunlanan / Süresiz baş dönmesiyiz çok garip adamların.*” (S.K.I, s.225) ifadelerle sıkıntının depresif yapıya dönüştüğü görülür. “**Kumcul**”da ise anlatıcı baştan sona depresyonlu bir kişinin özelliklerini taşır: “*Kum, o nisan günlerinin ufalanmış gölgeler / Kuruyan gözlerimde kirlî bir rüzgâr / Kül renkli bulutlarla bir yangın sonu / Güneşler, şeytan minareleri, yıldızlar / Orda burda sayısız ayak izleri / Niye hiç kimse konuşmuyor kadar.*” (S.K.I, s.227) Şiirde, “Sıkılan bir yüz”, “Hep aynı şeyi düşünmek”, “Yılınlar, yitîkler, yalnızlar” vb. ifadeler bu depresif kişinin birkaç yönü olarak karşımıza çıkar.

Şair, “**Oda I**” ve “**Oda II**” şiirlerinde yalnızlık ve bunalımın cenderesinde kıpırdamadan durmaktadır. Özne, “doğum sancılılarıyla kıvranan oda” teşhisiyle, mekân-insan ruhu arasında bağlantı kurar. Kendisi de oda ile özdeşleşmiştir.

*“Ben o doğum sancılılarıyla kıvranan odamda
Bir süredir hiç kımıldamıyorum
Hiç kımıldamıyorum, dersem, ölümün eskizlerini çiziyorum eskisi gibi
Yüzümün rüzgârıyla oynuyorum arada
Yüzümün rüzgârıyla... bu ufak yolculuk değiştiriyor beni
Bir koltuktan başka bir koltuğa geçiyorum meselâ. Kendimi
Yerlerde sürerekten. Yerler ki taş gibi soğuk
Soğuk bir taş kabartmasına benzetiyor gövdemi”*

(S.K.I, s.452)

Birey, psişik yapısından dolayı öyle bir duruma gelir ki adeta odanın şeklini alır ve kendi yazgısıyla bir böceğin yazgısını eş tutar. Bu, bireyin de tarifini yapamadığı, ölüm ile ölümsüzlük arasında bir şeydir.

2.5. Ben'in Kaçış ve Sığınmaları

Kaçış ve sığınma duygusu psikanalizde iç çatışmaların dışa vurumunun bir yönü olarak verilir. Kendisine ve dünyaya yabancılaşmış insan, yıkılmış değerler dünyası ve iç çatışmalarıyla baş başa kalmıştır. Psikolojik hastalıkların eşliğindeki birey, kendisinden ve toplumdaki kaçma yolunu tercih eder. “Kendi kimlik ve şahsiyetini oluşturan, tarihî, sosyolojik, kültürel, psikolojik sürece ve bütünlüğe aykırılık ve onun dışına çıkma, toplumun değerlerinin uzağına düşüp başka değerleri benimseme veya benimsemeksizin tekrarlama” (Sezen, 2002: 93) kişinin patolojik yapısının yansımasıdır.

Edip Cansever, İkinci Yeni şiir hareketinin birçok özelliğini şiirinde barındırır. Özellikle yalnızlık, bunalım, yabancılaşma ve terk edilmişlik temaları

etrafında oluşan Cansever şiiri, önceleri Garip şiirine yakın olsa da *Yerçekimli Karanfil* (1957) ile İkinci Yeni şiir hareketine katılır. Cansever'in şiirlerinde bireysel unsurların yanı sıra, toplumsal unsurlar da yer alır. 20. Yüzyılın ortalarında dünyadaki kentleşmenin, toplumsal değişimin ve sanayileşmenin oluşturduğu bunalım ve umutsuzluk hisleri, II. Yeni şairlerini ve dolayısıyla Edip Cansever'i de etkiler. Onun şiirlerindeki yalnızlık, bunaltı, kötümserlik vb. duyguların temelinde tüm dünyada ve Türkiye'de de etkili olan "varoluşçuluk felsefesi" gelir. "Bu aşamadan sonra Cansever, modern kent yaşamının insanda yarattığı bunalımı ve iç çatışmaları ele almış, alışlagelen dil anlayışı ve söyleyiş tarzının dışına çıkarak gerçeküstücü şiir anlayışını tercih etmiştir." (Balık, 2011: 11)

"**Umutsuzlar Parkı**" başlıklı şiir 14 farklı metinden ibaret olup şiirde kaçış ve sığınak olarak "park" imgesi kullanılmıştır. Şiirde park imgesi, kent yaşamının kaotik yapısından kurtulmak için tasarlanmıştır.

*"Dağınık mavisıyla gözlerinin
Sevgi vermez kadın uçlarıyla
Korkuya, sadece korkuya sığınmış olarak
Eskimiş, kurtlanmış ikonlarıyla kiliselerinin
Yalvaran bakışlarıyla - nasıl da sevimsiz -
En kötüsü, belki de en kötüsü
Bir duygu açlığıyla soluyarak
Parklara yerleşiyorlar, parkların
Onları çağıran köşelerine"*

(S.K.I, s.159)

İnsanları parklara çağıran, onun sıkıntıları, yalnızlığı ve duygu açlığıdır. Modern hayatın makineleştirdiği insanın duygu katmanındaki yıkılmalar onu hissizliğe, iletişimsizliğe sürükler. Bu, bireyin psikolojisinde olumsuzluklar ortaya çıkarır.

Edip Cansever'in şiir karakterlerinden bir kısmı sıkıntılı ve bunaltılı hallerinden kurtulmak için içki/alkole yönelir. Onur Caymaz, "Edip Cansever'de Alkol Oranları" adlı makalesinde, şairin şiirlerinde içki ve alkolle ilgili kullandığı sözcükleri tespit ederek şu çıkarımlarda bulunur:

"1.Yaşamını şiirine sokan şair, şehrin ve düzenin sıkıntularından Beyoğlu'na kaçtığına, ya da şehrin içinde bir yerlerde kendi içine kapandığına, alkol başlıyor. Alkol şiire sokuluyor. Hüzün alkolü getiriyor iyice.

2.Tüm bunları unutup doğaya denizlere açıldığında, hepsi azalıyor. Şiir dışında.

3. Alkol'ün görüldüğü gibi şairin şiiri üzerinde, alkolle ilgili kelimeler dışında hiçbir etkisi yok. Onun şairlik düzeyini iyi ya da kötü etkilemiyor hiç.”⁴

Hemen hemen bütün şiir kitaplarında alkole yer veren Cansever'in yapıdaki karakterleri, bunaltılı bir alkol esriğinde sığınak ararlar.

Cansever “**Sesli Harfler**” adlı şiirinde, “*Biriyim, cesurum, var mısın ellerime / Bir başka sabaha kadar içelim.*” (Petrol, S.K. I, s.212) diyerek, içkiye bakışını belirtir.

Tragedyalar'de, alkol bir kaçış yolu olarak işlenir. Şair, yer yer içkiden övgüyle bahseder. Kitapta yer yer geçen “*Ya alkol olmasaydı.*” sözü alkolün anlatıcının yaşamına hakimiyeti anlatılır:

“Ya alkol olmasaydı. Bir uzun bardaklarımız vardı. Herkes

birbirinden artardı

Bulanık, bungun artardı

Kuru gök, kuru bir yağmur bırakırdı sesimize

Çok uzaklarda çok düşündüğümüz bir şey solar solar solardı

Meyhaneler biraz olsun solardı

(S.K. I, s.307)

2.6. Oidipus Kompleksi'nde Bir Karakter: Ruhi Bey

Psikanalitik kuramda, özellikle Sigmund Freud'un savunduğu görüşe göre, erkek çocuk annesine karşı duyduğu aşk sebebiyle, babası tarafından cezalandırılıp iğdiş edileceğinden korkar. Çocuğun yaşadığı bu karmaşaya “Oidipus kompleksi” veya “baba sendromu” adını verilir. Freud, ‘Dostoyevski ve Baba Katiliği’ adlı yazısında Dostoyevski'nin nevrozlu, ahlakçı ve suçlu olmak üzere dört ayrı kişilik yapısıyla karşımıza çıktığını söyledikten sonra, Dostoyevski'nin karmaşık kişiliğinde üç etkenin rol oynadığını ifade eder: “Olağanüstü duygusallık, kendisini ister istemez bir sado-mazoşizm ya da suça yatkınlıkla donatan sapık bir içgüdü, çözümleme konusu yapılamayan bir sanatçı yeteneği.” (Freud, 2012: 225). Freud'un ‘Dostoyevski ve Baba Katiliği’ adlı incelemesinde, Dostoyevski'nin Karamazov Kardeşler romanındaki baba katiliğini Oidipus kompleksi teorisinden yola çıkarak anlatır.

Edip Cansever'in Oedipus kompleksini en belirgin olarak yansıttığı şiir kitabı *Ben Ruhi Bey Nasılım* (1976) adındadır. Bu kitaptaki bütün şiirlerde şiir kahramanı Ruhi Bey'in bunaltıları ve varoluş trajedisi görülür. Bu eserde, “Bilinçaltı hatırlama yoluyla serbest bırakılmıştır, bellek trajedisinin kökenindeki ilk sarsıntıyı/travmayı aramaya başlar.” (Oktay, 2001: 158). Şiirdeki imge dünyası, bilinçaltının dışı yansımaları ile şiire derinlik kazandırır.

⁴ Geniş bilgi için bk. Onur Caymaz, “Edip Cansever'in Şiirinde Alkol Oranları” <http://onurcaymaz.com/?p=598> (05.05.2012)

Cansever, “**Ruhi Bey Anlatıyor: Bir Düğün Günü ve Sonrası**” başlıklı şiirde, Ruhi Bey’in ağzından hatırlama ile çocukluk yıllarına giderek baba figürü ile baba kompleksinin temeline iner.

*“Beni ölüme uğurlayan bir düğün günü
Babamı hatırlıyorum
Babamın ölümünü
Kırbacıyla birlikte bir çam ağacına gömülü
Annemse odasında babamın
Hasta yatağında
Kimildamadan yatıyor
Pencerede sapsarı bir limon görüntüsü
Duvarda rengarenk bir kırbaç koleksiyonu.
Hatırlıyorum.”*

(S.K.II, s.57)

İkinci Yeni şairlerinden Sezai Karakoç’ta ise durum çok farklıdır. Karakoç, anneye bir kutsallık atfeder. Anne ve çocuk birlikteliği ‘Diriliş’in gerçekleşmesinde önemli bir aşamadır: “Ve çocuk öz annesinin süt ve memesinde görmekteyiz gerçekleştirdiğini düşlediği âlemin (Gün Doğmadan: 511) Yukarıdaki dizelerde olduğu gibi çocuğun yaşamda başarılı olması için en güvenli yer annesi ve onun kucağıdır. Çocuk ancak burada düşlediği dünyayı yakalayabilir. (...). Anneye kutsallık veren şair, anneyi “diriliş neslinin” ülkesi, çocuğu ise bu ülkenin bir ferdi olarak görür. Şairin ideal çocukla ilgili dizelerinde dinsel bir söylem egemendir. Annenin ninnisinde bile çocuk için “Tanrı Armağanı”, “Yüzüne nur saçmış Kur’an” (Gün Doğmadan: 621) nitelendirmelerini kullanır. (Yaşar, 2013: 2823).

Cansever’in yukarıdaki şiirinde baba figürünün otoritesi, eziciliği ve zorbalığı “kırbaç” sözü ile imgeleştirilmiştir. Kırbaç, “hem şiddeti hem de cinsel anlamda erilliği temsil eden bir simgedir.” (Serdar, 2003: 70). Baba kompleksi ilgili şiir kitabının “**Bir Çiçek Sergicisi Der ki**” isimli şiirde de kendisini gösterir:

*“Ruhi Bey’i İçerenköy’den tanırım
İçerenköy’ü iyi bilirim de ondan
Kaç yıl önceydi, şimdi unuttum
Babasını da tanırım
Kaç yıl önceydi, bilemem
Üryani eriği gibi gözleri vardı
Çizmeleri, kamçısı
Ruhi Bey, benden çiçek alırdı
O zamanlar sokak sokak dolaşırdım...”* (S.K.II, s.36)

2.7. Psikanaliz ve Arketip

Arketip (*Fr. archétype*); ilk örnek, asıl numune, prototip anlamlarına gelmekte olup Jung'un analitik psikolojisinde ego, kişisel bilinçdışı ve kolektif bilinçdışı ile kişiliğin yapı taşlarıdır. Jung, arketipleri ortak bilinçdışını oluşturan unsurlar olarak belirtir ve "insanın fizyolojik anlamda nasıl geliyorsa ruhsal anlamda da belli bir gelişme potansiyelini içinde taşıdığı söyler." (Namlı, 2007 s.1211). Jung'un kolektif bilinçdışında bulunan öğeler olan arketipler, davranış kalıpları olarak da bilinir. "Arşetipler (arketip), hepimizde yer alan insanlığın en eski hayalleridir." (Özgü, 1994: 210).

Kolektif bilinçaltını oluşturan öğeler olan arketipleri Jung, dominantlar, mitolojik ya da ilkel figürler olarak da ifade eder. Psikanalizde benlik (self), anne, gölge, persona, anima, animus vb. arketipleri ön plana çıkar. Edip Cansever'in şiirlerinde bu arketiplerden persona, anima ve animus ve gölge arketipleri belirgin bir şekilde yer alır.

Edip Cansever'de persona arketipi yoğun olarak dramatik şiirlerden oluşan *Tragedyalar* adlı kitabında görülür. Bu eser, şekil bakımından klasik tragedya özelliklerini taşıyan, karakter oluşturmada romana ait unsurlar gösterir.

Cansever, *Tragedyalar* ile klasik bir tragedya yazmaz, eserinin ismini oluştururken mecazi anlamda klasik tragedyaya da gönderme yapar. "Klasik tragedyaya ile Cansever'in *Tragedyalar*'ı arasında belki de en önemli ilişki, 'persona' kavramı çevresinde oluşmaktadır... Sözcüğün aslı tragedyalarda kullanılan maskelerin adıdır, bu da gelişerek 'kişi' kavramına dönüşmüştür oyunlarda. Burada, bu 'ilahi' değil, 'insani' tragedyada biz yalnız Lusin'in, Stepan'ın, Vartuhi'nin, Armenak'ın ve Diran'ın yaşamlarını, koro ve episodlarda onların ortak 'trajedi'lerini değil tüm dünyanın trajedisini izleriz: ve hiçbir klasik tragedya ustasının ya cesaret edemediği ya da hayal bile edemediği büyük insanlık cezasının yok ediciliğini: yalnızlığı, yalnızlığın çeşitli türlerini. Öyleki *Tragedyalar*'ın sonunda ilahi ceza olmadığı için ilahi arınma da gelmez ve umutsuzluk yalnız yapıt sürecinde değil sonra da sürer."⁵ (Turan, 1986: 48)

Tragedyalar'daki Lusin'i, Stepan', Vartuhi', Armenak ve Diran kişilik sorunu yaşayan bunaltılı şahıslardır. Cansever, Armenak için "*Baba Armenak durmadan sıkılıyor / Eşyalara bakarken sıkılan bir profili / Oymalarda sıkarak / Yeniden sıkılıyor.*" (S.K.I, s.319) diyerek, ondaki problemlerden bir kısmını dile getirir. Armenak, kendi kişiliğini yaşayamayan biri olup içki düşkünerdir. Oğlu Diran ile Lusin'in sorunlu evlilikleri de onu sıkılmaktadır. Bu sebeple, "*saydam bir duygu lekesi*" (S.K.I, s.319) Armenak'ın vücuduna yayılır ve sonra Diran ile Lusin'in evlilik fotoğrafı üzerine konar. Şair bu durumu, "*Giderek eroinleşiyor*" (S.K.I, s.319) sözleriyle ifade ederek, bir çözümsüzlüğü ve uyuşukluğu dile getirir. Armenak'ın sıkıntılarında kurtulmak için alkole yönelmesi ise onun psikolojik açmazlarda oluşunun bir yansımasıdır.

⁵ Güven Turan, "Yüzler ve Maskeler – Edip Cansever'in Şiirine Genel Bir Bakış", Adam Sanat, 13, 12. 1986. s. 48.

Vartuhi ise, “*O her yerde dürbünleri olan kadın / Mineden, sedeften, bağadan / Ve koynundan durmadan / Dürbünler çıkararak Vartuhi / Bir de çok uzaklara bakmak için din kitaplarından / Dürbünler yapan / Ve her şeyi birden yaşamakta olan yüzüyle*” (S.K.I, s.321) sözleriyle tanıtılır. Bununla beraber, “*Ve dinsel Çin Müziği Vartuhi / Yarı kalmış bir çiftleşmedeki / Yarı kalmış yaratıkları doğuran / Bir cehennem gibi dayanılmaz yapan kendini*” (S.K.I, s.321) ifadeleri, Vartuhi’nin adeta bir maske takarak, kendi kişiliği dışına çıktığını ortaya koyar.

İnsanın kolektif bilinçaltında karşı cinse ait özelliklerin bulunması anlamına gelen bu arketip, kişinin ruhsal gelişim süreciyle ilgili bir durumdur. Jung, bu arketipi kadınlarda *animus*, erkeklerde ise *anima* adıyla belirtmiştir. Her iki arketip birlikte “*syzygy*” diye ifade edilir. Bir erkekte anima çok gelişirse, onun yapısında hassasiyet ve yumuşama artar. Jung, erkek eşcinselliğinin anima ile ilişkili olduğunu söyler.

Tragedyalar’da Stepan eşcinsel bir kişi olduğu için Lusin’e bir erkeğin bakış açısıyla yaklaşmaz ve onu reddeder.

“*Bak Lusin, çünkü ben sevmiyorum kadınları
Bu tuhaf alışkanlığı, bu gereksiz yakınlığı
Sense bencillik diyeceksin buna. Ya da
Bir zevk düşkünlüğü diyeceksin. Oysa hiçbiri değil..*”

(S.K.I, s.332)

Şiirde “Yarı kalmış bir çiftleşme”den doğan bir “Yarı kalmış yaratık” (S.K.I, s.321) olarak tanıtılan Stepan’ın kadınları sevmemesi, cinsel tercihleri arasında kadının olmamasını, yani eşcinsel tarafını gösterir.

2.8. Psikanaliz, Aşk ve Erotizm

Psikanaliz, özellikle bilinç dışı ile ilgilenir; aşk da genel olarak bilincin dışında yer aldığı için aşk ile psikanaliz arasında bazı ilişkiler bulunur. Aşk, benliği de içine alan, yani benlik tarafından kontrol edilemeyen bir olgudur. Psikanalitik açıdan aşka bakışta, aşkın erotik (cinsel), yıkıcı, hastalıklı, (bazen) ölümcül, benliğe hakim oluşu ve bilinç dışılık özelliklerinin rolü vardır. Psikanalizde, kadın ve erkeğin birleşmesi öyküsünün gelişimi ele alınır.

Aşkın psikanalitik boyutu insan yaşamının en önemli yönlerindedir. “Psikanalizin kadına ve aşka bakışının altında temel olarak çocuk cinselliğinin masum aşkı olan ödipal sevgi yatar. Bu anlayışa göre her erkek çocuk annesine, her kız çocuk da babasına cinsel ilgi duyar. Bu, olağan koşullarda 5-6 yaş dolayında çözümlenir ve ebeveynlere duyulan yasak duygular bilinçdışında bastırılır (represyon).” (Alper, 2012: 43). Daha sonraki yıllarda cinsel kimliklerini tanımaya başlayan erkek ve kız çocuk psikoseksüel süreçlerini tamamlar. Bu süreci tamamlayamayan bireyler daha sonraları psikoseksüel bozukluklar (cinsel sapıklıklar, fetişizm, transseksüellik vb.) gösterebilirler.

Yerçekimli Karanfil’deki “*Ey*” başlıklı şiirde ben/öteki karşıtlığında öznenin yalnızlığını giderecek, sessizliği bozacak varlık sevgilidir:

*“Sen usul, ben yavaş, kime yaraşır bu sessizlik
Kim biner bu gemiye insandan kıyıları yapıırken
Yetmez mi dalgası vursundu azıcık gözlerimize
Gözlerin gözlerime, siz bak ey!”*

*Şu sen de olmasan insan çıldırarak mı
Hiç yoktan bir yerlere mi gidecek belki
Olsun neresi olursa, git karanlık ama git
Gecemizde duranı sen kal şey!”*

(S.K.I, s.94)

Burada özne, sevgiliye “aşktan ziyade yalnızlığa ve açmazlara bir çare” olarak yaklaşır. “Gidilecek yerin de, içinde bulunulan yerin de karanlık ve gece imgeleriyle verilmesi, bir açmazı yansıtmaktadır. Gece göstergesiyle verilen yeri aydınlatabilecek tek kişi sen olarak görülmektedir.” (Lüleci, 2009: 114).

“**Yerçekimli Karanfil**”de aşk, “karanfil” imgesiyle verilir. Buradaki sevgili, öznenin mutluluk kaynağıdır. Sen diye hitap edilen kişi yani öteki, öznenin tamamlayıcısı konumundadır.

*“Biliyor musun az az yaşıyorsun içimde
Oysaki seninle güzel olmak var
Örneğin rakı içiyoruz, içimize bir karanfil düşüyor gibi”*

(S.K.I, s.103)

Şiirin son bendinde özne/ben ile sevgili/sen/öteki birlikteliğinde karanfilden başka, “beyaz” imgesinin de varlığı dikkat çeker:

*“Görüyorsun ya bir sevdayı büyütüyoruz seninle
Sana değiniyorum, sana ısınıyorum, bu o değil
Bak nasıl, beyaza keser gibisine yedi renk
Birleşiyoruz sessizce.”*

(S.K.I, s.103)

Bezik Oynayan Kadınlar adlı şiir kitabında, “Manastırlı Hilmi Beye Birinci Mektup” başlıklı şiirde, anlatıcı Cemile, kendisini değersiz görüp boşluk içinde algılamaktadır. İlgili şiirde kendisini bir “oyuk” olarak gören Cemile şöyle der:

*“Hiçbir yere taşmıyorum, kendime sızıyorum yalnız
Ben dediğim koskocaman bir oyuk
Koltuğun üstünde, aynadaki yansıda
Bir oyuk! sofada, mutfakta, yatağında”*

(S.K.II, s.245)

Cemile, edilgen bir yapıya sahip olup cinselliği de arzuladığı biçimde yaşayamamıştır. “Oyuk” imgesi, yaşanmamış cinsel çağrışıma da sahiptir. Aynı şekilde, birinci mektubun sonunda “gölge” imgesi yalnızlık, karanlık anlamları ile cinsellikle de ilgilidir.

2.9. Eros-Thanatos Trajedisinde Yaşam-Ölüm İçgüdüleri

Psikanalizde, id’in iki temel itkisinden olan “eros” “thanatos”, kişinin yapıcı ve yıkıcı yönlerini oluşturur. Kişide birbirine zıt içsel gerekliliklerin oluşturduğu dürtüler arasındaki çatışmalardan biri de yaşam ve ölüm dürtüsü gibi çatışmalardır. Freud, 1920’de “Haz İlkesinin Ötesinde” eserini yayımlar ve burada ilk defa ölüm dürtüsünden söz eder. Freud, bu dürtüyü daha sonra “Thanatos” diye tanımlar. O, yaşam dürtüsünü de “Eros” adıyla ifade eder.

Ölüm içgüdüsünde bireyin yaşama ilişkin gerekliliklerden yorulup bunlardan kurtulma ve dinlenme isteği söz konusudur. Buna göre öznenin yaşamında ölüm dürtüleriyle yaşam dürtüleri arasında çatışma yer alır. Yaşam-Ölüm trajedisinde kişinin olumlu davranışlarıyla, ölüm dürtüleri, kendisini cezalandırması, mazoşizm, intihar ve dışa dönük saldırganlıkları çatışma halindedir.

Cansever’in *Yerçekimli Karanfil*’de yer alan şiirlerinde yaşam-ölüm trajedisi belirgin biçimde görülür. Şiirin öznesi “**Yangın**” başlıklı şiirinde yaşama sevinci ile ölüm korkusunu bir arada hisseder.

*“Dışarı çıkıyorsanız dikkat! çiçeklerle karşılaşmayın
Ya da koklamayın onları, iyisi mi yüzünüzü örtün
şapkanızla
Ya da düşünmeyin hiç, ben bakın öyle yapıyorum”*
(S.K.I, s.98)

İlgili şiirde yaşamın olumlu ve olumsuz yönleri birlikte işlenmiştir. “*Beni sevdiniz mi? yangındır artık parmaklarımız.*” dizesinde, yaşam-ölüm çatışmasının “yangın” a dönüşmesi ifade edilir. Özne, “*Bir yere kapınıyorsanız dikkat! yanınızda olsun elleriniz*” derken, “el” imgesiyle nesneyi, somut olanı, yani yaşamayı dile getirir.

“**Çember I**” başlıklı şiirde dünyanın orta yerinde kaldığını belirten özne/ben, dünyasını “değişik bir sokak” olarak niteler. Ona göre dünya “yaşanıp ölünen bir mekân” dan öteye gitmez:

*“Yani çok değişik bir sokağı yakalamış bulunan
Kullanmak için yaşayıp ölmeye.”*

(S.K.I, s.145)

Burada, özne yaşamı nasıl kabullendiyse, ölümü de aynı şekilde benimsemektedir. Çünkü ölüm karşısında çaresizdir ve bir gün onu bu “çemberde” yakalayacaktır.

Cansever, “**Phoenix**” adlı şiirinde ölüm/yeniden doğum trajedisini, mitolojik bir kuş olan Phoenix imgesiyle irdeler. Şiirde, yorgun ve bitkin bir kişinin, fahişelerle dolu bir meyhanede içinde bulunduğu günü yakarak sonraki gün yeniden doğma isteği dile getirilir. Ateş, yakıcılığıyla beraber temizleyici özelliğe de sahip bir unsurdur. Yanarak kötülüklerden, kirlerinden arınan kişi, adeta yeni hayata tertemiz çıkar.

*“Kim ne derse desin ben bu günü yakıyorum
Yeniden doğmak için çıkardığım yangından.”*

(S.K.I, s.207)

Bu şiirde özne içinde bulunduğu trajik durumdan dolayı, içinde bulunduğu günü yakmaya, küllerinden yeniden doğmaya çabalar. Burada, meyhanede çalışan fahişeler, içinde buldukları trajik ortamdan dolayı, “siyah” düşüncelidirler ve dünyaya intiharla bakarlar:

*“Bu nasıl bir bakış ki dünyaya intiharla
Ya da hep kar yağıyor da düşünmesi siyahtan”*

(S.K.I, s.207)

2.10. Varoluşçu Psikanaliz Açısından Bakış

Genel olarak kötümserlik, bunaltı, başkaldırı, özgürlük ve umutsuzluk felsefesi olarak bilinen varoluşçuluk (Egzistansiyalizm), insanın dünyada varoluşunu, kendini ve maddeyi sorgulaması neticesinde karşılaştığı çıkmazları, çatışmaları yorumlayan felsefi akımdır. “Egzistansiyalizm, insanın anlamını yitirmeye başlaması ve toplumla bağlarının koptuğu bir varlığa dönüşmesiyle ilgilidir. Varoluşçuluk, kısa ifadeyle, var olma problemi üzerinde durur. İnsan, özünü eliyle oluşturmak/yaratmak zorundadır. Bu anlayış İnsanın bunaltı yönünü ele alır. İnsan hayatının sınırlı oluşu, yok olma/ölüm tedirginliğini sürekli hissetmesi, isteği dışında bu dünyaya gönderilişi/atılışı ve korumasız kalışı bunaltının asıl sebepleridir. Terk edilmiş kesin bir sonu ifade eder. Bir ucu ölüm olan dünyada çaresiz kalan insanoglu, kendi varlığının özünü yine kendisi kuracaktır.” (Karabulut, 2011: 976).

Psikanalizde psiko-terapötik arayışlar ile insanın sorunlarına, çıkmazlarına, bunaltılarına çözüm bulmaya çalışılır. Varoluşçu psikoterapiye göre, İnsan psikolojisinin bozulmasındaki temel sorunların başında anksiyete (yani bunaltı, iç daralması) ve korkular gelir. Bireyin gerçek hayatta karşılaştığı felaketler (ölümler, ağır hastalıklar, ekonomik krizler, ağır travmalar vb.) kişide bireyde bunaltıya sebep olur. İşte varoluşçu psikanaliz bu noktada devreye girer ve bu bunaltı ve korkudan oluşan psikozları tedavi etmeye çalışır.

Birey, zaman ve mekana göre, bunalım ve sıkıntıyı derinden hissedebilir. Bunaltının derinden hissedilmesi yani bir psikoz haline dönüşmesi modern toplumun temel problemlerinden biridir. Sartre, insanlığın bunaltıda olduğunu söyledikten sonra, “Bağlanan ve yalnızca olmak istediği kimseyi değil, bir yasa koyucu olarak bütün insanlığı seçen kişi, o derin ve tümel (külli) sorumluluk duygusundan kurtulamaz.” (Sartre, 1985: 67). diyerek 20. yüzyılın yıkıcılığı, bunalımı ve yalıtıcılığının insanın benliğini bulmasını nasıl engellediğini dile getirir.

Varoluşçu psikoterapinin önemli temsilcilerinden biri Irvin Yalom’dur. Yalom, psikanalitik araştırmaları sonunda varoluşçu psikoterapi üzerinde yoğunlaşmıştır. Varoluşçular, insanların temelde ortak özellikler taşıdığını, onların psikolojik rahatsızlıklarının temelinde, varoluşçu bazı unsurların bulunduğunu, varlığını fark edebilen tek varlık olduğunu söylerler. Buna göre, insan, iradesi dışında bu dünyaya adeta atılmış olup varlığına anlam aramalıdır.

Edip Cansever’in şiirlerinde çokça görülen yalnızlık, ölüm düşüncesi ve sıkıntılar bireyin iç ve dış dünyasındaki çıkmazlar ve bunalımlarla ilgili olduğu gibi, dönemin revaçta felsefi akımlarından varoluşçulukla da ilgilidir. Şairin poetik yapısının şekillendiği ve İkinci Yeni şiirinin tutunmaya başladığı yıllarda varoluşçu felsefe birçok şairi etkiler. Bu bakımdan Cansever’in bazı yönlerden Sartre ve Camus’nun romanlarından etkilendiğini belirtmek gerekir.

Varoluşçuluğun Cansever’de önemli bir yer tutması hususunu Ahmet Oktay irdeler: “Edip Cansever de daha iyi bir dünya isteği özlemini Marksçılıktan, yalnızlık, umutsuzluk ve iletişimsizlik duygusunu ise Varoluşçuluktan esinlenmiştir. Gerçekten de bence Edip’teki asıl ana yön değiştirmeyi Yerçekimli Karanfil’den daha yetkin biçimde ortaya koyan Umutsuzlar Parkı, tümüyle Varoluşçu Sözlüğü kullanır ve şair, bu sözlüğü son kitabı *Oteller Kenti*’nde bile elden bırakmaz.” (Oktay, 1986: 20).

Edip Cansever’in şiirlerindeki bunaltı ve yabancılaşmanın temelinde dönemin yaygın felsefi akımı “varoluşçuluk”un da etkisi büyüktür. Bu sebeple Cansever, şiirlerinde modernizm ve kentleşmenin insanda oluşturduğu travmaları çok işler.

“**Amerikan Bilardosuyla Penguen**”de, penguen imgesi ile kararsız, toplumdan kopuk ve yalnız insanı görürüz. Şair, “*Her evde bir çekirdek gibi insan ağaçları / İnsan elleri / O penguen / Penguen penguen / Soğuk su tadında kadın yüzleri / Bir sabah denizinde belirsizliğe giden / Dörtmala atlar gibi bitmezlik içinde*” (S.K.I, s.140) diyerek, bir belirsizliğe gönderim yapar. Şiirdeki “insan ağaçları”, “soğuk su tadında kadın yüzleri” ifadeleri, bireyin ben’indeki kayboluşluğa, durağanlık ve donukluğa işaret eder. Daha sonraki dizelerde kişinin kararsız yapısı ve çaresizliği belirtilir:

Sevinme iplikleri

Kıskançlık iplikleri

Beni biliyorsunuz ya, öyle sakin

İplikleri

Penguen penguen

Vur düşür pengueni

Ama nasıl, daha karar vermediniz ki.

Doğrusu elinizden ne gelir ki

Siz dolgun yaşamaya bakın günleri.”

(S.K.I, s.140)

Cansever “**Çember**” adlı şiirinde kendisinin sıkıntıya doğru gittiğini söyler. “*Evet, bakalım insan nereye gidecek / Ben omuzlarımı alıp sıkıntıya giderim*” (S.K.I, s.147) diyen anlatıcı, sıkıntıya boğulmuş, varoluşunu tamamlayamamış bir yapıdadır. Şair daha sonra, “*Bir asker kışlaya döner / Sonra çok olağan bir şeymiş gibi / Yerine yer koyarak biraz / Bir şehir kendine ilerler / Böylece / Ama böylece / Gittikçe daraltır bizi o siyah / O büyük milyonerli çember*”(S.K.I, s.147) sözleriyle bir kısıtılmışlık, sınırlılık ifade eder.

İlgili şiirin genelinde bireyin hayatı “siyah çember”e benzetilerek menfi anlamda kullanılır. Şiirde “çember”, dönüp dolaşılıp sonunda aynı noktaya gelinen, sıkıştırılmışlığı, belli sınırlar içerisinde kalmışlığı ifade eden bir imgedir.

Umutsuzlar Parkı’nda birey tam bir “şaşkınlık” içindedir. Çünkü o, varoluşunu gerçekleştiremeyen, edilgen, hatta kendi varlığından bile şüphelenen bir psikolojik yapı içindedir. Bu sebeple metnin belli yerlerinde, “*BİTMEDİ ŞAŞKINLIĞIMIZ*” (S.K.I, s.166-167-168) ifadesi yer alır.

Edip Cansever’in “**Medüza**”sı felsefi anlayış ve izlek bakımlarından varoluşçuluğun izlerini taşır. İmge yüklü olan bu şiirde insanın kendiliğini gerçekleştirme meselesi ele alınır.

“Derin, sessiz, iyi böylece

Güz, ölülerini bırakan kuşlar

Yer kalmadı acıya ülkemizde

Derin, sessiz, iyi böylece

Gün ortası alacakaranlık bakışlar.” (S.K.I, s.228)

Yukarıdaki dizelerde derin, sessiz bir boşluğa bırakılmış bir insanın şaşkınlığı ve çaresizliği verilir. “Böylece” ifadesi bireysel derinleşmeyi sağlayacak olan sükûnetten oluşan duruma olumlu bir yaklaşımdır. Aslında yalnızlığın insanı mutlu etmesi düşünülemez. Yalnızlaşan kişinin psikolojik yapısının normalin dışına çıkması kaçınılmazdır. Sartre, bireyin şaşkınlığının, iç sıkıntısının sorumlusu olarak yine bireyi görür.

Yalnızlıktan veya acı çekmekten zevk almanın birtakım patolojik sebepleri olabilir. İnsanın kompleks yapısı, psikolojik tahlillere gerek duyar. İnsanın dünyasındaki karmaşıklık, edebî esere de yansır. “Edebî eserin karmaşıklığı, aşkınlığı ve tanımlanmazlığı, onun psikolojik ögesinden, yani doğrudan insan ruhuna bağlı oluşundan kaynaklanmaktadır.” (Emre, 2006: 267). Jean Paul Sartre, *Bulantı* adlı eserinde dünyanın ve insanın varoluşunu sadece, “Boş, saçma değil, aynı

zamanda yumuşak, yapışkan, her şeyi bozan, yoğun pelte gibi bir şey.” (Sarı, 2008: 62) olarak anlatır.

Edip Cansever'in *Tragedyalar* adlı yapıtı, yabancılaşmanın ve bireyin trajedisinin en üst seviyeye çıktığı şiirleri içerir. Şair bu eserinde modern hayatın bunalımlı insanlarını irdeler. “Tragedyalar, kent yaşamının kaotik yapısı içinde gittikçe yalnızlaşan, bunalan, marjinalleşen ve kronik bir kararsızlık hâlinin taşıyıcısı olan bireyin ölümlü yaşamın, mutlulukla mutsuzluğun bir paradoksa dönüştüğü ortamda yaşadığı içsel problemler etrafında kümelenir. Metni kodlayan şifrelerin, karamsarlık, yalnızlık, bunalım, kendine ve çevresine yabancılaşma, değer yitimi, kaçış ve sığınma, alkol, ölüm arzusu olduğu söylenebilir.” (Balık, 2011: 13).

Tragedyalar'da yabancılaşmanın, sosyal ve kültürel dejenerasyonun en önemli sebeplerinden biri manevî değerlerin yitimidir. Şiirdeki “*Hepimiz tanrı kaldık, kimse mutluym demesin.*” (S.K.I, s.281) dizesinde, sadece insanın değil, Tanrı'nın da bu dünyada mutlu olamayacağını ifade ederek, bireyin kaotik yapısına göndermede bulunur. Böyle bir düşüncenin temelinde şiir kişilerindeki bunalıyla beraber, Tanrı inancının zayıflığının olduğunu belirtmek gerekir.

İlgili şiirin ilk dizelerinde koronun dile getirdiği “yıkılmakta olan bir dünya” ile karşılaşırız:

“Çünkü bir bir yıkılmakta açsanız radyoları
Sokaklar, köpekler ve tanrının bütün eşyaları”

(S.K.I, s.275)

Tragedyalar'da, psikolojik bakımdan hastalıklı insan tipolojisi çizilir. Daha sonraki “episode” bölümünde ise trajik durum kendini daha da gösterir. Şiirin bütününde yer alan hakim temalardan “tükenmişlik” duygusu, burada “*Biter elimizdeki şey, biter her şey / Kalırız, kan gibiyiz, donarız bir tanrısalda*” (S.K.I, s.276) dizesiyle verilir.

“**Çağrılmayan Yakup**”, bireyin yalnızlık, yabancılık, kimlik ve varoluşsal problemlerini dile getiren bir şiirdir. Burada irdelenen sadece, Yakup değil; bütün insanlıktır:

“Geceden kalma bir lamba yanıyordu, açık
Bir pencerenin sokağa doğru içinde
Bu uyum korkunçtur Yakup!
Yakubun olması korkunçlüğudur bu
Dünyanın insana doğru içinde
Yakup, Yakup!”

(S.K.I, s.379)

Şiirin ilk kısmında üç defa, “Kurbağalara bakmaktan geliyorum” diyen Yakup, kurbağaların kalabalık oluşuna şaşırıldığını söyler, çünkü kendisi yalnız, yabancı ve henüz kimseler tarafından çağrılmamıştır. Şiir boyunca yalnızlık ve yabancılık hisleriyle dolu olan Yakup, uyumsuz ve parçalanmış bir yapı gösterir.

Yakup'un "*Ben, yani Yusuf, Yusuf mu dedim? Hayır, Yakup / Bazen karıştırıyorum.*" (S.K.I, s.379) sözleri, onun varlığının farkında olmayışını gösterir.

Çağrılmayan Yakup adlı kitaptaki Yakup, Cansever'in de belirttiği gibi, toplum tarafından itilmiş, horlanmış, uzaklaştırılmış bir insanı simgeler. Yakup'un bu yönleriyle toplumun benimsemediği, hatta görmezden gelip yok saydığı biridir. Otobüste biletçinin onun için bilet kesmek istememesi bu yok sayılmanın bir göstergesidir.

"Bir otobüse bindiğim, biletçinin bilet bile kesmek istemediği ben"

(S.K.I, s.381)

Yakup, "*Kendine bilinmeyenler yaratan Yakubum*", "*Bütün ilgiler sizin olsun*" ve "*Her türlü bir şeyler sizin olsun*" diyerek, yenilgiyi kabul eder. Kendisini Yakup olarak değil, Yakub'un hiç "*çağrılmamış şekli*", "*dağılgan*" ve "*yaşar gibi*" olarak tanıtan Yakup, varoluşunu gerçekleştirmekten uzak bir yapı gösterir.

İlgili şiirdeki "*kurbağalar*" kalabalık, telaşlı, açgözlü ve yapışkan oluşlarıyla dikkat çekerler.

"Kurbağalara bağlayan taş merdivenleri

Durmadan kendimle karıştırıyordum

Kimse beni tutup çıkarmıyordu

Vıcık vıcık taşlar duyuyordum ayaklarımın altında

Anlamsız, yapışkan bir yığın taşlar."

(S.K.I, s.381)

Çağrılmayan Yakup'ta yabancılaşmayla beraber yargı sistemine de eleştiriler vardır. "*Kurbağalar*", suçu olmadığı halde Yakup'u yargılayan kişilerdir. Kurbağalara giden yol vıcık vıcık ve yapışkandır. Metnin üçüncü kısmında adeta bir mahkeme kurulmuştur ve yazı makineleri, kağıt sesleri ve kurbağaların üzerinde oturdukları masalar vardır. Böyle bir ortamda Yakup çağrılmayı beklemektedir, ancak kimse onu çağırmamaktadır:

"Önce bir kenarda durdum, hiç kimse beni çağırmadı."

(S.K.I, s.381)

Çağrılmadığı için sıkılan Yakup, bir sigara içmek istediğinde, mübaşir kılıklı kurbağa, "*olmaz*" diyerek onu engeller. Sonra, Yakup "*herkesin oturduğu bir yer*"e gider ve "*Ben Yakup, ya onlar kimdi*" der. Bu tabloda, kişinin varoluşunu gerçekleştirme serüveninde onun sürekli engellenişi ve varoluşunu gerçekleştiremeyişi ifade edilir. "*Ben Yakup'um, onlar kimdi*" ifadeleri, kişinin varlığının farkında oluşunu göstermesi bakımından önemlidir.

SONUÇ

Psikoloji, insan zihin ve davranışları üzerinde çalışarak, bireyin ruhsal patolojik taraflarını tespit ve tedavi etmeye çalışan bir bilimdir. Bu bilim, özellikle kişinin davranışların temelinde yer alan süreçleri bilimsel olarak inceleyen bilim olarak tanınır. Psikoloji, insan üzerine yoğunlaşan bir bilim olup bu yönüyle edebiyatla yakın ilişki kurar. Freud'un psikiyatriye kazandırdığı dinamik bakış açısı olan psikanaliz, klasik psikanalitik kuram (Freudyen), Lacancı psikanaliz, analitik psikoloji, bireysel psikoloji, kendilik psikolojisi, nesne ilişkileri teorisi, kişilerarası psikanaliz, modern psikanaliz vb. akımlarla günümüze kadar gelmiştir. Psikanalitik okulların hemen hepsinin ortak özelliği, Freud'un klasik psikanalitik kuramından az veya çok yararlanmalarıdır. Temelinde Freud'un tespit ve düşüncelerinin bulunduğu psikanaliz, Carl Gustav Jung, Alfred Adler, Heinz Kohut, Karen Horney, Margaret Mahler, Melanie Klein, Rollo May, Jacques Lacan vb. psikanalistlerin çalışmalarıyla gelişimini sürdürmüştür.

Psikanalitik edebiyat kuramı, psikanalizin verilerinden yararlanarak sanatçının ve edebî yapıt karakterlerinin tahlilini yapmayı amaçlar. Bu kuram sanatçının ve yapıtındaki karakterlerin davranışlarını ve bilinçaltı taraflarını inceleyerek, onların iç dünyalarını ortaya koymayı hedefler. Yazarı yapıt vermeye zorlayan temel unsurlardan biri bilinçaltındaki dürtülerdir. O, bastıramadığı isteklerini eserleri vasıtasıyla tatmine çalışır. Sanatçının nevrotik yapısı dikkate alındığında, onun bilinçaltına itilmiş, hapsedilmiş istekleri, korkuları, başarısızlıkları ve dürtüleri, genel olarak eseri ile açığa çıkar.

II. Yeni Şiiri'nin önemli isimlerinden Edip Cansever, şiir karakterlerinin bilinçaltı ve bilinçdışı yönlerine geniş yer verir. Cansever, özellikle Umutsuzlar Parkı'ndan başlayarak birçok şiir kitabında bireyin bilinçaltındaki "çürümüşlük", "atılmışlık", "hiçlik" ve "yalnızlık" taraflarını irdeler. Şiir karakterlerinin çoğu sık sık ruh dünyalarını "karanlık" ve "donuk"luk ile ifade ederler. Bilinçaltı bireyde sadece çürümüşlük değil, aynı zamanda "sıkıntı" ve "acı" üretir. Cansever'in şiir kişileri kendilerini "erimek" ve "unutulmak"la aynı düzlemde algılar.

Edip Cansever'in şiirlerinde imge zenginliği dikkat çeker. Bireyin bilinçaltına büyük önem veren psikanaliz, imgeyi bilinçaltındaki duygu yoğunlaşmasının bilince yansımaları olarak tanımlar. Şair, imge oluştururken sadece bilinçaltındaki malzemelerden değil, bilinçli hallerinden de yararlanır. Bu açıdan bakıldığında Cansever'in bilinçli bilinçaltı taraflarını çok iyi kullandığı söylenebilir.

Cansever'in şiirlerinde bireyin iç ve dış çatışmalarına geniş yer verilir. Freud, bireyin iç dünyasındaki çatışmanın, benlik-alt benlik-üstbenlik arasında olduğunu söyler. Bireyin iç çatışmaları, benliğin tehdit altında kalmasına sebep olur ve sonuçta savunma mekanizmaları devreye girer. İç dünyasında çatışma yaşayan bireyin dış dünyaya da uyum sağlayamadığı görülür. Edip Cansever'in şiir karakterlerinin iletişimsiz olmalarına, yalnızlık ve hiçliği derinden hissetmelerine ve patolojik yapılarına bu iç ve dış çatışmalar sebep olur.

Edip Cansever'in şiir karakterleri genelde depresiftir. Bu yapıdaki bireyler, pişmelerinde çökkünlük, mutsuzluk, yorgunluk, bunaltı vb. hissederek. Hayati faaliyetleri asgariye inmiş olan bu yapıdaki kişilerde intihar ve ölüm düşünceleri de görülebilir.

Psikanalizde, bireydeki kaçış ve sığınma duygusunun sebebi olarak iç çatışmaların dışa yansımaları gösterilir. Cansever'in şiirlerinde bireylerin bunaltılı hallerinden kurtulmak için kaçış ve sığınma arayışı içindedir. Onun şiir kişilerinin yöneldiği nesne veya varlıklar olarak alkol ve kadın ön plana çıkar. Edip Cansever, kendisinin alkole sığınmadığını, alkolle birlikte düşündüğünü söylemesine rağmen, şiir karakterlerinin yer yer alkole veya kadına (cinsellik) sığındığı görülür.

Cansever'in şiirlerindeki bir başka psikanalitik unsur da "Oidipus Kompleksi"dir. Onun şiirleri içerisinde özellikle "Ben Ruhi Bey Nasılım"da, açıkça görülen bu sendrom, Ruhi Bey'in genellikle çocukluk yıllarında yaşadığı travmatik olaylar ile ilişkilidir.

Cansever'in şiir karakterlerinin bir kısmının adeta bir maske takarak başka kimliklerle yaşadığı görülür. Psikanalizde "persona arketipi" denilen bu davranış biçimi, bireyin kendisinde olmayan bir kişiliği yaşamasını ifade eder. Şairin bu arketipin en yoğun olarak yaşandığı şiir kitabı Tragedyalar'dır. Buradaki şiir karakterlerinden Lusin'i, Stepan', Vartuhi', Armenak ve Diran kendi hayatlarını yaşayamayan, kimlik problemleri olan kişilerdir. Bu kitaptan başka Ben Ruhi Bey Nasılım'daki Ruhi Bey de adeta farklı yüz ve maskeleriyle çoğalır. Bezik Oynayan Kadınlar'da Cemile, Cemal ve Seniha da aynı problemlerle iç içedir.

Psikanaliz, aşkı özellikle bilinçdışı bakımdan irdeler. Cansever'in şiirlerinde de aşk olgusu ele alınırken psikolojik yönler önemli yer tutar. Edip Cansever'in şiirlerinde önemli psikanalitik unsurlardan biri de yaşam-ölüm (eros-thanatos) içgüdüleridir. Psikanalizde "eros" "thanatos", id'in iki temel itkisi yapıcı ve yıkıcı yönleri karşılar. Edip Cansever'in şiirlerinde yaşam-ölüm trajedisi önemli yer tutar. Onun şiir kişilerinin çoğu içe dönük ve bunaltılı yapılarından dolayı ölüm düşüncesini de aklından çıkamaz. Onlar, yaşama tutunmaya çalıştıklarında genellikle ölüm düşüncesinden kurtulamazlar. Cansever bazı şiirlerinde (Phoenix vb.) ölüm ile yeniden doğum düşüncesini birlikte işler.

Cansever'in birçok şiirinde varoluşçu psikanalizin ilgi alanındaki insan tipine de rastlanır. Özellikle yalnızlık, yabancılaşma, atılmışlık, bunaltı, umutsuzluk, kimlik bunalımı vb. şairin şiirlerindeki hakim temalardandır.

KAYNAKLAR

Alper, Yusuf (2012), *Psikanaliz ve Aşk*, İstanbul: Özgür Yayınları.

Eagleton, Terry (2001), *Edebiyat Kuramı*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Cansever, Edip (2008), *Sonrası Kalır I*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Cansever, Edip (2008), *Sonrası Kalır II*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Cebeci, Oğuz (2009), *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, İstanbul: İthaki Yayınları.

Çetinkaya, Ferhat (2015), *Halikarnas Hikayelerine Psikanalitik Yaklaşım*, The Journal of Academic Social Science Studies, Number: 41, p. 505-527.

Emre, İsmet (2006), *Edebiyat ve Psikoloji*, Ankara: Anı Yayıncılık.

Freud, Sigmund (2002), *Metapsikoloji*, çev. Emre Kapkın, Ayşen Tekşen Kapkın, İstanbul: Payel Yayınları.

Freud, Sigmund (2012), *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, Çeviren: Kâmuran Şipal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Fromm, Erich (2005), *Psikanalizin Bunalımı*, çev. Kıymet Erzincan Kına, İstanbul: Say Yayınları.

Funk Rainer (2009), *Ben ve Biz – Postmodern İnsanın Psikanalizi*, Çeviren: Çağlar Tanyeri, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Gökçe, Yeşim (2002), *İlkel Toplumları Kapsamayan Bir Teori: Psikanaliz*, Millî Folklor, Sonbahar 2002, Sayı: 55.

Kaplan, Mehmet (1990), *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1990.

Karabulut, Mustafa (2013), *Edip Cansever Şiiri - Psikanalitik Bir İnceleme*, Ankara: Öncü Kitap Yayınları.

Karabulut, Mustafa (2011), *Cahit Sıtkı Tarancı'nın Şiirlerine Psikanalitik Bir Yaklaşım*, Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 6/3 Summer 2011.

Kolcu, Ali İhsan (2010), *Edebiyat Kuramları*, Erzurum: Salkımsöğüt Yayınevi.

Korkmaz, Ferhat (2012), *Edip Cansever'in Şiirlerinde Göz İmgesi*, Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 7/3, Summer 2012.

Lüleci, Gültekin (2009), *İkinci Yeni Şiir Akımında Karşıtlıklar*, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

Balık, Macit (2011), *Edip Cansever'in Tragedyalar'ında Yalnızlık, Bunalım ve Yabancılaşma*, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt: 4 Sayı: 18, Yaz 2011.

Moran, Berna (1999), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Namlı, Taner (2007), *Arketipsel Sembolizm Açısından Elif Şafak'ın 'Pinhan' Romanının İncelenmesi*, Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 2/4 Fall 2007.

Norman, Friedman (2004), *İmge*, Kitap-lık, Aylık Edebiyat Dergisi, çev. Kemal Atakay, Sayı: 74..

Oktay, Ahmet (1986), *Şairin Kanı*, Milliyet Sanat Dergisi, 146, 06. 1986.

Oktay, Ahmet (2001), *Şairin Kanı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Özgü, Halis (1994), *Psikanalizin 3 Büyükleri Freud Adler Jung*, İstanbul: Kibele Yayınları.

Sarı, Ahmet (2008), *Psikanaliz ve Edebiyat*, Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.

Sartre, Jean-Paul (1985), *Varoluşçuluk*, (Çev. Asım Bezirci), İstanbul: Say Yayınları.

Saydam M. Bilgin (1997), *Deli Dumrul'un Bilinci*, İstanbul: Metis Yayınları.

Serdar, Ali (2003), *Patoloji ile Varlık Arasında Ben Ruhi Bey Nasılım*, *O Ben Ki: Edip Cansever*, İstanbul: Alkım Yayınları.

Sezen, Yümni (2002), *Çağdaşlaşma, Yabancılaşma ve Kimlik*, İstanbul: Rağbet Yayınları.

Sontag, Susan (1991), *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş*, İstanbul: Metis Yayınları.

Tiken, Servet (2009), *Cahit Sıtkı Tarancı'nın Şiirlerindeki 'Ayna' İmgesine Psikanalitik Bir Yaklaşım*, A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, Sayı: 41, Erzurum.

Turan, Güven (1986), *Yüzler ve Maskeler – Edip Cansever'in Şiirine Genel Bir Bakış*, Adam Sanat, 13, 12.

Yaşar, Hüseyin (2012), Sezai Karakoç'un Şiir Evreninde Memleket Algısı Veya "O Ülke", *Turkish Studies - Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 7/3, Summer 2012*, p. 2611-2633, Ankara, 2012.

Yaşar, Hüseyin (2013), Sezai Karakoç'un Şiir Poetikasında Çocuk Halleri, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 8/1 Winter 2013*, p.2817-2836, Ankara, 2013.

Edebi Eleştiri Dergisi

(Journal of Literary Criticism)

ISSN: 2602-4616

Cilt III, Sayı III, Aralık 2019

Eleştiri Kuramları Özel Sayısı

YÜKLENME TARİHİ: 12.11.2019 KABUL TARİHİ: 12.12.2019 YAYIN TARİHİ: 31.12.2019

Künye: Korkmaz, Ferhat (2019). "Feminist Edebiyat Eleştiri Kuramları Açısından Nezihe Meriç'in Korsan Çıkmazi Romanı Üzerine Bir Değerlendirme", *Edebi Eleştiri Dergisi*, Eleştiri Kuramları Özel Sayısı, c. 3/3, s.221-233 DOI: 10.31465/eeder.645806

Doç. Dr. Ferhat KORKMAZ
Batman Üniversitesi, Fen Edebiyat
Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Bölümü korkmaz1871@gmail.com
ORCID: 0000-0003-0305-6942

FEMİNİST EDEBİYAT VE ELEŞTİRİ KURAMLARI AÇISINDAN NEZİHE MERİÇ'İN KORSAN ÇIKMAZI ROMANI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

AN ASSESSMENT OF NEZİHE
MERİÇ'S KORSAN ÇIKMAZI
NOVEL IN TERMS OF FEMINIST
LITERARY AND CRITICAL
THEORIES

ÖZ

Feminizm, politik, kültürel veya ekonomik bakımlardan toplumda cinsler arasında ayrımı reddeden ve kadın haklarının yasal yollarla korunmasını sağlamayı amaçlayan hareketlerin tümünü ifade eder. Kadınları, ataerki kültürün yarattığı yıkıcı zihinsel bağımlılıktan kurtarma amacını taşıyan feminist kuramlar, edebiyat eleştirisinde, erkeklere ait metinlerdeki egemen görüşleri ortaya koyma, kadınlara ait metinler üzerinde de kadın imgesini saptama ve bu imgeye ataerki normların sızıp sızmadığını tespit etme ilkelerini temel alır. Feminist edebî eleştirinin temel amacı, feminist bir gündem oluşturup bu doğrultuda bir estetik yaratmaktır. Türk romanı ve öyküsü, İkinci Dünya Savaşı sonrası edebiyat ortamının ivme kazandırmasıyla yeni bir anlatım düzenini benimsemiş, özgürlük, insan ve kadın hakları, çoğulculuk gibi çağdaş dünya edebiyatındaki temalar, Türk roman ve öyküsünde konu olarak işlenmeye başlamıştır. Nezihe Meriç'in 1961 yılında yayımladığı ve 1962 yılında sayesinde TDK roman ödülünü kazandığı Korsan Çıkmazi romanı, kadın sanatçıya ait bir edebî metin olmakla birlikte kadının yetişmesi, toplumsal varlığı ve edebî söylem inşa etmesi bağlamında öncü eserlerden sayılmaktadır. Çalışmamızda, Korsan Çıkmazi, Türk ve dünya sanat ve edebiyat hayatında önemli dönüşümlerin yaşandığı 1960'lı yılların sosyal, kültürel, ve politik ortamını arka fonda cinsel politika bağlamında aktaran öncü eserlerden olmasından ötürü seçildi. Bu nedenle çalışmamızda, Korsan Çıkmazi romanı, feminist edebiyat eleştirisi kuramları göz önünde tutularak feminist söylemler bakımından analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Feminist Edebiyat Eleştirisi, Roman, Nezihe Meriç, Korsan Çıkmazi.

ABSTRACT

Feminism refers to all movements in society that refuse to be discriminated between sexes politically, culturally or economically and struggle to ensure the legal protection of these rights. Feminist theories aiming to free women from the destructive mental dependence created by patriarchal culture are based on the principles of revealing the dominant views in the texts of men and determining the female image on the texts of women in literary criticism. The main purpose of feminist literary criticism is to form a feminist agenda and create an aesthetic in this direction. The Turkish novel and story adopted a new style of expression in the 1950s with the acceleration of the post-war literary atmosphere. The themes of contemporary world literature such as freedom, human and women's rights and pluralism became the subject of Turkish literature. The novel Korsan Çıkmazi, published by Nezihe Meriç in 1961 and won the state-run TDK novel award in 1962, is considered as one of the leading works in the context of women's upbringing, social existence and literary discourse. During this period, important transformations took place in Turkish and world art and literature. The novel Korsan Çıkmazi was chosen for being one of the leading works that conveyed its social, cultural and political period in the context of patriarchal discourse and sexual politics. For this reason, in our study, the discourse analyzes that all the theories of feminist literary criticism attracted attention were made considering the theories mentioned above.

Keywords: Feminist Literary Criticism, Novel, Nezihe Meriç's Korsan Çıkmazi.

1.Giriş

Feminizm, politik, kültürel veya ekonomik bakımlardan cinsler arasında yapılan ayrıma karşı olan hareketlerin tümünü kapsar. Feminizmin ilk ortaya çıkışı 18. yüzyıla kadar dayansa da teorinin yaygınlaşp kabul görmesi 1960'lı yıllardadır (Moran, 2005, s.249). Feminist edebiyat eleştirisi, Virginia Woolf'un edebî eserleri okumanın ikili bir bakış açısı gerektirdiği yönündeki saptamasıyla kuramsallaşır. Woolf'a göre, kadının toplumsal gerçekliği gibi ortaya koyduğu edebî ürün de cinsiyetlendirilmiş olup edebiyattaki kadın betimlemeleri kadının gerçek doğasını yansıtmamaktadır. Woolf, eleştirmenlerin cinsiyetlendirilmiş edebî eleştirinin önyargılı belirlemelerine teslim olduğunu; bu husustaki değer ölçütlerinin ise kaçınılmaz olarak yaşamdan yazına aktarıldığını ifade etmektedir: "Eleştirmen bu önemli bir kitap diye düşünür, çünkü savaşı ele almaktadır. Bu önemsiz bir kitap, çünkü oturma odasındaki kadınların duygularını ele alıyor." (Woolf, 2012, s.82). Böylelikle Woolf, kadının kalemi eline alır almaz ilk fark edeceği şeyin kendine/kadına ait bir dilin bulunmayışını görerek ve erkekten yana olan kurulu düzene karşı koyarak ataerkil yapının geleneksel dil sistemi ve sembolik düzenini bozabileceğini ortaya koymuştur (Humm, 2002, s.19). Kadınları, ataerkil kültürün yarattığı yıkıcı zihinsel bağımlılıktan kurtarma amacını taşıyan feminist kuramlar, edebiyat eleştirisinde, erkeklere ait metinlerdeki egemen görüşleri ortaya koymayı ve kadınlara ait metinler üzerinde de kadın imgesini saptamayı esas alır (Humm, 2002, s.21).

Feminist edebiyat kuramlarının yerleşmesinde önemli bir katkısı bulunan Kate Millet'tin *Sexual Politics*'te öne sürdüğü ve feminist edebiyat eleştirisinin kabul gören temel üç varsayımı bulunmaktadır. Bunlardan birincisi, cinsiyet yoluyla dil kurulması; ikincisi cinsiyet bağlantılı yazı stratejilerinin var olması; üçüncüsü ise edebiyat eleştirisi geleneğinin kadınları görmezden gelen eril normlar kullanmasıdır (Millet, 1987; Humm, 2002, s.21-22; 76). Geleneksel edebiyat eleştirisinin temel korkusunun kadın yazarların anarşist tutumu olduğunu ifade eden Humm (2002) ise yorum ve okur odaklı kuramların feminist edebî eleştiriye katkı sunduğunu belirtir.

1980'lerden günümüzde feminist edebiyat eleştirisi hususundaki yoğun araştırmalar, kuramın "tek bir kadın geleneğinin biçimlenmesi içerisinde" (Humm, 2002, s.34) değerlendirilemeyecek kadar çok farklı özellikler gösterdiğini ortaya koymaktadır. Çalışmamızın asıl kısmına geçmeden önce öne çıkan feminist edebiyat eleştirisi kuramları hakkında bilgi vermenin yararlı olacağı kanaatini taşıyoruz.

2.Feminist Edebiyat Kuramları

Feminist edebiyat eleştirisi kuramları günümüzde çeşitlilik göstermekte ve edebiyat eleştirisinde yaygın olarak kullanılmaktadır. Fransız feminizmi, Simone de Beauvoir ve Kate Millet'tin ekolü, feminist mit eleştirisi, marksist feminist eleştiri, psikanalitik eleştiri bağlamında feminist eleştiri, posyapısalcılık/yapısöküm/postmodernizm bağlamında feminist eleştiri, siyahî feminist eleştiri ve üçüncü dünya feminist eleştirisi öne çıkan temel feminist edebiyat eleştirisi kuramlarıdır.

2.1.Fransız Feminizmi

Fransız feminizmi ataerkil eleştiri uygulamalarını kırmak/geriletmek için önemli bir heyecan uyandırmıştır (Humm, 2002, s.39). Fransız feminizmi "kadının bedeni ile dili arasında" (Humm, 2002, s.39) önemli bir bağ kurmuştur. Sadece Fransız feminizminin değil, dünya feminist geleneğinin şekillenmesinde son derece

önemli rolü olan ve kadın sömürsünün kapsamını ortaya koyan Simone de Beauvoir'ın (Irigary, 2006, s.7) kadınların kadın haline geldiklerini/getirildiklerini savunan görüşleri, önemli karşılık bulmuş ve feminist yazın kuramlarına temel teşkil etmiştir. Beauvoir, kadınların hiçbir zaman özerk ve kapalı bir toplum hâline gelemediklerini ve erkeklerin yönettiği bir dünyada ikinci bir yerlerinin olageldiğini vurgulamıştır (Beauvoir, 1993, s.7). Kate Millett ve Mary Elmann edebiyattaki cinsiyetçi stereotipleşme üzerinde odaklanmışken, sonraki feminist edebiyat eleştirmenleri dilin yapısı ve temelinde yer alan varsayımları sorgulamışlardır (Humm, 2002, s.139).

Feminist edebî eleştiriye ait bir geleneğin oluşmasında, dil ve kadınlık arasında bir ilişki kurulması yönünde sorulan kimi sorular önemli yer tutar: “Edebî biçimlerde dilin rolü; erillik ve dişiliğin özgül dilsel temsilleri; hangi alternatif temsillerin yapılandırılabilirliği. Edebiyat bu ilgiler için merkezi önemdedir, çünkü edebiyat çoğu kez rüyalar ve bilinçaltını temsil eder; edebiyat özelliğinin birikmesidir; edebiyatın gidimli oluşumları başka özellik türlerinin temsil edilebileceği uzam/yokluklar –ya da anlar- sağlar. Şu soruyu ele alanlar, öteki eleştirmenlerden çok, Fransız feminist eleştirmenleridir: Gelenek ve ataerkillik tarafından etkilenmemiş edebî bir dil olmadığı sürece kadın özelliğini nasıl ifade ederiz?” (Humm, 2002, s.142). Bu nedenle Fransız feministleri, eril dilin yapısökümünü yaptıktan sonra dişil bir dil yaratılması gerektiğini gündeme getirmiş ve kadın yazarlar bu doğrultuda yeni bir dünya kurmayı öneren tezler öne sürmüşlerdir. Fransız feminizminin kuramsallaşmasında Julia Kristeva'nın psikanalitik çözümlenmeleri önemli bir yer tutar. Kristeva'ya göre büyük edebiyatçılar “okuyucularını semiyotiğe daldıran” yazarlardır (Humm, 2002, s.150).

Luce Irigary, Kristeva gibi dilin eril yapıları üzerinde durur. Irigary'ye göre cinsiyet farklılığı dili belirler, aynı şekilde de kurulu dillerin zıtlıklar barındıran yapısı tarafından da belirlenir: “Bir kadının kendini kelimenin tam anlamında cinsel alana hapsedilmiş bulmasına benzer bir şekilde dişil gramer türü de öznel bir ifade olarak yok edildi ve kadınlara ilişkin sözcük dağarcığı kadını eril özneye bağlı bir nesne olarak tanımlayan değersizleştirici ve küçümseyici sözcüklerden oluşturuldu. Bu yüzden, hem kadın olup hem de tutarlı ve akılcı tarzda konuşmak mümkün değildir.” (Irigary, 2006, s.18). Irigary, erkeğin doğrudan ya da dolaylı olarak evrene kendi cinsiyetini vermek istemiş olduğu tezini savunarak benzer şekilde hemen bütün dillerin söz diziminde eril yapının baskın olmasından kaynaklı olan cinsiyet merkezli bir yazının varlığına eleştirilerini yöneltir.

Ona göre dil erillikle biçimlenmiş olduğundan kadınların cinsiyet yönü de bir tür dildir ve kadın cinsiyetini dikkate almayan bir dilin feminist eleştiriye pek bir katkısının olamayacağını savunur (Humm, 2002, s.153). Helen Cixous'ya göre, edebiyat ve eleştiride erkek egemenliğini yıkmamanın tek yolu, cinsiyet farklılığını ve kadın cinsiyetini öne çıkarmaktır: “...kadınların yapması gereken üstdilde, yani anlamın evrensel ve homojen olduğu düşüncesinde, bir kayma oluşturmaktır. Kadınlar ilk olarak, üniversitelerde ve sınıfların yapımının askerlik gibi olduğu disiplinlerde –kadınları erkeklerin hizmetinde tutmanın bir yolu olan- dilin kurumsallaştırmalarına saldırmalarıdır” (Humm, 2002, s.158). Cixous, kadınların kurması gereken cinsiyetsiz dilin “çabucak ürken muhalifleri diken diken” (Cixous, 2003, s.10) edebileceğini dile getirir.

2.1.1. Simone de Beauvoir ve Kate Millett Ekolü:

Feminist edebî eleştirisi geleneği, kadın temsillerinde ataerkil geleneğin belirleme ve dayatmalarını yıkma amacını taşır. Simone de Beauvoir ve Kate Millett erkek yazarların eserlerinde yer alan kadın imgesinin farklı açılarla birbirine çok benzediğini ifade etmişlerdir (Beauvoir, 2010, s.15-16; Humme, 2002, s.64). Kate Millett'e göre "derin, kök salmış bir cinsel politika" (Millett, 1987, s.47) hayatın tüm alanlarına egemen olduğu gibi edebî sahada da cins ayrımına (Millett, 1996, s.10) yol açan bu etki açıkça anlaşılır: "Ataerkil sistemin yaygınlaşmasından başlayarak, aile içinde psiko-sosyal alıştırmaya kadar, kültürel bir mekanizmada işleyen bir sistem. Ataerkil sistem tüm temsil mekanizmalarının önemli bir bölümünü kapsar, çünkü erkek gücü buralara sızmıştır. Kitap, edebî, sosyal ve tarih açısından erkek simgelerinin öncü bir sentezini oluşturur." (Humm, 2002, s.76). Kate Millett, yazının feminist kuram açısından yeniden değerlendirilmesi gerektiğini vurgulamaktadır.

2.2.Feminist Mit Eleştirisi:

Feminizme dayalı olarak yapılan mit eleştirisi özünü psikanaliz yöntemlerinden alır. Bu bağlamda yapılan mit eleştirisi, "toplumsal cinsiyetin var olan mitsel temsiliyetini reddetmek ve çoğu kez psikanalizden çıkarılan yeni edebî söz dağarcıklarını bulmak" (Humm, 2002, s.89) amacına dayanmaktadır. Metinlerdeki mitsel çözümler, toplumsal cinsiyet rollerinin yapısökümü açısından önemli sonuçlar ortaya koymuştur. Mitolojik figürler üzerinde yorumlama ve analizler yapılarak anne imgesinin anlamsal yapısı çözümlenmiştir: "Feminist eleştirmenler Yunan-Roma mitlerinin çoğunlukla, değişen anlatıları, sadece erkek ruhudaki hem bireyoluşsal (ontogenetic) hem de soyoluşsal (phylogenetic) değişiklikleri yansıtan eril yapılar olduğunu tartışıyorlar. Feminist mit eleştirisinin asıl planı, bu yapılarının ötesine geçmek ve belki de mitolojinin aslının dışı olduğunu bulmak ya da en azından erken, daha da özellikle dışı, mitolojilerin gücünü ve anahatlarını ortaya çıkarmaktır. Virginia Woolf'un Mısır'ın Yunan öncesi mitlerini ve İsis ikonografilerini tercih ettiği, Yunan mitleri ve kahramanlarına duyulan çağdaş ve ataerkil saplantıyı reddeden bir feministe güzel bir örnektir (Humm, 2002, s.93).

2.3.Marksist Feminist Eleştirisi:

Marksizme göre edebiyat hayatın ideolojik temsilidir. Althusser de Marksizmin bu görüşlerinden hareketle edebiyatın sanat ve spor gibi birer 'kültürel devlet aygıtı' olduğunu ifade eder (Humm, 2002, s.115-118). Marksist/Sosyalist feminist edebî eleştirisi, çoğunlukla aile ve sınıf kurumlarını birbirine bağlamasından ötürü erillik-dişillik karşıtlığı ekseninde bir sınıf mücadelesi perspektifinden hareket eder. Burada kadının mücadelesi/mücadelesizliği bir sınıf mücadelesi sorunsalı şeklinde değerlendirilir. Edebiyat da ideolojik bir aygıt olduğuna göre edebiyat eleştirisi de özünde bu sınıf mücadelesinin sanatsal bağlamda nüfuz alanlarını ortaya koyma amacını taşır.

2.4.Psikanalitik Eleştirisi Bağlamında Feminist Eleştirisi:

Psikanalitik analiz yöntemleri, feminist edebiyat eleştirisine son derece önemli katkılar sunmuştur. "Fallo santrik yapılar" üzerinde yeni yorumlama alanları açan psikanalitik eleştirisi, feministlere "arzuyu, cinsel kimliği ve dilbilimsel yapıları sorgulamak" ve "edebiyattaki cinsiyet hiyerarşisini ve toplumdaki cinsiyet hiyerarşisini yapıbozuma" (Humm, 2002, s.188) uğratma imkânı sağlamıştır. Freud

ve Lacan'ın temsil ettiği psikanalist anlayışlar ile feminizm arasında çeşitli çatışmalar bulunmaktadır. Freud ve Lacan'a göre sembolik düzene geçişe zorlayan etken, Oedipus kompleksidir. Dil ve edebiyat eleştirisi, babanın yasası ya da eril sözdizimsel düzen tarafından kontrol altında tutulur. Feminist edebî eleştiri ise sembolik düzenden çeşitli anlamlar üreterek, Kristeva'nın yaptığı gibi pre-sembolik, pre-Oedipal evrende (semiyotik) dişil bir 'sfer' kurarak Freud ve Lacan'ın ataerkilliğin üstün düzen olduğu yönündeki belirlemelerinin dışına çıkmak ister. Bu yorumlama feminist eleştiri açısından yeni bir sorun üretir ki bu, ötekinin adına konuşma sorunsalıdır. Derrida'ya göre kadınlar ya da erkeklerin aynı anda dişil/eril çatı altında konuşması karşıtlıklardan kaynaklanır. Bu durum, Batı metafiziğinin eril söyleme sahip olmasından ileri gelmektedir (Humm, 2002, s.176-177).

2.5. Postyapısalcılık/Yapısöküm/Postmodernizm Bağlamında Feminist Eleştiri:

Fransız feminizminin feminist dünyada kök salması sonucunda cinsiyetin kuruluşu ile dilin kuruluşu arasındaki bağları söken kuramlar öne çıkmıştır. Postyapısalcılık, bu gerçekten hareket ettiği için feminist edebiyat eleştirisine önemli bir ivme kazandırmıştır. Postyapısalcılıkta kadınla ilgili kavramların sabit olmadığı ve değişkenlik gösterdiği tutumundan hareketle var olan edebî kanon yıkılmaya çalışılmaktadır. Postyapısalcı eksende eleştiri yapan feminist yazın eleştirmenleri, kadınlara ait yeni metinler ortaya koyarak kültürel ve edebî kategorileri yeniden yapılandırıp cinsiyetçi imajları reddetmişlerdir. "Foucault'nun postyapısalcı formülasyonları, ataerkil/seksist dilbilimsel tanım ve terminolojileri kontrol eden kuralların yerini belirlediğinden dolayı feminist edebî eleştirmenlere çok çekici gelir. Postyapısalcılığın özneliği kuramsallaştırması feminist eleştirmenlere özellikle çekici geliyor. Postyapısalcılık cinsiyetin oluşumunu ve edebî süreçleri anlamının bir yolunu sunar, o da en basit haliyle oluşturmaktır (construction). Eğer cinsiyet oluşumu edebî eleştirmenler tarafından yıkılabilirse o zaman cinsiyet kimlikleri belki bir gün, yazarlıkta ya da anlatımın herhangi başka bir sosyal ifadesinde, kadın düşmanlığı oluşumundan kurtulabilir." (Humm, 2002, s.195-196).

Yapısöküm, zıtlık oluşturan genel kabul ve durumların yeniden değerlendirilmesi gerektiğini öne süren ve bu nedenle kavram ve anlamların parçalara ayrılması gerektiği inancını benimseyen yaklaşımdır. "Bütün edebiyat eleştirilerinin temelinde gerçekte metinlerin asla anlatılmak istediği anlama gelmediği ya da asla anlamının anlattığı şey olmadığı inancı vardır." (Humm, 2002, s.210-211). Yapısökümcüler, edebî anlam süreçlerinin karşıtlıklar üzerine kurulu olduğunu ve karşıt anlamlardan birinin olumlanarak ötekinin olumsuzlaştırıldığı görüşünü benimser. Kadın-erkek karşıtlığında "erkek" kavramının olumlandığını ve kadın kavramının olumsuzlaştırılarak bu karşıtlık düzeyinde ezildiğini benimser. Feminist yapısökümcü eleştiri, kadına yüklenen olumsuz kabullerin biyolojik olmadığını ve bunun ataerkil toplum tarafından kadına dayatılan/yüklenen olumsuzluklar olduğu noktasında hareket eder. Bu nedenle feminist eleştiri kavram ve anlamları yapısöküme uğratarak dil üzerinde durur, dilin kadınların yetkilerini ellerinden alan temel mekanizma olduğunu kabul eder (Humm, 2002, s.213). Gayatri Spivak gibi çağdaş feminist yapısökümcüler, emperyalist diller üzerinde yoğunlaşarak bu dillerin "ırkçı" ve "cinsiyetçi" karşıtlıklardan kurulu olduğunu yapısöküm metoduyla ortaya koyar (Humm, 2002, s.215).

Postmodernizm ise temel olarak postyapısalcılık ve yapısökümcülük'ün getirdiği yeni düşünce ufkuyla dayanarak ortaya çıkar. Postmodern feminizm,

toplumsal cinsiyet eşitsizliğine neden olan ataerkil geleneği yerinden etmeye çalışır. Evrensel kesinlikleri sorgulayan postmodernizm, yazı, konuşma ve görsel arasındaki sınırı ortadan kaldırmak ister. Postmodernist feministe eleştiri temel olarak tarih ve bilim gibi olguları geleneksel bakış açılarını hedef edinerek yerinden etmeye çalışırken ön kabulleri parodileştirir, edebî metinde toplumsal cinsiyet eşitsizlikleri üzerinde durur. Bilimsel verilerin geçerliliğini dahi çürütmeye çalışır, bilgiyi Foucault'cu yöntemlerle sorgular.

2.6.Siyahî Feminist Eleştiri:

Siyahî Feminist Eleştiri, renk temelli ayrımlar ve ona eklenen cinsiyet ayrımına odaklanır. Kadın olmanın yanı sıra siyahî olmanın olumsuzlandığı Amerika'da ortaya çıkan siyahî feminist edebî eleştiri, beyaz kadının kimi kabullerine ataerkil toplum kabullerinin nasıl sızdığını deşifre etmeye çalışır, siyahî kadının var oluş mücadelesine siyahî kadınların metinlerini daha geniş ölçüde ele alarak edebî geleneği yeniden oluşturmak isterler (Humm, 2002, s.248). Bu açıdan siyahî feminist edebiyat eleştirisinde beyaz feminizme eleştiriden ziyade, etnosentrik beyaz feminizmi sınırlamalarına (Humm, 2002, s.258) bu metinler yardımıyla eleştiriler yapılmıştır. Siyahî feminist eleştiri, dünyanın pek çok farklı yerinde ırksal, sınıfsal vb. bakımlardan ayrıma tabi tutulan diğer toplum ve gruplar açısından da ilham verici olmuştur. Siyahî feminist eleştiri kadın ve öteki olmanın olumsuzlanmasının deşifre edilmesi ekseninde bir edebî gelenek oluşturabilmiştir.

2.7.Üçüncü Dünya Feminist Eleştirisi:

Üçüncü Dünya feminist eleştirisi, Avrupa merkezli edebî kolonileştirmeye karşı bir ekol oluşturarak "üçüncü dünya" olarak ayrıma tabi tutulan ulusların edebiyatlarının da gündemde tutulmasını amaçlamaktadır. Anı, biyografi ve otobiyografi gibi edebî türlere odaklanan üçüncü dünya eleştirisi üç temel konuya daha çok yer vermektedir: "Evrenselciliğin politikaları, kültürel kontroller ve yanlış temsiller; kanonun homojenliği. Merkezi bir kaygı, ne evrenselci olan ne de sadece uç noktalarda yazılan ve kanonun görmezden geldiği yazına eşlik edebilecek bir feminist eleştiri yaratabilmektir." (Humm, 2002, s.356).

Çalışmamızın bu bölümünde öne çıkan kuram ve feminist edebiyat eleştiri yöntemleri üzerinde durulmuştur. Yedi başlık altında ele aldığımız bu kuramların dışında başka feminist eleştiri kuramları da yer almaktadır. Ancak çalışmamızda, Meriç'in *Korsan Çıkması* romanıyla ilişkilendirebileceğimiz kuramlarla ilgili değerlendirmeler tercih edilmiştir.

3.Nezihe Meriç'in *Korsan Çıkması* ve Feminist Edebiyat Eleştirisi Kuramları

Kadın imgesinin Tanzimat senelerinden itibaren değişerek gelişmesinin (Demiryürek, 2005, s.42) ve İkinci Dünya Savaşı'nın ardından özgürlük, insan ve kadın hakları, çoğulculuk gibi çağdaş dünya edebiyatında işlenen temalar Türk edebiyatında da önemli yer tutmaya başlamıştır. Nezihe Meriç'in 1961 yılında yayımladığı *Korsan Çıkması* romanı, sosyal, kültürel ve politik anlamda arka fonunda döneminin ataerkil söylem ve cinsel politika bağlamındaki yansımalarını aktarmaktadır. Feminist edebiyat eleştirisi kuramlarının edebiyatta eril söylemin kadınlara ait metinlere semiyotik bağlamda dahi yansımalarının eleştiri konusu edinildiği düşünüldüğünde Nezihe Meriç'in *Korsan Çıkması* romanının analiz edilmesinin edebiyat tarihi incelemelerine ışık tutacağı kanaatindeyiz. Bu

nedenle çalışmamızda feminist edebiyat eleştirisi kuramlarının dikkat çektiği söylem analizleri yapılmıştır.

Nezihe Meriç'in *Korsan Çıkmazı* romanı, iki kız arkadaşın yetişmeleri, eğitim hayatları, dünyaya bakış tarzları ve evlilikleri konusu üzerinde duran, Türk toplumunda modern kadın kimliğinin oluşmasını işleyen bir roman olarak önemli kadın edebiyatı metinleri arasında sayılmaktadır. Romanda, Meli ve Berni adlı iki arkadaşın başlangıçta ortak olan hikâyelerinin benzer yetişme koşulları ve farklı kişisel özellikler doğrultusundaki öyküleri ele alınmaktadır. Roman, Beyoğlu'ndaki evine gitmek isteyen Meli'nin otobüs bekleme sahnesiyle açılır. Romanın temel vaka zamanına göre Meli ve Berni Beyoğlu'ndaki "Korsan Çıkmazı" adlı sokakta aynı apartmanda oturmaktadır. Meli, bir dışçide tanıştığı Mimar Adnan Bey ile evli ve Su adında bir kız çocuğuna sahip; Berni, ise pek de anlaşılamadığı Turan Bey ile evli ve Bora adlı bir erkek çocuğuna sahiptir. Meli, işini yaparken ve kitap okurken mutlu olduğunu ifade etmektedir. Ailesinin kendisine bir kadın olarak dayanak oluşunu ise şu sözlerle aktarmaktadır: "Adnan ve Su var tabii. Onlar başka. Onlar bana dayanak oluyor." (Meriç, 2019, s.10). Meli eğitimi sonrasında edebiyat öğretmeni olmuş, Berni ise Konservatuvar okumuştur. İki kadının hayatı da aile dostluklarına kadar eskiye dayanır. Meli otobüse bindiğinde arkadaşı Avukat Ahmet Bey ile karşılaşır; iki arkadaş yemek yemeye karar verirler, yemeğe Adnan Bey de çağrılır. Su, Meli'nin arkadaşı ve komşusu Berni'ye bakılmak üzere bırakılmıştır. Berni, Su'ya bakarken geçmişe gider; arkadaşıyla Mahir Amca ve Neyyire Hala'da kalışlarını, orada liseyi bitirilerini ve Üniversite yıllarını anımsar. Bu anımsayılar zaman zaman Meli'nin zihninden de verilir. Romanın gerçek vaka zamanında geçen olaylar ile Berni'nin zihninden yapılan flash-back'ler ve anlatıcının Meli ve Berni karakterlerini birleştirerek ana örgüye eklediği öykü romanın temel yapısını teşkil etmektedir. Her ne kadar birbirinden keskin olarak ayrılmasa da bu üç ana kısımda roman kahramanlarının zihninden ya da yaşadıklarından kadına ait bir metinde 1960'lı yılların Türkiye'sindeki kadın imgesinin temel yapı taşlarına ulaşabilmekteyiz. Bu çalışmamızda, özgür bir kadın/birey olmaya çalışan Meli ve Berni'nin ataerkil kültürün yarattığı yıkıcı zihinsel bağımlılığa teslim olmak zorunda kalıp kalmadığı tartışılmaktadır.

3.1. Bir Kadın Olarak Yetişme/Yetiştirilme

Romanda Berni ve Meli, "liseyi okumak için, küçük bir doğu ilinden, Orta Anadolu'nun büyük bir ili"nde yaşayan Neyyire Hala ile Mahir Amca'nın evine yerleşirler. Romanda Neyyire Hala, genç kızların eğitimi konusundaki en işlevsel kahraman olarak öne çıkar. Bu yönüyle Neyyire Hala norm bir karakterdir. Ancak Neyyire Hala'nın verdiği terbiye yer yer geleneksel-cinsiyetçi yaklaşımlara dayanmaktadır. Neyyire Hala, nasıl oturulup kalkılacağını, nerede konuşulup susulması gerektiği gibi kadını toplumda geri planda tutan terbiye modelini dayatmaktadır. Bu yaklaşım, Berni'nin zihninden şu sözlerle dile getirilmektedir: "Neyyire Hala, bizimle durmadan uğraşır ama, onlara iyice kayıtsız bir bakışla bakardı. Biz, ekmeğe lokma koparmayı, lokmamızı ağzı kapalı çiğnemeyi, yüksek sesle değil, bulunduğumuz yere göre sesimizi ayarlayarak konuşmayı, kapının zilini zırlatmadan, duyulacak biçimde çalmayı öğrenirdik yavaş yavaş... odada konuklar varken bizim yaşımızda bir kızın nereye oturması uygunsa oraya oturmasını bilirdik. Bize bir şey sorulmadan söze karışmazdık. Konuşma bizim duymamamız gereken bir yöne doğrulunca, konuşmalarını yansıldım; gülmemizi yastıklara boğardık. Neyyire Hala yanımıza gelince onu da güldürürdük. Meli öyle yuvarlanırdı ki halının

üzerinde, Neyyire Hala, bakar bakar, başını sallayarak güler, ‘Ah Meli, ah Meli, sen de adam olacak mısın acaba?’ derdi.” (Meriç, 2019, s.68).

Neyyire Hala ile Mahir Amca, Batı müziğini, edebiyatını, dansını öğrenmiş olup Batılı yaşam tarzını benimsemişlerdir. Mahir Amca, Berni ve Meli’ye Beethoven dinletir. Hatta Mahir Amca ile Neyyire Hala evde bir defasında vals bile yapmışlardır: “Bir gün bile onu (Neyyire Hala), başı taranmadan, topuzu yapılmamış görmemiştik. Mahir Amca onun tango çarşafına, Almanya’dan Tuna Dalgaları valsini getirmişti. Beşiktaş’ta, bir evin sofrasında, gizlice, bir iki üç, diye sayarak vals yapmışlardı.” (Meriç, 2019, s.69).

Neyyire Hala, romanda modern bir Türk kadını imgesini yansıtan bir şekilde tanıtılır. Meli ve Berni, bu yaşam tarzına göre yetiştirilir. Meli’nin on dört yaşında koca bekleyen bayağı bir kız gibi yetiştirildiğini annesi Nermin’i kınayarak/suçlayarak dile getirir: “Muharrem, ne yapar o benim yeğenim olacak kadınla, o Nermin denilen kadın? Bunlar böyle, taşrada geze geze, yabani olup çıktılar başımıza. Bu çocuklar bayağı yetişmiş ayol.” Neyyire Hala ile toplumun ataerkil normlarını kabul etmeyip kendi yaşamını seçen kadın imgesi verilmiştir.

Romanda çocukluktan ergenlik çağlarına geçişte kadınların eğitimi özellikle vurgulanmıştır. Kızların erken yaşlarda evlendirilmesi eleştirilmiştir. Neyyire Hala, burada bir norm karakter olarak kızların varoluşunu gerçekleştirmesi ve dolayısıyla çağdaş kadın kimliğini edinebilmesi için eğitilmesinin diğer cinsinki kadar gerekli olduğunu düşünür, Meli ve Berni’nin üniversite öğrenimlerini tamamlamasını ister: “Hele bakalım bir liseyi bitirin, adam sırasına girin önce; zaten yüksekokulu okumazsanız, hakkımı helal eder miyim bakalım ben size? Benim hevesim kursağında kaldı. Tanrı çocuk da vermedi. Siz bari okuyun da, gözüm açık gitmeyeyim.” (Meriç, 2019, s.91).

Neyyire Hala’nın Meli ve Berni’nin yetişmesinde iki yönlü bir katkısı vardır. Kadının geleneksel-ataerkil rolü olan eve ilişkin sorumluluğu üstlenmesi ile çağdaş bir kadın olabilmek için okuyarak kendini yetiştirmesi ekseninde romanda olaylar cereyan eder. Neyyire Hala’nın onları ev işlerinde çalıştırması Berni’nin ağzından şu şekilde aktarılır: “En zor işleri yaptırdı bize Neyyire Hala. Ayağımızın altına bir tel koyar, tahtaları ovardık. Dünyanın çamaşırını, iki leğene karşılıklı geçer yıkardık Meli’yle” (Meriç, 2019, s.105). Romanda erkek karakterlerin bu konuda sorumluluğuna ilişkin bir misyondan söz edilmemektedir. Erkek karakterler, ataerkil rejime uygun yaşar. Bu yönüyle kadın karakterler romanda ataerkil normların baskısı altında kalmışlardır. Temel bildiri, hem geleneksel sorumluluklarını yerine getiren kadın hem de ekonomik bağımsızlığını kazanmış kadın imgelerinin birleştirilmiş olması ekseninde verilen mesajdır. Romana Meli’nin kalemiyle eklenen iç hikâyede, bu durumun oluşturduğu çatışma şu sözlerle dile getirilir: “Toplum yasaları insanları mutlu kılmak için düzenlenir. Biz eski teknede yoğrulan, yeni hamuruz. Tekneye sığmak olacak iş değil. Hamurla tekne arasında, bir kolayı bulunup da denge kuruluncaya değin, bizim mayamız kaçacak. Elimizden geleni yapacağız. Vatandaş olarak, namuslu vatandaş olarak kurtulacağız ama, insan olarak, hep açıkta, bunun azabını yaşayacağız. Bu bizim kuşağın kaderi.” (Meriç, 2019, s.130).

Meli’nin ön planda oluşu, romanın mesajının bir yansımasıdır. Meli’nin arkadaşı Ahmet, onun bir kadın olarak sergilediği varoluş mücadelesini şu soruları sorarak değerlendirir: “Berni’nin evlenmesinden sonra, çevresine tek başına yaşayabileceğini öğretmeye çalışan Meli’nin hikâyesi mi bu? Başka çeşit sorulabilir.

Meli'yi kurtaran aydın bir eğitim müfettişi mi, kendi gücü mü? İş daha yıkıcı bir sonuca varsaydı ne olacaktı? Bu hikâye, Meli'nin başına gelenlerin hikâyesi mi, yoksa, bir toplumun anlama, düşünme yolunun mu? Kurtuluş, suçlulara verilen acı durumlardan kurtuluş mu, kendinde bir inanışa varıp, güçlenerek kurtulmak mı? Yargıç eline düşse, tutuklu olsa, gene kurtuluşa varabilecek miydi? Özgürlüğümüz rastlantıya mı kalmış? Susacak mıyız, savaşacak mıyız?" (Meriç, 2019, s.120). dolayısıyla romandaki kadın karakterler iki dünya arasında kalmışlardır.

3.2.Evlilik

Romanın iki ana karakteri olan Meli ve arkadaşı Berni, geleneksel kadın rolleri içinde kalırlar. Erkek kahramanların kadına ait olduğu varsayılan geleneksel görev ve sorumlulukları üstlendiklerine dair romanda herhangi bir anlatıma yer verilmemiştir. Dışardayken çocuğunu Berni'ye bakması için veren Meli, dönüştürme arkadaşı Berni'nin çocuğunu da alıp eşyle birlikte sinemaya gitmelerine imkân sağlamaktadır (Meriç, 2019, s.9). Anlatıcı romanda hem geleneksel rollerini başarıyla yerine getiren hem de cinsiyet ayrımını bertaraf eden kadın imgesini birleştirmiştir. Deniz Erenci (2011), Meriç'in bu yönüyle roman karakterleri ile benzerlik taşıdığını şu sözlerle dile getirmektedir: "Korsan Çıkmazı romanındaki ana karakterler olan Meli ve Berni tiplerinin, gerek yaşam öyküleri gerekse iç konuşmalarla verilmeye çalışılan duygu ve düşünceleri, Nezihe Meriç'in yaşamı ve bakış açısıyla bazı benzerlikler göstermektedir." (s.15). Bu yönüyle romancı, ataerkil dünyayla uzlaşmacı bir tavır sergilemiştir. Meli ve Berni'nin yaşadığı bunalımın temelini de ikircikli tavır alış oluşturmaktadır.

Meli'nin annesiyle doğum konusundaki konuşmalarında, evlilik ve çocuk konusuna bakış açısı ortaya çıkar. Meli, İzmir'deyken annesi ona Su'nun biraz büyümesinden sonra çocuk yapmasını tavsiye eder ve şöyle der: "Su biraz büyüsün, öyle çocuk yaparsın. Biz korunmayı bilemedik. Doğumdur asıl kadını yıpratana. Bak." (Meriç, 2019, s.118). Meli bu görüşlere katılmaz ve annesini eleştirir: "Rahatsız edici bir koku alıyorum dünyaya gelişimden" (Meriç, 2019, s.119).

Kurgu içinde başka bir kurgu olsa da romana ilave edilen metnin bir edebiyat öğretmeni olan Meli tarafından yazıldığı düşünüldüğünde "izale-i bıkır" konusu gibi pek çok konunun ele alındığı görülmektedir. Meli bekâret konusundaki düşüncelerini oluşturduğu kurgudaki kahramanının diyaloguyla dile getirmektedir: "Efendim, bugün memleketimizde, bu kızlık, kadınlık meselesi, bir facia durumunda yaşanmaktadır. Cinsi meseleler, manen de maddeten de, yıkıcı, yıpratıcı dengesizlikler doğurmaktadır. Zamanımızın kızları, düşünceleri ve duyguları bakımından yükselmiş, kolay bir doygunluğa kanmaz bir duruma gelmişlerdir. Bunun sonucu, evlenmenin güçleşmesi oluyor elbette. Bunlardan birçoğu hâlâ kendini, dünün evde kalmış kızıyla ölçerek, bir aşağılık duygusuna kapılıyor sonunda. Böylece evlenmelerin, yüzdeye vurmayalım ama pek çoğu, bir izale-i bıkır evlenmesi oluyor. Bu aşağılık duygusundan, çevrenin baskısından kurtulmak için, kim olursa, nasıl olursa olsun bir evlenme yapıyorlar. Olmazsa ayrılıyorlar. Ayrılmak önemli değil. Bu onları evlenmemiş kız durumundan, genç dul durumuna geçiriyor. Bir de çocukları oluyor. Çocuk önemlidir bir kadın için." (Meriç, 2019, s.129-130). Burada tartışılan konular çağdaş feminist kuramcılar tarafından reddedilmekte olup tamamen tartışma dışı bırakılmıştır. Aynı zamanda "Dünün evde kalmış kızı"na ilişkin "aşağılık duygusu" gibi ifade ve yaklaşımlar, romanda hâkim ataerkil söylemin yıkıcı zihinsel bağımlılık şeklindeki yansımalarının bir

görünümüdür ve bu husus, romanın mesajı ve ataerkil söylemin metinde kadınlar tarafından yeniden inşası arasında çelişki yaratmaktadır.

Romanda, giyim konusunda kadın üzerinde bulunan kimi kısıtlayıcı yaklaşımlar da erkekler tarafından kadın kahramanlara empoze edilmektedir. Berni'nin annesinin "ayıp" olduğu gerekçesiyle giymek istediği elbiseyi babası yüzünden terziye ısmarlayamaması *Korsan Çıkması*'na Berni ve Meli arasındaki şu diyaloglarla yansımaktadır:

"-Sen Calibe hanımın ipekli elbisesini gördün mü?

-Hani kırmızı?

-Bütün kolları göğsü açık...

-Annem, ayıpmış diyor. Öyle elbise İstanbul'da giyilirmiş.

-Annem de bir tane öyle elbise diktirecekmiş, ama, babam razı olmuyor." (Meriç, 2019, s.65).

3.3. Toplumsal Cinsiyet

Romanda kadınlar geleneksel-ataerkil yaşam izlerinin belirlediği sınırlar içinde kalır. Anlatıcı, Berni'nin Meli'yi bekleme anını yine Berni'nin zihninden şöyle aktarır: "Oysa Ben Berni'yim. Berni demek, çevresindekiler için, sessizlik örneği, sabır örneği demek (...). Nakış işler, dikiş dikerim. Saçlarımı bigudiye sarar, bütün bir gün öyle gezebilirim. Kocaman bir haftayı Su'ya, kırmalı kabarık bir önlük dikmekle geçirebilirim. Üzerine minicik minicik dört yapraklı çiçekler işlerim. Halıları çırpıtdıktan sonra, sirkeli suyla silmeye bayılırım. Aklıma esti de, mayonez yapacağım değil mi, sabahtan akşama değin mutfaktayım. On beş günde bir, büyük temizlik yapılmazsa ölürüm. Hemen her gün, sandıkta dolapta yerleştirilecek şeyler vardır. Cumartesi günü sokağa çıkacaksam Perşembe günü banyo yapıp saçlarımı sarmam, cuma günü ütü yapmam gerekir." (Meriç, 2019, s.12). Berni'nin bu pasajda belirtilen ve sorumluluğu dâhilinde olduğu bildirilen yemek, temizlik, ütü gibi ev işleri; kadının ataerkil normlara sahip toplumsal düzenin belirlediği toplumsal cinsiyet rolleri arasındadır. Burada dikkati çeken en önemli husus, romancının kadını toplumsal cinsiyetine göre kurgulamasıdır. Hatta Meli edebiyat öğretmeni olmasına rağmen, benzer sorumluluklarını Berni'ye göre daha pratik bir şekilde yerine getirir: "Meli benim üç saatte yaptığım işi, üç tane on dakikada yapar. Meli döşemeyi bir boydan bir boya kaplayan büyük halılara illet olur. Onun halıları küçük, çırpılması kolay, el kadar şeylerdir. Meli muşambaları, uzun saplı fırçayla şöyle süpürür geçer (...). Meli, Su'ya yarım günde bir entari diker." (Meriç, 2019, s.13).

Meli, otobüste karşılaştığı Ahmet'e kendini anlatırken bir kadın ya da birey olarak bağımlı yetiştirilmekten yakınmaktadır. Meli'ye göre kendi ayakları üstünde duran bir birey olma, Cumhuriyet'in getirdiği değerlerle bağdaşmakta ve sağlanabilmektedir. Ona göre, toplumun yüzde doksani eskiyi sürdürmektedir. Eskiden kasıt ise ataerkil norm ve geleneklerdir: "Bize hiçbir şey ama hiçbir şey öğretmediler. Ne hakları var? Tevfik Fikret, Aşyan, Mehmet Âkif, Tevfik Fikret...Vallahi lise edebiyat bölümü denince aklıma hep bu gelir. Ben tahtaya kalkar, uzun uzun pilleri anlatırdım. Şimdi evde elektrik kontak yapsa, elektrikli çağırıyoruz. Ne aileden bir şey gördük ne de... Şu bizi yetiştiren kuşağı kınıyorum ben en çok. Bizim bugün duyduğumuz sorumluluğu duymamış bu kuşak. Kendi kendimize oluruz sandılar. Olmaz işte. Seninle ben olmuşuz diyelim, gerisi? Şöyle

düşünüyorum: Biz ilk Cumhuriyet kuşağıyız diyelim, değil mi? Şimdi bu kuşağın içinde özellik gösteren, yüzde on ancak? Geri kalanlar, analarını babalarını sürdürüyorlar. Öyleyse kaç kuşak sonra bu memleket olacak, söyle bakalım? Bir kere, bunlar, yani bu eskiyi sürdürenler, değişmeye zorunlular. Onlara bu duyguyu bizi yetiştiren kuşak verecekti, vermedi.” (Meriç, 2019, s.29). Meli, değişimin eğitimle olacağına inanan idealist bir kadındır. Bu cümlelerin devamında bu idealini Ahmet’le şu şekilde paylaşır: “Öyleyse biz, sen, ben, bunu yapacağız diyorum. Tanrıya şükür, benim öğrencilerim var.” (Meriç, 2019, s.29).

3.4.Eril ve Cinsiyetçi Söylem

Romanda Meli karakterinin Kate Millett’in de saptadığı gibi kadının tarihsel ataerkil söylem ve belirlenimlere göre ele alındığı görülmektedir. Meli’nin kocası Adnan’ın eve geldiği sahneyi anlatışında ataerkil bakış açısının yansımalarıyla karşılaşmaktayız: “Adnan’ın ayak seslerini orduların içinde bile tanırım. Ne laf! Bunu Berni’ye söyleyeyim de gülsün. Koşa koşa çıkar merdivenleri. Gelirken mutfak penceresinde gördüğü 110x130 ölçüsündeki ışık onu sevindirmiştir. Kapıyı gülerek açarım, o hemen kapar. Bir elimde bıçak, bir elimde patates, boynuna sarılır, Bir elimde bıçak, bir elimde patates, boynuna sarılır, vücudumu da ona bırakırım.” (Meriç, 2019, s.9). Görüldüğü gibi, Meli’nin tasviri tamamen geleneksel bir çerçevede içinde ve eril söylemle inşa edilmiş cinsiyetçi bir ortam içinde verilmektedir.

Romanda Meli’nin öğrencilerinden olup Amerika’ya toplumbilim okumaya giden Selçuk adlı kızın idealist olarak yetiştirilmesine de değinilir. Selçuk’un idealistçe yetişmesi Meli’nin eseri olarak yansıtılır. Ancak romanda Selçuk’un annesinden söz edilirken gösterilen yaklaşım biçiminin ataerkil söylemin çoğu kez kök saldığı diğer yaklaşımlarla büyük ölçüde benzeşmektedir. Romancının “narrator agent” olarak konuşturduğu Meli’nin bu yaklaşımı, romanın iç tutarlılığı açısından problem oluşturmakla birlikte feminist edebiyat teorilerin en çok eleştirdiği yaklaşım biçimini sergilemektedir: “Bak bu kızın anasını tanıdım ben. Babasını da... Kadın, bir dağ yamacında tüten, mavisini solmuş duman değildi. Oo! Hiç değildi. Neyyire Hala’nın bir sözü vardır hani; ‘Çakıldaklı karılar’ der. Bu çakıldaklı bir kadındı. Donunun ağı her zaman kirli, ama dudakları her zaman boyalı. Çingenelerin sattığı mangal maşalarından biriydi.” (Meriç, 2019, s.73). Selçuk’a bir misyon yükleyerek onu Amerika’ya eğitime gönderen anlatıcı, aynı zamanda Meli’nin idealizmini kendi ağzından şöyle aktarır: “Kendimde büyük işler yapabilecek güç bulunca, dipdiri oluyorum. O yüceltici duygu, o arı ışık, yüreğimi sağlamlaştırıyor. Ama çevremizde olup bitenler, memleketin geriliği, devrimlerin yozlaşması karşısında, kendimi çok küçük, toplumu çok büyük, kocaman görünce.... İnsanlar, evler, ağaçlar üstüme üstüme geliyor o zaman.” (Meriç, 2019, s.75). Bu sözlerle bir kadının birey olarak mücadelesi aktarılmaktadır. Esasında Selçuk, cinsiyetçi söylemi çürütmek için yaratılmış bir kahraman iken konunun işlenmemesinden kaynaklı tip boyutunda kalmıştır.

4.Sonuç

Nezihe Meriç’in *Korsan Çıkmazı* romanı, Türkiye’de feminist söylemin inşa süreci bağlamında öncü edebî eserler arasında sayılmaktadır. Eserde, iki genç kızın yetişme süreci ve kadın olarak varoluş mücadelesi söz konusu edilmektedir. Berni, konservatuvar eğitimini tamamladıktan sonra ev hanımlığı yapmakta, Meli ise edebiyat eğitimini tamamladıktan sonra edebiyat öğretmeni olarak görev yapmaktadır. Çalışmamızda, romancının “narrator agent” olarak tasarladığı Meli’nin kadın imgesi konusundaki görüşleri feminist edebî eleştiri bağlamında

değerlendirilmiştir. Böylelikle kendi dönemi açısından yaratılan kadın imgesinde okumuş, meslek sahibi olarak ekonomik bağımsızlığını kazanmış, orta sınıfa mensup kentli bir kadın imgesinin prototipi ile karşılaşmaktayız. Roman karakterleri, ataerkil gelenek içinde bir kadın olarak varoluş inşa ederken öte yandan ataerkil söylemin inşa ettiği düzene boyun eğmişlerdir. Her ne kadar birbirinden keskin olarak ayrılmasa da Berni'nin yaşamı ve düşünce dünyası, Meli'nin yaşamı ve düşünce dünyası ile romana üçüncü kişi olarak eklenen öyküdeki kadının yaşamı ve düşünce dünyası aracılığıyla roman kahramanlarının zihninden ya da yaşadıklarından kadına ait bir metinde, 1960'lı yılların Türkiye'sine kadın imgesinin ve ataerkil düzene karşı olan kadın mücadelesinin temel yapı taşlarına ulaşabilmekteyiz. "Çakıldaklı kadın" ile "Dünün evde kalmış kızı"na ilişkin "aşağılık duygusu" gibi ifade ve yaklaşımlar, romanda hâkim ataerkil söylemin yıkıcı zihinsel bağımlılık şeklindeki yansımasının bir görünümüdür. Meli ve Berni tezleriyle yeni bir kadın imgesi tezi sunulurken ataerkil söylem ve cinsiyetçi yaklaşımlar da roman kahramanlarını baskı altına almıştır. Bu yönüyle feminist edebiyat eleştirisi doğrultusunda yapılan değerlendirmeler sonucunda romanda çelişkili bir tutumun varlığı öne çıkmaktadır. Berni, bir kadın olarak mücadelesinde yenik düşmüş, Meli ise zafer kazanmıştır. Meli'nin zaferi ataerkil söylemle uzlaşma, Berni'nin mağlubiyeti ise ataerkil kanona boyun eğme şeklindedir. Yaptığımız değerlendirmeler sonucunda, romanda özgür bir kadın ve birey olmaya çalışan Meli'nin bile ataerkil kültürün yarattığı yıkıcı zihinsel bağımlılığa teslim olmak zorunda kaldığı ve böylelikle roman anlatıcısının yer yer eril söylemler inşa ettiği tespit edilmiştir.

Kaynaklar

Beauvoir, Simone de (2010). Kadın İkinci Cins II Evlilik Çağı. Çev. Bertan Onaran. İstanbul:Payel Yayınları.

Beauvoir, Simone de (1993). Kadın İkinci Cins III Bağımsızlığa Doğru. Çev. Bertan Onaran. İstanbul:Payel Yayınları.

Cixous, Helene (2003). Rüya Dedim Sana. Çev. Elif Gökteke. İstanbul:YKY.

Demiryürek, Meral (2005). "Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında Değişen Kadın-Erkek Görünümleri". İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, Cilt 39, Sayı 39. ss.19-45.

Erenci, Deniz (2011). Nezihe Meriç'in Eserlerinde Kadın Kimlikleri ve 1950'lerin Kadın Sorunları. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı Ankara: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Humm, Maggie (2002). Feminist Edebiyat Eleştirisi. Haz. Gönül Bakay. İstanbul: Say Yayınları.

Irigary, Luce (2006). Ben Sen Biz Farklılık Kültürüne Doğru. Çev. Sabri Büyükdüvenci-Nilgün Tural. İstanbul: İmge Kitabevi.

Millett, Kate (1987). Cinsel Politika. Çev. Seçkin Selvi. İstanbul:Payel Yayınları.

Millett, Kate (1996). Sokak Kadınları. Çev. Seçkin Selvi. İstanbul:Payel Yayınları.

Ferhat KORKMAZ - *An Assessment Of Nezihe Meriç's Korsan Çikmazı Novel In Terms Of Feminist Literary Critical Theories*

Moran, Berna (2005). Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, İstanbul: İletişim Yayınları.

Woolf, Virginia (2012). Kendine Ait Bir Oda. Çev. Suğra Öncü. İstanbul: İletişim Yayınları.

Edebi Eleştiri Dergisi

(Journal of Literary Criticism)

ISSN: 2602-4616

Cilt III, Sayı III, Aralık 2019

Eleştiri Kuramları Özel Sayısı

YÜKLENME TARİHİ: 17.09.2019 KABUL TARİHİ: 01.11.2019 YAYIN TARİHİ: 31.12.2019

Künye: Yılmaz, Nusret (2019). "Ömer Seyfettin'in "Yalnız Efe" Adlı Öyküsündeki

Arketip(sel İmge)ler", *Edebi Eleştiri Dergisi*, Eleştiri Kuramları Özel Sayısı c. 3/3, s. 234-244 DOI: 10.31465/eeder.621295

Dr. Öğr. Üyesi Nusret YILMAZ

İğdır Üniversitesi, Fen Edebiyat

Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı

Bölümü nusretyilmaz71@hotmail.com

ORCID: 0000-0003-0350-651X

**ÖMER SEYFETTİN'İN "YALNIZ
EFE" ADLI ÖYKÜSÜNDEKİ
ARKETİP(SEL İMGE)LER**

ARCHETYPAL IMAGES IN THE
STORY NAMED 'YALNIZ EFE' BY
ÖMER SEYFETTİN

ÖZ

Toplumları oluşturan bireyler sadece kişisel bilinçdışını taşımaz diyor Carl G. Jung, bunun yanına kolektif bilinçdışını da ekler. Ruhbilim dünyasını derinden etkileyen bu görüş, sonradan edebiyata da yansımıştır. Büyük oranda antropolojinin ve psikanalizin etkisinde kalan arketipçi edebiyat eleştirisi, eser merkezli bir okumadır. Arketipler vesilesiyle mitlerin, masalların ve diğer halk edebiyatı ürünlerinin çözümlemesi yapılabildiği gibi yazarı belli eserlerin de çözümlemesi yapılabilir. Böylelikle yazarın ruh dünyasının yanında yazarın mensubu olduğu toplumun da ortak bilinçdışı görülmüş olur. Bir anlamda edebî eserin antropolojisi yapılarak onda mevcut olan derin kültürel öğelerin su yüzüne çıkması sağlanır. Başka bir deyişle eserde konuşan yazar değil, tarihin derinliklerinden süzülüp gelen bütün bir toplumdur. Mensup olduğu milletin önemli bir tarihsel evresinde yaşamış Ömer Seyfettin'in Yalnız Efe adlı uzun öyküsü/romanı, hem yaşanan yılların hem de kökü derinlerde bulunan bir varlık mücadelesinin kanıtı niteliğindedir. Öykünün yazıldığı dönemin karamsar havasını yansıtan bu öykü, aynı zamanda ortak bilinçdışında mevcut özgürlük ve bağımsızlık iradesinin de beyannamesidir. Sosyopsikolojik bir derinliği olan bu öykünün kahraman, kötü adam, anne, animus gibi arketipler açısından incelenmesi esnasında, toplumsal bilinçdışı açısından bol malzeme barındırdığı tespit edilmiştir. Bu bağlamda edebî eserin tek bir yazarı yoktur, ismi geçen yazar ancak bir derleyicidir; zira öykünün yazarı bağrında yaşadığı toplumun kendisidir. Bu çalışmayla ortak bilinçdışının bir yansıması olan edebî yapıt üzerinden Türk insanının zihin haritası ve toplumsal belleği görülmeye gayret edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Arketip, Jung, "Yalnız Efe", Toplumsal Bilinçdışı

ABSTRACT

Carl G. Jung who says the individuals who form the society not only carry personal unconscious, but also collective unconscious. This view which affects the psychology world deeply, was then reflected to literature too. Archetypal literature criticism which was under the effect of anthropology and psychoanalysis mostly is a reading product centered. Through archetypes, myths, tales and other folk literature works can be analyzed and also the works whose authors are known can be analyzed. Thus, in addition to the spirit world of the author, the common unconscious of the society in which the author is a member is seen. In a sense, the anthropology of the literary work is made to reveal the deep cultural elements present in it. In other words, it is not the author who speaks in the work, but it is the society that has flourished from the depths of history. The long story/novel of Ömer Seyfettin who led a life in an important historical period of the nation which he belonged, is a proof of struggle for existence which is rooted deep and the years experienced. This story which reflects the pessimistic atmosphere of the period when the work was written, is also a declaration of the will of independences to exist outside of common consciousness. It was seen that the story which has a sociopsychological depth is analyzed in terms of hero, villain, mother, animus etc. archetypes gives us abundant materials in terms of social unconscious. In this context it was clear one more time that the literary work doesn't have only one author, the author mentioned before is only an anthologist; because its author is the society itself. With this study, over the literary work which is the reflection of collective unconscious, it was endeavoured to see the mind map of Turkish people and social memory.

Keywords: Archetype, Jung, "Yalnız Efe", Social Unconscious

Giriş

Ömer Seyfettin (1884-1920), Gönen'de başladığı eğitimini İstanbul'da Mekteb-i Harbiye'de tamamlayıp askeriyede devam ettirir. O sıralarda şiirle ilgilenmektedir. Daha sonra arkadaşları Ali Canip ve Ziya Gökalp'ın çıkardıkları *Genç Kalemler* dergisinde çalışır. Savaşlarla kesilen edebî hayatı İstanbul'a döndükten sonraki öğretmenlik yıllarında devam eder. Birinci Dünya Savaşı yıllarında Ziya Gökalp'ın çıkarmaya başladığı *Yeni Mecmua*'da yayımladığı öyküleriyle artık iyice tanınmıştır. (Kudret, 2004:18) Türk edebiyatında öykü yazmakta ısrar eden ve öykü türünün gelişip kökleşmesinde büyük emeği bulunan Ömer Seyfettin'in üçü uzun olmak üzere yüz yirmi beş öyküsü vardır. Ömer Seyfettin'e yönelik ilginin en önemli nedenlerinden biri de Türk milliyetçiliğinin ilk evrelerindeki temel sorun ve olayları kurmaca alanına taşımasıdır. O dönemdeki pek çok konu Türk kolektif belleğindeki en kristalize ifadesini bu kısa öykülerde bulur. (Köroğlu, 2010:356) Öykülerinde folklorik kaynaklardan bolca yararlanan yazar, bir "Anadolu romanı" olarak nitelendirdiği "Yalnız Efe" öyküsünün konusunu bir halk menkıbesinden almıştır. (Kudret, 2004:51)

Ömer Seyfettin, destansal bir karakter taşıyan "Yalnız Efe"yi yazdığı Milli Mücadele döneminde *İliada* ve *Kalevala*'yı da çevirip yayımlamıştır. Bu da onun bu eseri yazarken mitlerle ne kadar yakından ilgilendiğinin bir göstergesidir. Yazar, İzmir'e Yunanlıların girişinin onun üzerinde bıraktığı derin üzüntüyü hissettirmek ve gafletteki sanatçıları ikaz etmek amacıyla bu eseri yazdığını söyler. Edebiyatımızda "kahraman eşkıya" tema'sıyla yer edinen *Köroğlu* menkıbesi ona örneklik teşkil etmiştir. (Kudret, 2004:52) Ömer Seyfettin'i kahramanlık temalı bu öyküyü yazmaya teşvik eden etken, Birinci Dünya Savaşı'nın yaşandığı yıllardaki çaresizlik ve bezginlikler duygusudur. (Alangu, 2010:298)

Yazınsal yapıtların yazıldıkları dönemin toplumsal algısını yazarı vasıtasıyla yansıtması, arketipsel eleştirinin kapsamına girer. Birinci Dünya Savaşının Osmanlı Devleti'nin aleyhine sonlandığı, Türk milletinin var olma mücadelesini verdiği bir dönemde, Ömer Seyfettin'in kaleme aldığı bu esere toplumsal bilinç dışına ait birçok imgenin yansıtması gayet doğaldır. Yazınsal esere nüfuz etmiş en temel insani imgelerin (arketipler) tespit edilmeye çalışılması bağlamında Ömer Seyfettin'in "Yalnız Efe"si Jung'un kavramsallaştırdığı arketipsel bakış açısıyla irdelenecektir.

Arketipsel Eleştiri

Edebî esere pek çok yönden yaklaşılabilir. Bu kuramlardan bir kısmı sanatı sanat yapan özellikleri eserin dış dünya ile ilişkilerinde bulur. Bazı kuramlarsa sanatın sırrını sanatçıda ararlar. Başka bir kısım edebî kuramlar da edebî esere okur merkezli yaklaşırlar. Nihayet, sanatın özünü eserin başka şeylerle ilişkisinde değil de doğrudan doğruya eserin kendisinde arayan kuramcılar da vardır. (Moran, 2012:10) Arketipçi eleştiri kuramı da bu son tarzı kendisine düstur edinen bir edebî yaklaşımdır. Nitelikli sanat şimdiye kadar verimliliğini daima mitlere ve aklın bilinçdışı sembolleştirme yeteneğine borçlu olmuştur. Bu süreç, insan ruhunun ezeli tezahürü olarak yüzyıllardır sürmektedir ve gelecekte de tüm yaratıcılığın özünü oluşturmaya devam edecektir ki Jung, bunlara *arketip* adını verir. Çünkü ilksel imgeler (arketipler) insanlığın en eski ve en evrensel "düşünce biçimleridir." (Jung, 2006:145) Bizim bu çalışmada başvuracağımız yöntem, "Yalnız Efe"de temel

arketiplerin tespiti ve bu tespit edilen arketipsel imgelerin kolektif bilinç dışımızla ilişkisini yakalamaya çalışmaktır.

Yirminci yüzyılda doğmuş ve esere dönük bir eleştiri (Moran, 2010:219) türü olan *arketipçi eleştiri kuramının* kökenleri iki ayrı disiplin olan sosyal antropoloji ve psikanalize dayanır. Bu kuramın gelişmesinde özellikle XIX. yüzyılın sonlarından itibaren modern antropolojide görülen hızlı ilerlemenin etkisinin büyük olduğu görülür. Bu antropolojik çalışmalardan anlaşıldı ki ister gelişmiş ister geri kalmış tüm toplumlar ortak özelliklere sahiptir. Toplumların dinlerinde, folklorunda, edebiyatlarında görülen benzerlikler ve Freud'un çalışmalarıyla bilimselleşen bilimsel veriler, Jung tarafından bir potada eritilerek arketip kavramına ulaşılmıştır.

Jung, ortak bilinçdışı ve arketip kuramını geliştirirken Freud'un "bilinçdışı" ile ilgili görüşlerinden yararlanır. Ne var ki, Freud'un ortaya attığı "bilinçdışı" kavramı tamamen kişiselken Jung, bunun yanına bir de "ortak bilinçdışı" denilen kavramı ekler. Ona göre "kişisel bilinçdışı"nın daha derinlerinde aşağı yukarı bütün insanlarda aynı davranış kalıpları ve içeriklerine sahip evrensel bir kolektif bilinçdışı vardır. Jung, bununla insan beyninin insanlığın derin ve eski deneyimleriyle biçimlendiğini belirtmek istemektedir. (Fordham, 2011:27)

Jung, ortak bilinçdışında doğuştan var olan bu evrensel içeriklere "arketip" adını verir. Bu arketipler tüm insanlarda ortaktır; çünkü bizim zihinlerimiz, görmediğimiz atalarımızın zihinlerinin bir toplamıdır. Jung, ortak bilinçdışımızdaki bu arketiplerin asla unutulmadığını ve yok olmadıklarını savunur. Arketipler, bilinç düzeyine sayısız biçimlerde çıkabilir ve arketipsel imgeler aracılığıyla bilinç düzeyinde şekillenirler. Her kültürün kendine ait mitleri olsa da insanlığın evrensel temalarını içerdikleri için birer arketipsel imgedirler. Demek ki edebî bir eser, yaratılmaz, doğar ve sanatçının görevi bu eseri mümkün olduğu kadar kusursuz olarak doğurmaktır. (Kantarcıoğlu, 2009:256)

Arketiplerin en güzel ifadesini mitlerde ve peri masallarında bulmaktayız. Çünkü arketipler kolektif sembollerdir.(Kantarcıoğlu, 2009:254) Rüyalarımız nasıl kişisel bilinçdışımızdan besleniyorsa mitler de kolektif bilinçdışımızdan beslenir. Başka bir deyişle mitler, bilinçsiz bilgiyle bilinçli bilgi arasındaki doğal ve vazgeçilmez iletişimi sağlar. (Jung, 2012a:285) Dolayısıyla toplumla çok yakın bir ilişkide olan edebiyatın da bu ortak bilinçdışı ürünlerinden/arketiplerden etkilenmemesi düşünülemez.

Farklı tezahürleriyle ortaya çıkan ve insanların ortak bilinç kalıplarını temsil eden ve tüm insanlığa mal olan (Stevens, 1999:50) arketipler, her dönemdeki edebî eserlerde benzer arketipsel sembollerle/imgelerle kullanılmıştır. Başta ortak bilinçdışının, ortak bilinçle etkileşerek şekillenmesi, resimlenmesi olan masallarda ve mitlerde görülür. (Saydam, 2011:53) Bunlar, "anne, toprak ana, baba, kahraman, şeytan/düzenbaz, yüce birey, anima, animus" gibi arketipsel karakterler ve "arayış, geçiş, yolculuk, düşüş, görev, ölüm ve yeniden doğum" gibi arketipsel durumlar; "at-ağaç, dağ-deniz, ışık-karanlık, su-çöl, yükseklik-derinlik, bahar-kış" gibi arketipsel semboller olarak sıralanabilir. Arketipler sınırlı sayıdadır; fakat onların bilinç düzeyindeki yansımaları olan "arketipsel imgeler" sınırsızdır. Her bir arketip sınırsız sayıda imgede ifade bulabilir. Arketipler nesilden nesile aktarılır ve onlar bilinç düzeyine çeşitli biçimlerde çıkarlar. Örneğin "anne" arketipi tüm insanlarda bulunur; ama kişiden kişiye göre değişir. Edebî eserde gerçek annenin yanı sıra anne

arketipinin imgesel karşılıkları olan toprak, vatan, mağara, ev, sığınak, liman gibi semboller de tezahürleriyle kullanılabilir. (Saydam, 2011:49-112)

İmgesel ve yaratıcı düşünme formu olarak olan mitlerde (Frye, 2006:80) ve edebî eserlerde ortak bilinçdışının izlerini arayan Joseph Campbell, bütün masalların aynı olay örgüsünü izlediğini dile getirir ve bunu “kahramanın yolculuğu” olarak isimlendirir. Kahramanın yolculuğu temelde çok az değişir. Halk masalları kahramanca eylemi fiziksel olarak gösterir, yüksek dinler yapılan işi ahlaksal olarak sunar. (2010:50) Arketipsel imgelerin başında “yeniden doğuş” teması gelir. Ruh Göçü, Reenkarnasyon, Diriliş, Yeniden Doğuş, Dönüşüm Sürecine Katılım adlarıyla beş kategoride izah etmeye çalıştığı bu arketip insanlığın “ilkifadelerinden” biri olarak belirtilir. Bu sayede hem yaşamın aşkınlığı hem de kişinin kendi dönüşümünün aşkınlığı deneyimlenir.(Jung, 2012b:50) *Yeniden doğuş* temasının işlendiği metinlerde, kişinin geçirdiği ruhsal büyüme süreci, kimi zaman uzun bir *yolculuk*, tabiata sığınma ve mevcut ortamdan kaçış, kimi zaman da yönlendirici bir gücün etkisiyle yaşanan değişimle ortaya çıkar. Campbell, *yeniden doğuşla* sonuçlanan yolculuğu; yola çıkış, erginlenme ve dönüş olarak başlıca üç bölümde inceler.(2010:5) “Yalnız Efe”deki Kezban’da da bu yeniden doğuş arketipine uygun bütün veriler mevcuttur. Bir kurtarıcı bekleyen karamsar Türk insanının, Osmanlı’nın yıkılış dönemindeki ortak arzusunun kolektif bellekten beslenen sembol tipi olarak Kezban’ın “Efe”leşmesi, bir anlamda kadının (otoriteden mahrum kalmış halkın) “erkekleşme” (silah kuşanıp dağa çıkması) serüveni olarak işlenmektedir.

Yalnız Efe’de Arketipsel İmgeler

Haksız bir şekilde öldürülen babasının intikamını almak için dağa çıkan Kezban’ın efsaneleşerek Yalnız Efe’ye dönüşmesini konu edinen öykü, “*Sabahtan beri yürüyorduk.*” (Ömer Seyfettin, 2011:983) cümlesiyle başlar. Öyküde iki ayrı olay örgüsü birbiri içinde verilir. Çerçeve vaka ve asıl vaka diye isimlendirebileceğimiz iki ayrı yapıdan çerçeve vakada bahsedilenler, asıl vaka için bir hazırlık mesabesindedir. Burada öykünün ilk cümlesi, kahramanın/Yalnız Efe’nin yapacağı kutsal yolculuğun ipuçlarını verir: “Sabahtan beri yürüyorduk. Düşe kalka geçtiğimiz sarp keçi yolları bazen sel yarıntıları içinde kayboluyor, bazen sık fundalıklardan ayrılarak, dibinde sivri sivri çam tepeleri görünen karanlık çukurlara sapıyordu. Ayı avına gidiyordum.”(Ömer Seyfettin, 2011:983) Yazar anlatıcının yükselme yönelik bu yolculuğu, Kezban’ın Yalnız Efe olmakla sonuçlanan yüceleşme yolculuğunun bir ön işareti olarak okunabilir.

Yazar anlatıcının gerçek hayatta peşine düştüğü ayı arketipsel imge olarak Yalnız Efe’nin düşmanı Eseoğlu’yla örtüşür. Yazar anlatıcının dağın zirvesine ulaşmak için takip ettiği yol, Kezban’ın Yalnız Efe olmak için izlediği yolun aynıdır. Öykü “kahramanın yeniden doğuşu” arketipi açısından oldukça zengin malzemeler sunar.

Babasının katillerini yakalatmak için başvurduğu adli ve idarî mercilerden gerekli yardımı alamayan Kezban, silahını alıp dağa çıkmaktan başka yol bulamaz. Kezban’ın dağa yolculuğu yüceleşmeye ve kendi “ben”iyle buluşmasına zemin hazırlayan kahramanca bir yolculuktur. Dağ, burada son derece önemli bir sembolik değer üstlenir. Dağ, yolculuğun ve tırmanışın hedefini temsil eder, bu nedenle

psikolojide genellikle "kendilik" anlamına gelir. Frye, bu yukarı çıkma imajını, *bilincin yoğunlaşmasını* imleyen bir metafor olarak gösterir.(Frye, 2008:186) Dağın büyüklüğü ve yüksekliği de yetişkin kişiliği imler.(Jung, 2012b:89) Dağ, Kezban'ın babası olan Yörük Hoca'nın öyküde "Genç olsaydım dağa çıkardım." diyerek zulme karşı mücadele yürütmek için konuşlanacağı stratejik bir yerdir. Çünkü dağlar, yere sağlamca konumlanmış, başı göklerde ve yeryüzüne tamamen hâkim olmayı imler.

Dağa çıkış, hem ruhsal hem maddi güçlenmeyi temsil eder. Zira insanlık tarihinin ilk destanı sayılan "Gılgamış Destanı"nda Gılgamış, yolculuğuna başlamadan önce dağın doruğuna çıkıp dağdan dilekte bulunur.(Botéro, 2013:100) Prometheus'un Olympos Dağı'ndan ateş çalması ve Kafkas Dağı'nda zincire vurulması, Nuh Peygamberin gemisinin Cudi Dağı'na oturması, Musa Peygamber'in Sina Dağı'na, İsa Peygamber'in Zeytin Dağı'na, Hz. Muhammed'in Hira Dağı'na çıkması ve ayrıca masallarda adı sıkça geçen Kaf Dağı bu arketipsel sembolün önemini gösterir.

Campbell'e göre kahramanların çıktığı yolculuklar, insanın "ben"ine yaptığı yolculukları temsil eder.(2010:72) İnsanın kendi benine doğru yolculuğu göze alması aslında onun kahramanlaşma yürüyüşünün ilk adımlarıdır. Her kahramanlaşma yürüyüşü bir kaostan dolaydır. Yazar anlatıcı da Kezban'ın Yalnız Efe olma sürecinde buna dikkat çeker: "Anadolu da bozulmuştu. Eşkiyalık, zulüm, hakaret, hırsızlık, açlık, yağmacılık alevsiz bir yangın gibi bu bin senelik ana yurdunu yakıp tutuşturuyordu. Fenalıkların önüne geçmek, bozulan cihazı düzeltmek lazımdı. Fakat nasıl?"(s.994).

Kezban'ın kahraman olma yolculuğunda *ilk aşama* onun evdeki/köydeki pasif durumudur. Kezban, annesi öldükten sonra köyünde babasıyla yalnız yaşamaya devam eder. Babasının ve arkadaşlarının memleket hakkındaki konuşmalarına şahit olan, "yeis havasının içinde yıkılmaz bir ümit, genç, dinç, güzel bir azim timsali"(s.998) bir Anadolu kızıdır. Kahramanlaşma sürecinde ikinci aşamada *maceraya çağrı* söz konusudur. Ülkenin hem siyasal hem toplumsal durumunun neden olduğu endişe, babası Yörük Hoca vasıtasıyla sık sık vurgulanarak kahraman yüceleşmeye davet edilir. Köylünün dilindeki "Bir Mehdi çıksa!" ifadeleri ve babasının "Ah genç olsam!" hayıflanmaları, Kezban'da içten içe bir anafora dönüşür. Kahramanın harekete geçmesi için bir küçük kıvılcım gerekmektedir. Çünkü Albert Camus'ye göre kahraman/başkaldıran insan, "hayır!" diyebilen insandır. Başkaldıran insan; diz çökmüş durumda yaşamaktansa, ayakta ölmeyi yeğler.(Camus, 2012:25) Öyküdeki harekete geçme iradesi, halkın arazisini tefecilik ve baskıyla elinden almaya çalışan Eseoğlu'nun babasını öldürmesiyle tahrik edilir. Kezban'ın intikamını almak için kahramanlaşma yolculuğuna başlayabilir.

Üçüncü aşama, kahramanın *harekete geçme* durumudur. Kezban, babasını öldüren kişilerin devlet yetkililerince bulunup cezalandırılmasını ister. Eseoğlu'yla ahbap-çavuş ilişkisinde olan yetkililerden olumsuz yanıt alınca, Zaptiyelerin yanında zaptiye mülazımına, "işte bunlar da şahit olsun, sen bugün babamı vurana tutmazsan ben seni öldüreceğim"(s.985) der. Artık Eseoğlu'ndan intikam almak için meşru bir gerekçesi olan kahraman, beklenen çıkışı yapmaya hazırdır. Dördüncü aşama, *arayış* içindeki kahramanın artık niyetini gerçekleştirme evresindedir. Sırasıyla Kezban, babasının katlinden sorumlu olanları öldürür. Bu sadece kişisel bir intikam değildir. Kaymakamları evinde ağırlayan, çobanlarını, uşaklarını, hergelecilerini

Arnavutlardan ve Rumlardan seçen Eseoğlu, Rum ortağıyla tüm köylüleri haraca bağlayan bir sosyal problemdir. Kezban'ın yaptığı eylemler, köylü tarafından büyük kabul görür. Hatta örtünmesi, erkeklerle konuşmaması, haksızlıklara karşı çıkması ve namaz kılması onu bir dinî figür hâline yükseltmiştir halk gözünde.

Tüm halk masalları ve mitlerin son aşamasında kahramanın *dönüşü* vardır. Kahraman, yaptığı kutsal yolculuğundan yeni bir benliğe kavuşarak döner. Fakat bu öyküdeki kahraman/Kezban/Yalnız Efe'nin dönüşü klasik mitlerde ve masallardaki dönüşe uymaz. Kahramanın macerasının sonu, çizdiği kişiliğe uygun bir durumdur; zira halk onun uçurumdan atlamasını "*sırroldu*" diyerek kutsallaştırır.(Ömer Seyfettin, 2011:984) Bu da ölümlü insanın içinde ölümsüz insanın yüce simgesidir. (Jung, 2012b:54)

Kezban'ın askerlere zarar vermemek için uçuruma atlaması/uçması, arketipsel okumada annenin bir imgesine sığınması olarak değerlendirilebilir. Sair zamanlarda sığındığı bu yüksek ve yalçın kayalık ona bir anne kucağı güveni vermiş olabilir. Öte yandan Kezban, bu yolculuğun sonunda Yalnız Efe'ye dönüşerek toplumun kurtarıcı beklentisine cevap vermiş, dolayısıyla varmak istediği amaca ulaşmıştır. Bu durum aynı zamanda çocukluktan yetişkinliğe geçişi simgeler.

Öyküdeki Eseoğlu da kötü niyetli yabancılarla işbirliği etmiş "hain" in sembolik karşılığıdır. Masallarda geçen ejderha, dev gibi mitolojik unsurlara denk gelen kötülüğün/şeytanın/*kötü adamın* arketipsel imgesi olarak karşımıza çıkar. Kahramanın kendi "ben"ini bulması ancak önüne çıkan engelleri aşmasıyla mümkündür. Bunun için de kahramanın, "imansız, merhametsiz, dinsiz bir faizciydi" diye nitelediği Eseoğlu'nu/kötü adamı aşması gerekmektedir. "Son on beş sene içinde faizciliğiyle zenginleşen Eseoğlu'yla Hristo bütün köyün tarlalarını, çiftlerini zapt etmişler." (Ömer Seyfettin, s.997) şeklindeki ifadeler kahramanın/Kezban'ın kötü adamı/şeytanı yenmesi için girişeceği maceraya bir sebeptir. Böylece tarihsel bir kişilik olan Kezban, mitsel modeldeki kahramanla birleşir; Eseoğlu da yenilmesi gereken kolektif kötü imgenin/şeytanın temsilcisi olur.

Şeytan/kötü adam arketipi bireysel hayattaki gölgemizin toplumsal hayata yansımış bir şekli olarak da nitelendirilebilir. Nasıl ki gölgemiz, toplumsal standartlara ve bizim ideal kişiliğimize uymayan tüm vahşi istek ve duyguları kapsarsa (Fordham, 2011:65) kötü adam da toplumun rahatsız olduğu ve görmek istemediği nitelikleri taşır. Öyküde Eseoğlu, hem yaptığı eylemlerle hem de beraber iş yaptığı insanlarla bir olumsuz figürdür. Gerek kendi köyündekileri gerekse çevre köylüleri faiz batağına çekip arazilerini elinden alan, emek hırsız ve gaddar bir kişiliktir. Eseoğlu, insanlığın yaşamında içkin hakikatin bir yansımasıdır. Zira iyiliğin açıkça ortaya çıkabilmesi ancak kötülüğün belirmesiyle olur.

Kahramanın bir insan olarak yeryüzündeki süreci, ancak köyler ve şehirler toprak üzerine yayılınca başlar. Komşularının eşyalarını kendilerine devşiren insan soyundan tiranlar ortaya çıkar ve yaygın sefaletin sebebidirler. Bastırılmaları gerekir. Kahramanın temel görevleri alanın temizlenmesine ilişkin olanlardır.(Campbell, 2010:369) Bütün mitlerde ve masallarda kötü adam yenilerek dünya kötülüklerden temizlenir ve böylece kahramanın yolculuğu da sona erer. Öyküdeki Eseoğlu, Yörük Hoca'yı öldürmekle Kezban'ın Yalnız Efe olmasına neden olmuş ve sonunda da kahraman tarafından öldürülerek topluma yaptığı zulümlere karşılık cezasını almıştır. Aslında Eseoğlu şahsında kahramanın yaptığı

bir "kendi"ni anlatmadır. Çünkü her şey kendinin kuramıdır. Öteki, ancak bir ilişki sürecinde, ötekinde "kendi"ni bulmak ve oluşturmak içindir.(Jung, 2012b, s.7)

İnsanoğlu, tarihin her döneminde başı dara düştüğünde, kaos hali yaşadığında bir kurtarıcı miti geliştirir. Bu onun kolektif bilinçaltında vardır. Manevi yönü ağır basan bu kişiler onları bu kaostan kurtaracaktır. Kahramanlar, karanlık tutkularından kurtularak içimizdeki vahşiyi kontrol edebilme yeteneğimizi simgelerken temel amaçları, başkalarına hizmet etme gücüdür. (Campbell-Moyers, 2007:13) Nitekim öyküde Yörük Hoca "Ah diyordu, her memlekette bir adam çıksa... ne rüşvet kalır, ne fesat kalır! Bir kişi... Bir kişi..."(s.1004) diye inlerken, bu çılgılık "Bir Mehdi çıksa!" şeklinde halka söylenir. İşte Kezban'ın Yalnız Efe olması da tam olarak buna denk gelir. Yalnız Efe eliyle, bozulan toplumsal düzen sağlanırken Yalnız Efe'nin dindar kişiliği de özellikle vurgulanır.

Kahramanın yolculuğu, gölge arketipleri gibi *anne arketipinin* de sayısız tezahürü vardır. *Anne arketipinin* iyi olan, bakıp büyüten, taşıyan, bereket ve besin sağlayan biçiminde annelik özellikleri vardır. (Jung, 2012b:21) Mitolojik Evrensel Anne Figürü, kozmosa, besleyen ve koruyan ilk varlığın dışıl yanlarını yüklemektedir. Küçük bir çocuğun annesine yaklaşımıyla yetişkinin nesnel dünyaya yaklaşımı arasında yakın ve açık bir karşılıklılık bulunmaktadır.(Campbell, 2010:130) Yunan mitolojisine göre hem insanları hem tanrılar Gaia'dan, Toprak Ana'dan doğmuşlardır. (Kerényi, 2012:42) Söz konusu öyküde doğurganlığı ve bereketiyle annenin arketipsel sembolü olan toprak ana/tarla köylüleri besleyen bir unsur olduğu halde, Eseoğlu'nun müdahalesiyle bir karanlık, uğursuz bir imgeye dönüşür. Geçimlerinin kaynağı olan *güvenlik alanı* artık ellerinden alınır.

Hilebaz, kötü adamın toprağı hak sahiplerinin elinden zorla alması bir suçtur. Suç kutsal şeylere yapılan hakarettir; çünkü dökülen kan, yeri "zehirlemesi" nedeniyle tüm yaşam düzlemlerinde çok ciddi sonuçlar doğurabilir. Suç işlendiğinde, tarlalar, hayvanlar ve insanlar kısırlaşır. (Eliade, 2009:257) Kahramana düşen de tüm insanlık adına bu duruma el koymaktır; çünkü kahraman, hayatını kendinden daha büyük bir şeyler uğruna feda eden kişidir. (Campbell, Moyers, 2007:163) Bu bağlamda Kezban, toplumun sırtından geçinen, sosyal düzendeki temel dinamikleri bozduğu için yaşamın ahengini bozan bir kişiyi ortadan kaldırmakla duruma el koymuştur. Bunun bedelini de hiç istemediği halde kanun dışına çıkararak eşkıya olmakla ödemiştir. Böylece Kezban, yaşadığı toplumun çözülme sorunlarını kendi başına halleden, idarenin gözünde eşkıya, halkın nezdinde kahraman sayılan sosyal eşkıyalardan biri olmayı kabul etmiştir.

Bütün *yeniden doğuş* maceralarında olduğu gibi Kezban'ın Yalnız Efe olma serüveni de bir *yüce birey/akıllı ihtiyarın* teşvikiyle ve öncülüğüyle gerçekleşir. "Köyün fakirine, dullarına, öksüzlerine yardım eden, herkesin ölüsüne kendi sevabı için mevlit okuyan"(s.994) Yörük Hoca, Kezban'ın dönüşümü için gereken "yüce birey"nin bir sembolik arketipidir. En yakın erkek özdeşim figürü olan baba, bilincin güçlü taşıyıcısı olarak zayıf çocuk "ben"e yol gösterir. (Akt. Saydam, 2011:84) Yörük Hoca, özellikle de köylülerle akşam yaptığı toplantıda, Eseoğlu ve Rum ortağının yaptıkları zulme engel olmak için, yaşlılığından yakınlıkla kızının ruhsal dönüşümünü tetikler. Burada Jung'un teorisine (2012b:53) uygun olarak "dış kaynaklı" büyük fikrin Kezban'ı harekete geçirmesinin nedeni, Kezban'ın içindeki bir şeye karşılık gelmesidir.

Öykünün sonunda Yalnız Efe'nin uçurumdan atlamasının halk tarafından "sırroldu" denilerek yüceltilmesi, bir taraftan İslam öncesi Şamanist anlayışa, diğer taraftan İslam'daki şehit olanların ölmediği inancına dayanır. "Kırklara karışmak" biçiminde halk arasında şöhret bulan bu inanca göre iyiler göğe yükselir. Hatta Asur dilinde "ölme" eylemi için genelde kullanılan ifade "dağa tutunmak"tır.(Eiade, 2009:116) Ayrıca atladığı yere her gece nur inmesi burada yaşayan Yörükler tarafından huşu ile anlatılır. Yalnız Efe'nin Jungien çözümlemeye bilinçdışını ve anneyi temsil eden uçuruma atlaması, atladığı yerde geyik postu seccadesini, silahını ve yeşil namaz bezini bırakması onun sırrolmasının birer alameti olarak kabul edilir. Böylece mitolojik kahramanlarda sıklıkla karşılaşılan bu tür olağanüstü imgeler, bir genç kızda yeniden tecessüm eder.

Jung'a göre kadınlardaki en önemli arketiplerden biri *animus*'tur. Animus, kadınlardaki erkeksi köken (Fordham, 2011:71) olarak kabul edilir. Yalnız Efe'deki *animus*'u babası -Yörük Hoca- biçimlendirir ve harekete geçirir. Fordham; animusun, yani kadınlardaki erkeksi ögenin kadınların savaş yıllarındaki çalışmalarında oldukça olumlu bir sonuç verdiğini söyler. Fakat bu belirtileri yalnızca olağanüstü bir durum ortaya çıkarmaktadır, der.(Fordham, 2011:72) İşte Kezban'ın kahraman olma yolculuğu, *animus*uyla özdeşleşmesi, bu olağanüstü koşullarda gerçekleşir. O, artık babasının ideallerine göre hareket eden, babasının "Ah şu bir erkek olsaydı!"(s. 1005) özlemine cevap veren bir kişiliktir.(Yılmaz, 2012:20150) Zira babasının bir erkek çocuk istediğinin farkında olan Kezban'daki animus, babasının bu hayaliyle bir misyona dönüşür.

Öyküdeki Arketipsel Semboller

Doğayla yaşamaya barışkın olan insanoğlunun toplumsal bilinçaltında ağacın ayrı bir yeri vardır. İlkel dinsel inanışlarda bazı ağaçlar *gücü* temsil etmektedir. Bu güç ağaca bağlı olduğu kadar onun kozmik niteliklerine bağlıdır. Gücü ve ifade ettikleri sayesinde ağaç, dinsel bir nesne özelliği kazanır. Ağaç, dikey olduğu, yerden bittiği, yapraklarını kaybedip yeniden kazandığı, kendini sayısız kez yenilediği (ölür ve yeniden dirilir), süslü ve güzel olduğu için gücü temsil eden kutsal bir varlık olarak kabul edilmiştir.(Eliade, 2009:269-270) Ağaç, köklerini en uzak derinliklerine kadar toprağa saldı ve *göğe* uzandığı için sınırsız olarak tasavvur edilir. (Roux, 2005:65) Örneğin Altaylılar "yerin göbeğinde" dalları Bay Ülgen'in evine (göğe) kadar uzanan dev bir köknarın, dünyanın en yüksek ağacının yükseldiğini söylerler. Genelde ağaç, dünyanın merkezinde bir dağın zirvesinde bulunur.(Eliade, 2009:296) Sanki Altaylılardaki dünyanın en yüksek ağacı olan köknar, Anadolu'da çınar olmuş ve bütün bu mistik ruhu kendisi yüklenmiştir. Tüm mitolojilerde olduğu gibi Türk mitolojisinde de görülen bu arketipsel sembol, *Yalnız Efe* öyküsünde de görülür. Yalnız Efe'nin sırrolduğu ve nurun indiği yer bir çınar ağacının altıdır. Çınar ağaçlarının hep uzun yıllar yaşayan, yalnız ve ulu nitelikleriyle bilinmesi öyküdeki Yalnız Efe'yle bir arada kullanılarak tarih, coğrafya, insan ve maneviyat birleştirilmiş olur.

İnsanoğlu, günlük ilişkilerinde sıkça karşılaştığı hayvanları karakter ve durumlar için birer metafor olarak kullanmayı ihmal etmemiştir. Oğuzlardan beri bir simgesel değeri olan (Roux, 2005:385) baykuş da, bu bağlamda edebiyatta ve halk anlatılarında adı sıkça geçen arketipsel sembollerden biridir. Öyküde "Üç gecedir

bu uğursuz musallat oldu. Tepemizde ötüp duruyor.”(s.1008) ifadeleriyle verilen baykuş, Yörük Hoca'nın ölümünü haber veren uğursuz bir yaratıktır.

Yalnız Efe 'ye arketipsel sembol olarak sayıların da nüfuz ettiği görülmektedir. Mitlerde ve anlatılarda kendini ele veren matematiksel ruh, insanların yaşadığı ya da eski yaşamlara ait maddi izlerin bulunduğu her yerde ortaya çıkan başlangıçsal insani öğedir.(Schimmel, 2011:13) Bilinen ilk mitlerden ve halk masallarından beri sayıların insanlar üzerinde önemli bir etkisinin olduğu tespit edilmiştir. İnsanlar, sayıları çeşitli kozmolojik ve mitolojik unsurlar için kullandıklarından (Çoruhlu, 2011:224) bu sayı sembollerinin değişik kültürlerde şaşırtıcı benzerliklerine şahit olmaktayız. (Schimmel, 2011:9) Bu başlangıçsal insani öğeler, başka ulusların edebiyatlarında kullanıldığı gibi Türk edebiyatında da sıkça kullanılmıştır. Öykünün birçok yerinde “üç” sayısı tekrarlanır. İlk kullanımında “*üç günlük yiyeceğimiz*” ifadesiyle verilen sayı, ilk gerçek sayı kabul edilir. Üç, aynı zamanda geometrik bir şekil oluşturan ilk sayıdır. (Schimmel, 2011:69) Üç, öyküde Yörük Hoca'nın ölümünün ön haberi olan baykuşun öttüğü gün sayısını verdiği gibi Eseoğlu'nun borcunu veremeyen köylülerin borçlu oldukları yılların sayısını da verir. Üç, zamansal değerlendirmelerde hem azlığın hem de aşırılığın tam ortasında bir denge zamanını temsil eder.

Kezban'ın dağa çıkıp Yalnız Efe olma serüveni “*on altı*”sında başlar. Dört elementin dört mevsim ve dört yönle tüm kombinasyon ve çoğaltmalarında çıkan on altı sayısı, mükemmel ölçü ve bütünlük sayısı olarak sembol değerini üstlenir. (Schimmel 2011:237) Kezban da *on altısına* varınca bütünlüğünü sağlamış ve yolculuğuna başlamıştır. Öykünün “*yedi yaşından yetmiş yaşına kadar hepsi Eseoğlu'na borçlandılar.*”(Ömer Seyfettin 2011:999) cümlesinde geçen “*yedi*” insanın büyümesinin ve gelişmesinin (Schimmel, 2011:140) sembolik ifadesiyken “*yetmiş*”, kutsal *yedinin* on katı ve böylece de onun “büyük biçimi”dir. (Schimmel, 2011:283) Zamansal çokluğu vermek, ruhsal olgunluğu işaret ederken fiziksel güçsüzlüğü de belirtmek amacıyla kullanılmıştır. “*Bin senelik ana yurdunu*”(s.994) ifadesinde yer bulan “bin”, her şeyi kuşatan sayıdır. (Schimmel, 2011:296) Hemen hemen bütün kültürlerde bin veya bin bir, çokluğun en üst sınırındır. *Yalnız Efe* 'de de yazar, “*bin sene*”yle geçen sürenin sınırsızlığını vurgulamak istemiştir.

Sonuç

Arketipsel imgeler edebî eserde kökü derinliklerde olan bir dizgenin dışavurumudur. XIX. yüzyıl keşiflerinin bir sonucu olan bu bakış açısı, Jung'un formüle ettiği biçimiyle edebiyat dünyasını da etkilemiş ve *arketipsel eleştiri kuramı* ortaya çıkmıştır. Anonim halk anlatılarında rahatlıkla görülen arketipler, yazarı belli olan edebî eserlerde de kendini hissettirir. Bu çalışmada *Yalnız Efe* adlı öyküdeki belli başlı arketipsel imge (kahramanın yolculuğu, kahramanın geri dönüşü, gölge, animus) ve semboller (hayvan, bitki, sayı) tespit edilmeye çalışılarak kolektif bilinç dışının edebî esere ne derece ve ne nitelikte yansıdığı tespit edilmeye çalışılmıştır. Farklı çalışmalara konu edilen bu öykü, arketipsel eleştiri bağlamında yeniden irdelenmiştir.

Arketipsel Eleştiri Kuramı açısından irdelenen Ömer Seyfettin'in *Yalnız Efe* 'si, kendi kişiliğini oluşturmaya çalışan genç bir kızın öyküsüdür. Öykü, arketipsel imge bakımından bize zengin malzemeler sunar. Halk menkıbelerinden

esinlenen *Yalnız Efe*, ortak bilinçdışının ürettiği bol sayıda mitik unsuru barındırması bakımından önemlidir. Kezban'ın yaşadığı kişisel ve toplumsal ortamın onun üzerinde bıraktığı etkilerle maceraya girişmesi ve *Yalnız Efe* mitine dönüşmesi öykünün temel temasıdır. "*Kahramanın kutsal yolculuğu*" sadece onun acılarını dindirmeyecek, aynı zamanda bağrında yaşadığı toplumun adalet beklentisine yanıt verecektir. Ömer Seyfettin bu öyküyü İzmir'in işgalinden kısa bir süre sonra yazmıştır. Anlaşılan yazar, öykü vasıtasıyla işgale direnmeleri amacıyla insanları, özellikle gençleri mücadeleye/dağa davet etmektedir. Denebilir ki *Yalnız Efe*'nin macerası, işgale uğramış bir memleketin mağdur halkının yaşamıyla kesişmektedir. Yani bu yolculuk aslında Ömer Seyfettin'in kendi neslinin yolculuğudur.

Kezban, Osmanlı devletinin yıkılış devrinde görülen tüm aksaklıkları yaşayan halkın bir özlemi olarak ortaya çıkar. Toplum ümitsizlik ve acılar içinde kıvrınmaktadır. Girilen savaşlarda alınan yenilgiler, savaşlara gidip de dönemeyen gençler ve ülke içindeki kargaşadan faydalanan bencil insanlar, Kezban'ın kahramanlaşma serüvenine atılmasına sebep olur. Aslında bu macera, Kezban'ın kendi kişiliğine yaptığı bir *deruni* yolculuktur. Öyküdeki kötü karakterler, onun harekete geçmesi için birer faktördür. Bu çalışmada *Yalnız Efe*'nin "*kutsal yolculuğu*" irdelenirken kolektif bilinçdışının dışavurumu olan kahraman, anne, gölge/kötü adam, animus gibi arketipsel imgeler ve baykuş, ağaç, sayı biçimindeki semboller de insanlığın ortak mirası bağlamında ele alınmıştır. Zira her eser, evrenselin bir sanatçı sayesinde edebî eserde işlenmesiyle oluşur.

KAYNAKÇA

- Alangu, Tahir (2010). *Ömer Seyfettin - Ülkücü Bir Yazarın Romanı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bottéro, Jean (2013). *Gilgamiş Destanı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Campbell, Joseph (2010). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, İstanbul: Kabcacı Yayınları.
- Campbell, J. - Moyers, B. (2007). *Mitolojinin Gücü*, İstanbul: MediaCat Yayınları.
- Çamus, Albert (2012). *Başkaldıran İnsan*, İstanbul: Can Yayınları.
- Çoruhlu, Yaşar (2011). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, İstanbul: Kabcacı Yayınları.
- Eliade, Mircea (2009). *Dinler Tarihine Giriş*, İstanbul: Kabcacı Yayınları.
- Fordham, Frieda (2011). *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*, İstanbul: Say Yayınları.
- Frye, Northrop (2006). *Büyük Şifre*, İstanbul: İz Yayınları.
- Frye, Northrop (2008). *Kudretli Kelimeler*, İstanbul: İz yayınları.
- Jung, Carl G. (2006). *Analitik Psikoloji*, İstanbul: Payel Yayınları.
- Jung, Carl G. (2012a). *Anılar, Düşler, Düşünceler*, İstanbul: Can Yayınları.
- Jung, Carl G. (2012b). *Dört Arketip*, İstanbul: Metis Yayınları.

Kantarcıoğlu, Sevim (2009). *Edebiyat Akımları*, İstanbul: Paradigma Yayınları.

Kerényi, Carl (2012). *Prometheus- İnsan Varoluşunun Arketip İmgesi*, İstanbul: Pinhan Yayınları.

Köroğlu, Erol, (2010). *Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı 1914-1918*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Kudret, Cevdet (2004). *Türk edebiyatında Öykü ve Roman II*, İstanbul: Dünya Yayınları.

Moran, Berna (2012). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Ömer Seyfettin (2011). *Bütün Öyküleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Roux, Jean- Paul (2005). *Orta Asya'da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar*, İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Saydam, M. Bilgin (2011). *Deli Dumrul'un Bilinci*, İstanbul: Metis Yayınları.

Schimmel, Annemarie (2011). *Sayıların Gizemi*, İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Stevens, Antony (1999). *Jung*, İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Yılmaz, Mehmet (2012). "Anima-Animus Kavramları Çerçevesinde Ömer Seyfettin'in Yalnız Efe Hikâyesinin Değerlendirilmesi", *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 7/1 Winter 2012 ss.2145-2153

Edebî Eleştiri Dergisi

(Journal of Literary Criticism)

ISSN: 2602-4616

Cilt III, Sayı III, Aralık 2019

Eleştiri Kuramları Özel Sayısı

YÜKLENME TARİHİ: 18.05.2019 KABUL TARİHİ: 21.08.2019 YAYIN TARİHİ: 31.12.2019

Künye: Yavuz, Yasin (2019). "Edebiyat ve Ekoeleştiri: Latife Tekin'in Manves City ve Sürüklenme Adlı Romanları", *Edebi Eleştiri Dergisi*, Eleştiri Kuramları Özel Sayısı c. 3/3, s. 245-259 DOI: 10.31465/eeder.567368

Yasin YAVUZ

Doktora Öğrencisi,

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi,

Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları

Anabilim Dalı,

e-posta: yynyavuz@gmail.com

ORCID: 0000-0003-0344-964X

EDEBİYAT VE EKOELEŞTİRİ: LATİFE TEKİN'İN MANVES CİTY VE SÜRÜKLENME ADLI ROMANLARI

LITERATURE AND
ECOCRITICISM: LATİFE TEKİN'S
NOVELS OF MANVES CITY AND
SÜRÜKLENME (DRIFT AWAY)

ÖZ

XX. yüzyılın son dönemlerinde, özellikle de 1990'lı yıllarda edebiyat ve çevre ilişkisi bir disiplin olarak aynı çerçevede ele alınmaya başlanmıştır. Ekoeleştirin ortaya çıkmasında etkili olan en önemli unsur, doğanın sanayileşme ile birlikte giderek bozulması ve yaşamı tehdit eden gelişmelerin edebiyat eserlerine yansımalarıdır. Yaşamı kötü etkileyen faktörlerin her geçen yıl artması ekoeleştiri ya da çevreci eleştiri kuramının çerçevesini genişletmektedir. Dairesi giderek genişleyen ekoeleştiri, bu sorunlara çözüm önerileri getirmesi bakımından oldukça önemlidir. Bu çalışmanın amacı disiplinlerarası bir yöntem olarak edebiyat ve çevre ilişkisini öne çıkaran ekoeleştiri kuramını özetlemek ve bu eleştirinin uygulanabilirliğini açıklamaktır. Çalışmanın ilk bölümünde, ekoeleştirin ortaya çıkışı ve kapsama alanına değinilecektir. Çalışmanın ikinci bölümünde, bu eleştirinin Türk edebiyatındaki önemi üzerinde durulacaktır. Çalışmanın üçüncü bölümünde ise, hemen her eserinde güncel çevre sorunlarına değinerek edebiyat ve çevre ilişkisine dikkat çeken çağdaş romancılardan Latife Tekin'in Manves City ve Sürüklenme başlıklı romanları ekoeleştirel bir bakışla okunacaktır. Çalışmanın sonuç bölümünde ise, ekoeleştiri kuramının sorduğu sorulara Latife Tekin'in verdiği yanıtlar doğrultusunda çevre ve edebiyat ilişkisinin önemi vurgulanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Ekoeleştiri, Çevre ve Edebiyat, Manves City, Sürüklenme, Latife Tekin.

ABSTRACT

At the last periods of the 20th century, in particular, during the 1990s, the relationship between literature and environment has started to be studied in the same framework as a discipline. The most significant element affecting the emergence of ecocriticism is the degradation of nature and the repercussions of life-threatening events into literary works together with industrialization. The increase of factors which imperil life steadily widens the framework of ecocriticism or environmental criticism theory. Ecocriticism, whose coverage enlarges gradually, is of significant importance in terms of offering possible solutions to these problems. The aim of this study is to explain the theory of ecocriticism highlighting the relationship between literature and environment as an interdisciplinary method and to examine the application of this criticism. In the first section of the study, the emergence of ecocriticism and the issues it discusseses will be mentioned. In the second section, the importance of this criticism on Turkish literature will be dwelled on. In the third section of the study, Latife Tekin's novels Manves City and Sürüklenme (Drift Away) will be read by means of this theory. As a modern novelist, Latife Tekin touched upon current environmental issues and drew attention to the relationship between literature and environment in all her works. In the conclusion section, Latife Tekin's answers to the questions of the theory of ecocriticism and the importance of the relationship between literature and environment will be emphasized.

Keywords: Ecocriticism, Environment and Literature, Manves City, Sürüklenme, (Drift Away), Latife Tekin.

GİRİŞ

Özellikle günümüzde yaşanan ekolojik sorunların ciddiyetinin her geçen gün daha da anlaşılmasıyla, çevrenin korunmasına dair düşüncelerin ve çalışmaların niceliğinde de bir artış olmuştur. Disiplinlerarası bir yaklaşım olarak ortaya çıkan ekoeleştiri bu düşünce ve çalışmaların bir ürünüdür.

Ekoeleştiri, edebiyat ve tabiat arasındaki ilişkiyi inceleyen yeni bir edebiyat eleştirisi yaklaşımıdır ve farklı disiplinlerin katkısıyla gitgide genişleyen bir tanıma sahiptir. Greg Garrard, ekoeleştiriye açıkça politik bir inceleme olarak görür. Garrard'a göre ekoeleştiri kültürel incelemelerini belirgin bir çevreci ahlaki ve siyasi gündeme bağlar.¹ Bu anlayışın önemli araştırmacılarından Scott Slovic'e göre ise,

"Ekoeleştiri hem çevreci bir dille yazılmış edebi metinlerin çalışılmasını hem de herhangi bir edebi eserin ekolojik içeriğinin ortaya çıkarılması amacıyla okunmasını amaçlar. Bu anlamda ilk bakışta çevreci bir içeriğe sahip olmadığı gözlemlenen edebi eserlerin dahi ekoeleştirel veya 'yeşil okuması' yapılabilir."²

Cheryll Glotfelty de benzer bir tavırla ekoeleştirin edebiyat ve fizikî çevre arasındaki ilişkiyi ele aldığını ve ekoeleştirin edebiyat çalışmalarına tabiat/doğa merkezli bir yaklaşım getirdiğini ifade eder.³ Tanımlardaki bazı farklı noktaların olması ekolojideki değişen ve dönüşen yaklaşımlardan kaynaklansa da genel olarak her ekoeleştirmenin bu kuramı edebiyat ve çevre arasındaki ilişkiye odaklandığını ve bunu bir çeşit feryat⁴ olarak gördüğünü söyleyebiliriz.

Bu kuram, esasen, sanayi devriminden sonra hızla artan fabrikalaşma ve buna bağlı olarak da ekolojik dengedeki bozulmaların giderek artması sebebiyle doğmuştur. İnsan, bir parçası olduğu doğanın tahribine daha fazla sessiz kalmamış ve geç de olsa bir hassasiyet göstermiştir. Ufuk Özdağ, Batıda 1990'ların başında çevreci edebiyat eleştirisinin yeni bir disiplin olarak ortaya çıkışının başlıca nedeni olarak yirminci yüzyılın son çeyreğinde çevre sorunlarının sıklıkla baş sayfa haberi olmasını

¹ Greg Garrard, *Ekoeleştiri: Ekoloji ve Çevre Üzerine Kültürel Tartışmalar*, Çev. Ertuğrul Genç, s. 16.

² Scott Slovic'ten aktaran Meliz Ergin ve Özem Nergis Dolcerocca, "Edebiyata Ekoeleştirel Yaklaşımlar: Ekoşiir ve Elif Sofya", s. 300.

³ Cheryll Glotfelty, *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, s. xviii.

⁴ Buradaki feryat sözcüğü konvansiyonel anlamının dışında, geleceğe dair bir uyarı veya cesaret kırma söylemi olarak kullanılmıştır. Sözcüğün bu anlamı için bkz. Greg Garrard, *age.*, s. 274.

göstermektedir.⁵ Bu sorunların oluşmasında insan ve çevre arasındaki ilişkide çağdaş insanın tabiata karşı menfi bakış açısının çok büyük payı vardır. Çağdaş insan için, özellikle artan fabrikalaşmayla birlikte çevrenin kutsal bir yanı kalmamıştır. Oysa birçok bilgin için çevre, insanın oluşumunda, gelişiminde ve yaşamının her evresinde hayati öneme sahiptir. Örneğin İbn Haldun'a göre tabiat insanın maddi ve manevi yönüne etki edecek güçtedir. Ancak çağdaş insan bu gerçeği ezmiş ve biraz da maddiliği ön plana çıkararak bolluk pahasına aslı değerini değersizleştirmiştir.

Bugün, ekoeleştirmenlerce çevre sorunları manevi/kültürel bir başlık altında değil de bilimsel olarak incelenmesi, yine çevrenin insan üzerindeki hayati etkisiyle alakalıdır. Çünkü sorunların her geçen gün büyümesi sonucunda zarar görecektir olan yine insanın kendisidir. Bu nedenle "sorunların varlığı, kapsamı, tehditlerin doğası ve olası çözümler hakkında ciddi tartışmalar döndüğünü bildirmek ekoeleştirmenler için önemlidir."⁶ Ekoeleştirmenler kirlilik, nüfus patlaması, hayvan doğası ve türlerinin tehdidi, şehirleşme ve göç gibi çevreye dolaylı ya da doğrudan zarar veren şeyler üzerine yoğunlaşırlar. "Ekoeleştirmenin ekoloji sorunları hakkındaki tartışmalara pek katkıda bulunamayacağını, ancak daha geniş anlamda ekolojik problemleri inceleyip tamamlayarak çözümlerine katkı sağlayacağı söylenebilir."⁷

Terim olarak "ekoloji ve eleştiri kelimelerinin kısaltılarak birleştirilmesinden doğan bu yeni edebiyat eleştirisi, Amerika'da 1990'lı yıllarda ortaya çıkmıştır. Kavram, ilk olarak 1978 yılında Amerikalı akademisyen ve edebiyat eleştirmeni William Ruekert'in yazdığı 'Edebiyat ve Ekoloji: Eko-eleştiri'de Bir Deneme' başlıklı makalede kullanılır. Yazar bu terimi, insan merkezci, sömürgeci zihniyetin insanın bizzat kendisini de içine alacak şekilde bütün evren için ne kadar büyük bir tehlike oluşturduğuna ve bu tehlikenin önlenmesi için edebiyat üzerine düşen görevlere dikkat çekmek için kullanmıştır."⁸

Nitekim ekoeleştirel görüşe göre edebiyat, insanda ekolojik benlik oluşturmalıdır çünkü insanlar doğal tahribatın açıklandığı bilimsel verilerde boğulmak yerine bir roman, hikâye ya da şiiri okumaya daha yatkındır. Dolayısıyla sanatın insan düşüncesine etki edebileceği gerçeği bu hareketin edebiyata yüklediği sorumluluğun temelini oluşturmaktadır.

⁵ Ufuk Özdağ, *Çevreci Eleştiriye Giriş*, s. 35.

⁶ Greg Garrard, *age.*, s. 18.

⁷ Greg Garrard, *age.*, s. 19.

⁸ Ömer Faruk Huyugüzel, *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, s.141.

Bu yeni edebiyat eleştirisi oluşturulurken “derin ekoloji”, “feminist ekoloji” ve “sosyal ekoloji” gibi farklı görüşlerden yararlanmışır. Ece Saatçioğlu, *Aganta Burina Burinata* üzerine yaptığı çevreci okumasında, bu farklı görüşlerin tamamının ekoeleştiriden türediğini ifade etmiştir:

“Ekoeleştirici, çalışmalarının odağındaki bereketli doğayı yansıtırmasına gelişen ve genişleyen bir kuramdır. Geçmişten günümüzde, kadını ve doğayı ötekileştiren bakış açısına, özellikle ataerkil toplumlarda ezilen kadının konumu ile sömürülen, tahrip edilen doğa arasındaki paralellige ve kadının da doğanın da doğurgan olma özelliklerine vurgu yaparak kadın ile doğayı benzer biçimde inceleyen ‘ekofeminizm’; doğanın insan psikolojisiyle olan yakın ilişkisini inceleyen ‘ekopsikoloji’; post kolonyal denilen sömürgecilik sonrası edebiyat kuramıyla ekoeleştirici kuramını birleştirip, metinleri emperyalizm, güç ilişkileri ve sömürülen doğa bağlamında irdeleyen ‘postkolonyal ekoeleştirici’; doğada heteroseksüelliğin tek normal cinsel yönelim olmadığını belirterek, çevre politikaları ile queer kuram arasındaki benzerlikleri irdeleyerek, metinleri çevre etiği bağlamında tartışan ‘queer ekoloji’; müzikoloji çalışmalarına çevreci bir bakış açısıyla yaklaşarak metinsel veya icra edilen eserlerdeki müzik, kültür ve doğa kavramlarını birleştirerek, müzik, ses ve doğal ortam ilişkilerini inceleyen ‘ekomüzikoloji’; kentlerin ekolojik sorunlarının edebî metinlerde nasıl aktarıldığını irdeleyen ‘kentsel ekoeleştirici’ ve çevre kirliliğinin önlenmesi, doğanın ve doğal kaynakların korunması ve iyileştirilmesi, çevre ile ilgili yargı kararları ve uluslararası antlaşmalar gibi konulara odaklanan ‘çevre hukuku çalışmaları’, ekoeleştiriden türeyen kuramlardandır.⁹

Bunlar arasında, yeni ekolojik çalışmalar sırasında ortaya çıkan **derin ekoloji**, insan merkezietçiliği ve insanın doğaya olan üstünlüğünü kesin bir şekilde reddeden bir görüştür. Bu görüşün oluşmasında “modern toplumların hızlı sanayileşme ve teknolojileşme içerisinde, doğayı neredeyse yok sayan tavırlarına karşılık, onu ön planda tutan yaklaşımların”¹⁰ büyük payı vardır. “Bu hareketin öncüsü, Norveçli filozof Arne Naess’tir. Ona göre insanoğlu, kendi dışındaki diğer canlıları da kapsayacak şekilde bir ‘benlik’, ‘ekolojik bir benlik’ geliştirmelidir.”¹¹ Yine derin ekoloji anlayışına göre, doğa oldukça zengin bir kaynaktır ve insan, yaşamsal ihtiyaçlar dışında bu zenginliği tüketmemelidir zira yeryüzündeki her canlı, doğa karşısında eşit haklara sahiptir. “Derin ekolojistler uzun vadede dünya nüfusunun azaltılması gerektiğini savunurlar. Gelişmekte

⁹Ece Saatçioğlu, “Halikarnas Balıkçısı’nın *Aganta Burina Burinata* Romanını Ekoeleştirici Bakışla Okumak”, s. 586.

¹⁰Hüseyin Ayaz, “Çevreci Eleştirici Üzerine Genel Bir Değerlendirme”, s. 279.

¹¹ Ömer Faruk Huyugüzel, *age.*, s. 140.

ülkelerde yoksullukla bağlantılı tarım arazilerinin azalması ve ormansızlaşma gibi çevresel sorunları derinleştiren hızlı nüfus artışı ve gelişmiş ülkelerde zenginlikle bağlantılı evsel atıkların bertarafı ve sera gazı salınımları gibi sorunları derinleştiren hızlı ekonomik büyüme ölümcül sonuçlar doğurmaktadır.¹² Abdülkadir Çüçen'e göre doğu dinlerinin öğretilerine paralel bir şekilde görülen bu değerler eşitliği, derin ekoloji hareketine mistik bir özellik katmaktadır.¹³ Bununla birlikte, insana karşı aldığı keskin tavrı nedeniyle olacak ki, derin ekolojiye karşı getirilen en ciddi eleştiri insan karşıtı bir tavır takındığıdır. Hüseyin Ayaz ise, derin ekolojinin her ne kadar insan aleyhtarı bir yaklaşım olsa da, örtük olarak insan merkezci bir yaklaşımı da içerdiğini savunur. Ayaz'a göre derin ekoloji yaklaşımının prensipleri doğanın ömrünü uzatmaya yöneliktir ancak doğayı tahrip ettiği için zarar gören insanın ta kendisidir ve dolayısıyla, tam da bu nedenle, korunmaya muhtaç olan aslında insandır.¹⁴

Derin ekolojinin insan karşıtı tavrı tartışılırken feminizm ile doğanın bileşkesi olan ve diğer yaklaşımlara nazaran tutarlılığı tartışmaya en açık bir diğer görüş ise **feminist ekoloji** ya da **ekofeminizmdir**. İlk olarak 1974 yılında ortaya çıkan "bu fikre göre kadın ve doğa, baskıcı ve ezici bir güç karşısında savunmasız bir şekilde varlığını sürdürmek zorunda kalmaları bakımından aynı kaderi paylaşır."¹⁵ Feminist ekolojide kadınlık da tıpkı doğa gibi toplum tarafından, daha doğrusu erkek egemen bir toplum tarafından bozulur. Yani "sorun birey olarak erkekler değil, ataerkilliktir. Kadınlar ve çevrenin özgürleşmesi için erkek gücünün yerine toplumsal cinsiyete dayanmayan eşitlikçilik ve kadınların liderliğinde ekolojik devrim önerir."¹⁶ Bu anlayışa göre kadın doğa gibi üretken olmasına rağmen erkek egemen bir toplum tarafından harap edilir. Kadın ve doğanın aynı ölçüde ezilmesi ortak bir mücadeleye zemin açar. Bu zemin ekofeminizmdir. Bazı eleştirmenlere göre bu zemin, sadece kadın ve doğanın değil, tüm canlılar için umuttur. Bu noktada Ynestra King'in şu sözleri konuya ışık tutar:

"İnsanların ve insan dışı varlıkların da bulunduğu sağlıklı ve dengeli bir ekosistem, çeşitliliği korumalıdır. Ekolojik açıdan çevrenin sadeleşmesi çevre kirliliği kadar ciddi bir sorundur. Biyolojik sadeleşme, yani türlerin toplu olarak ortadan kalkması, tıpkı insan çeşitliliğinin kimliği belirsiz çalışanlara indirgenmesine veya tecrübeyle kültürün kitle tüketim pazarları vasıtasıyla homojenleştirilmesine denktir. Toplumsal veya doğal yaşam

¹² Greg Garrard, *age.*, s. 42.

¹³ Abdülkadir Çüçen, "derin ekoloji" 2011.

¹⁴ Hüseyin Ayaz, *agm.*, s. 281.

¹⁵ Ömer Faruk Huyugüzel, *age.*, s. 140.s

¹⁶ Oya Beklân Çetin, "Ekofeminizm: Kadın-Doğa İlişkisi ve Ataerkillik", s. 63.

kelimenin tam anlamıyla piyasa toplumunun keyfi için inorganik olana indirgenerek sadeleştirilir. Bu yüzden ortak çıkarlarımız etrafında kurulmuş ancak çeşitliliği takdir eden ve her tür tahakküm ve şiddet biçimini reddeden gayrı merkezi bir küresel harekete ihtiyacımız var. Ekofeminizmin böyle bir hareket olma potansiyeli mevcuttur.”¹⁷

Ekofeminizmin, yukarıda ifade edildiği gibi her tür tahakküm ve şiddet biçimini reddeden gayrı merkezi bir küresel hareket olma potansiyeli, Greg Garrard'ın deyimiyle, çevresel adaleti derin ekolojiden daha ciddi bir biçimde vurgular.¹⁸

Öte yandan, insanın doğa üzerindeki hükmünü ve bilinçsiz eylemlerle doğayı tüketmesini kuvvetle reddeden **sosyal ekoloji** de ekoeleştiriyi destekleyen bir başka görüş olarak karşımıza çıkar. “Yani tersten ele alacak olursak; ‘insanın doğayı emek potasında *eriterek* özgürleşeceği’ varsayımının tersine insanın, ancak doğayla ahenkli bir şekilde oluşturacağı etik ve ekolojik bir müdahale ile doğayı *zenginleştirerek* özgürleştiğini savunur.”¹⁹ Bu görüşün temelinde örneklerine gitgide rastladığımız egemen gücün tahakkümü ile gelişen hiyerarşiler ve sınıflar arasındaki baskının doğaya aktarılması yatar. İnsan, insana baskı yaptıkça doğaya da yapacaktır. Bu görüşün temsilcisi ise Amerikalı aktivist Murkay Bookchin'dir. “O ve diğer sosyal ekologlar, doğayı insan eli değmemiş ilk doğa ve insanlar tarafından bozulmuş ikinci doğa olmak üzere iki yönden inceler.”²⁰

Gonca Gökalp Alpaslan ve Ufuk Özdağ, Lawrence Buell'ün “Çevresel İmgelem” adlı çalışmasından hareketle oluşturdukları beş maddelik bir liste ile, yazınsal bir metnin çevreci olup olmadığını yazınsal metni çevreciliğinin belirlenebilir olduğunu ifade etmişlerdir. Çevresel yazının belirleyici ilkelerini şöyle listelemişlerdir:

1. Eserde insanın dışındaki çevre bir arka plan değildir.
2. İnsanın tarihinin doğa tarihiyle iç içe olduğu bir mevcudiyettir.
3. İnsanın menfaati yasal olan yegâne menfaat değildir.
4. İnsanın çevreye karşı sorumlulukları eserin etik boyutunun bir parçasıdır.

¹⁷ Ynestra King'ten aktaran Greg Garrard, *age.*, s. 49.

¹⁸ Greg Garrard, *age.*, s. 49.

¹⁹Şadi İdem, “Toplumsal Ekoloji Nedir? Ne Değildir?”, s. 11.

²⁰ Ömer Faruk Huyugüzel, *age.*, s. 141.

5. Eserde çevrenin değişmezliği değil de bir süreç olduğu düşüncesi vardır.²¹

Öte yandan, edebiyat ve sanat yapıtlarını değerlendiren yeni bir yaklaşım olan ekoeleştirelinin gerçekten kuramsal bir edebiyat irdeleme yöntemi olup olmadığı kimi eleştirmenlerce sorgulanmıştır.

“Çevreci eleştiri teriminin kendisi başta olmak üzere çevreci eleştirelinin bir kuram olup olmadığı, insanla doğa, doğal yaşam, insan dışı varlıkların dünyası ya da diğer organizmalar arasındaki ilişkiyi mi incelediği; yoksa edebî metinlerdeki mekân kavramıyla mı ilgilendiği gibi konularda tam bir görüş birliğinin olmadığı bu makalelerde, yazarların bulunduğu nokta, hepsinin çevre duyarlılığıyla hareket edip çevreci eleştirelinin disiplinlerarası olduğunu savunmasıdır.”²²

Bir edebiyat kuramı olarak ekoeleştiri, tüm çelişik yanlarına rağmen doğa ve edebiyatı aynı düzlemde tartışmaya açması ve hem yazarda hem de okurda bir çevre bilinci ve hassasiyeti oluşturması bakımından oldukça önemlidir. Üstelik, çağdaş yaşamın dayanak noktaları ve tüketim hızı göz önüne alındığında, ekoeleştirelinin değineceği meseleler giderek artmaktadır. Bu kuram, oldukça yeni olmakla birlikte giderek artan bir hızla Türk yazınında da uygulanmaya başlanmıştır.

TÜRK YAZINI VE EKOELEŞTİRİ

Türkiye’de ekoeleştiri üzerine yapılan çalışmalar da az önce ifade edilen anlayış temelinde, çağdaş şair ve yazarların eserlerindeki çevre duyarlılığından hareketle oluşturulmuştur. Zaten yeni bir kuram olarak değerlendirilen ekoeleştirelinin Türkiye’deki başlangıç tarihi ise 90’ların sonudur.

Akademik çevrede, özellikle Serpil Oppermann’ın editörlüğünü yaptığı *Ekoeleştiri: Çevre ve Edebiyat* başlıklı derleme kitap çalışmasının yanı sıra Ufuk Özdağ’ın *Çevreci Eleştiriye Giriş: Doğa, Kültür, Edebiyat* başlıklı kitap çalışmaları bu kuramın tanıtılmasında ve yerleşmesinde öncüdür. Bu çalışmalarla birlikte, bu çalışmada olduğu gibi Latife Tekin’in edebî metinleri özelinde ise, Macit Balık’ın tek yazarlı olarak kaleme aldığı “Çevreci Eleştiri Işığında Latife Tekin’in Romanları” adlı makale çalışması ve yine Macit Balık’ın Bilgen Tekben ile yaptığı “Çevreci Eleştiri Kuramı Açısından Müge İplikçi’nin Cemre Adlı Romanı” başlıklı makale çalışması alan için oldukça önemlidir. Bu isimler dışında çevreci eleştirelinin ya da

²¹ Ufuk Özdağ ve Gonca Gökalep Aslan, “Türkiyat Araştırmalarında Yeni Bir Alan: Çevreci Eleştiri”, s. 642.

²² Burcu Karahan, “Yeşillenen Edebiyat Eleştirisi”, s. 35.

ekoeleştirinini açıklandığı ve bu yeni yaklaşımla edebî metinlerin irdelendiği pek çok önemli çalışma da mevcuttur. Üstelik, ekoeleştirinini dünyada olduğu gibi Türkiye'de de popülerliği giderek artmaktadır.

Türk edebiyatında birçok yazar ve şair eserlerinde çevresel motifler işlemişlerdir.

"Orhan Veli ve Nazım Hikmet'in şiirleri de bu açıdan incelenmiştir. Türk şiirinde doğa (tabiat) temini ilk defa getiren ve *Sahra* (1879) ve *Belde* (1885) adlı eserlerinde kır hayatını övüp büyük şehir hayatını yeren Abdülhak Hamit Tarhan ile şiir, hikâye ve romanlarında hayattan nefret ve doğaya sığınış temalarını asli temalar olarak ele alan Servet-i Fünun şair ve yazarları ise bu açıdan henüz layıkıyla incelenebilmiş değildir."²³

Türk edebiyatında doğa temasını işleyen diğer şairlere kabaca bakacak olursak şöyle bir liste yapmamız mümkündür: Gülten Akın'ın *Telezaman'ı*, Süreyya Berfe'nin *Yolda Rastladım'ı*, Özdemir Asaf'ın *Önce'si*, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun *Şehirdekilere Gazel'i*, Kemalettin Kamu'nun *Bingöl Çobanları* ve *Karadeniz'i*, Orhan Veli'nin *Asfalt Üzerine Şiirler'i*, Ceyhun Atuf Kansu'nun *Akçaabat Pazarı* ve *Eski Orman'ı*, Cahit Külebi'nin *Yangın'ı*, Behçet Necatigil'in *Uygarlık Raporu* ve *Kır Şarkısı'nı*, Cahit Sıtkı Tarancı'nın *Memleket İsterim'i* ve Oruç Aruoba'nın *Haikular'ı*... Tüm bu sayılan eserler Türk yazınında doğa teması temelinde kentleşme, makineleşme ve doğa kıymeti gibi motiflerin irdelendiğini ve bu temanın ne kadar önemli olduğunu gösterir niteliktedir. Üstelik, daha önce de ifade edildiği gibi, bu eserler henüz layıkıyla incelenmiş değillerdir. Buna karşılık Cengiz Aytmatov, Müge İplikçi, Elif Sofya, Halikarnas Balıkcısı ve Yaşar Kemal gibi birçok şair ve yazarın eserleri ekoeleştirel bakış açısıyla okunmuştur.

Çağdaş yazarlar arasında doğa ve kentleşme üzerine sıkça eğilen bir isim olarak Latife Tekin'in eserlerinden bazıları da ekoeleştirel anlayışla okunmuştur. Macit Balık, Latife Tekin'in ilk romanlarında anlattığı toplumun az gelişmiş, kapalı veya gelişme sürecini tamamlamamış yapısı içinde insan ve doğanın bütünleştiğini nasıl ifade ettiğini açıklamıştır.²⁴ Balık'a göre Tekin'in anlatıları sözlü kültüre dayandığı için o kültürün bir parçası olan doğaya da önem vermektedir. "Ekoeleştirmenler doğanın insan tarafından ötekileştirilmesini, insanın kendisini doğadan ayrı konumda değerlendirilmesini ve doğanın hammadde olarak bilinçsizce sömürülmesini eleştirirler."²⁵ Macit Balık da bu perspektif ile Latife Tekin'in romanlarını okur. Latife Tekin, böylesi bir okumayı mümkün kılan anlatı

²³ Ömer Faruk Huyugüzel, *age.*, s. 142.

²⁴ Macit Balık, "Çevreci Eleştiri Işığında Latife Tekin'in Romanları", s. 6.

²⁵ Serpil Oppermann, "Ekoeleştiri", s. 5.

biçimini uzun zaman sonra aynı anda yayınladığı *Manves City* ve *Sürüklenme* adlı romanlarında da devam ettirmiştir.

MANVES CİTY VE SÜRÜKLENME'DE TABİATIN TAHRİBİ

İlk romanı *Sevgili Arsız Ölüm* ile birlikte Türk yazınında müstesna bir konuma erişen "Latife Tekin, *Sevgili Arsız Ölüm*'den sonra da 'toplum' ve 'yoksulluk' izleklerinden kopmayarak bellek ve arayışın öykülerini anlattığı politik romanlarıyla dikkat çeker."²⁶ *Manves City* ve *Sürüklenme* de klasik Latife Tekin çizgisinin yetkin örneklerindedir.

Manves City'de Tekin, büyük şirketlerin avucuna düşen bir beldeden, Erice'den bahseder. Bilinenin aksine, sanayileşme ile kırsal alandaki insanlar şehre değil, şirin bir beldeye sükün etmiştir. Fabrikalaşma başlamış ve Erice beldesinde bilinmeyen bir kavram olan işçi sınıfı oluşmuştur. Zaten fabrikalaşmanın başlaması işçi sınıfının oluşmasını beraberinde getirir. Zira "klasik anlamıyla işçi sınıfından bahsedebilmenin ön şartı, fabrikanın varlığıdır."²⁷ Ağır şartlarıyla giderek bozulan bir doğanın içinde yükselen Manves holdingi, fabrikalaşmanın sonucudur. Bu yeni sistem ise insan eliyle doğayı yıkmış, doğanın dizgesel yapısını bozmuştur. Oysa anlatıcının ifadesiyle, Manves'ten önce Erice, "hangi²⁸ yamacına çıksak göz alabildiğine ova, hangi düzlüğüne insek çepeçevre dağ[dır]."²⁹ Yine anlatının bir bölümünde anlatıcı, Erice için şunları söyler: "Hayatlarınızı sarın geriye, çocukluğunuzu bulursunuz da, Erice'nin sizi bugüne getiren tabiat harikası doğasını bulamazsınız."³⁰

Latife Tekin, anlatıcısı aracılığıyla Erice'nin geçmişte doğa ile bütün olduğunu söylerken Manves'ten sonraki durumun da eleştirisini yapar. Bilinçli bir yazar olarak da anlatısında doğanın korunması gerektiğini ifade eder ve anlatıcı da Manves'ten sonrası için şöyle bir öneride bulunur: "Kaybettiklerimizi sayıp dökmek marifet değil, kalanı elden çıkarmayıp korumacı olmaya bakalım."³¹ Bütün bu yıkımlar, ekoeleştirel yaklaşımlar arasında derin ekolojinin sahasına girmektedir. Çünkü buradaki Manves yetkilileri, üretimin hızına kapılmış ve tüm ekolojik düşünceleri bir köşeye bırakıp doğayı tamamen yok saymışlardır. Bu kıyıma sevinenler de yok değildir:

²⁶ Yasin Yavuz, "Latife Tekin ile Cengiz Aytmatov'un Romanlarında Geleneğin Kurgusal İşlevi ve Metinlerarasılık Bağlamında Bir Çalışma", s. 104.

²⁷ Ahmet Bekmen, "Marksizm", s. 166.

²⁸ Alıntılar orijinal metinde italik değildir. Çalışmada Latife Tekin'den yapılan her alıntı vurgu yapmak amacıyla tarafımca italik yazılmıştır. (Yasin Yavuz)

²⁹ Latife Tekin, *Manves City*, s. 57.

³⁰ Latife Tekin, *Manves City*, s. 33.

³¹ Latife Tekin, *Manves City*, s. 33.

"Arkadaşlarla takıldığımız bir spor kulübümüz var, tek tek dinle hepsini bak nasıl memnunlar, mühendisi, mimarı... Seviniyorlar Erice kentleşiyor diye, adamlar Manves City tabelasını asmış, Erice'nin adı yaşasa kendi silinecek ortadan, değişimin önüne geçmek imkânsız, Manves tüm ovayı kapladı, Azimet Bey'e bile çiftliği satması için baskı uygulanıyor, hem de Nise Hanım'ın akrabası tarafından."³²

Aykan'ın ifade ettiği kesim doğanın kutsallığını hiçe saysa da Aykan'ın bilinci çevre bilincidir. Aykan, kentleşmenin bir fabrikayla mümkün olmadığını ama bir fabrikanın bütün bir şehri yok etmesinin mümkün olduğunu biliyordur. Manves, şehir ve insan ayırmaksızın kırıp geçirmektedir. Manves'e göre şehrin değeri yoktur. Hatta onunla değişen Erice'de işçilerin de değeri yoktu. "Yaratılan yeni yollar, işçinin işçiyle yarıştırdığı çadır atölyelerden, işçinin makineyle yarıştırlıp dövüştürüldüğü üretim arenasına varıp uzanmıştı[r]."³³ Peki, neydi işçiyi bu sürece muhtaç eden? Tekin, bu sorunun yanıtını şöyle veriyor: "İnsanın güvencesi kırık olunca her şeye boyun eğiyor. (...) Yaşanmaz bir ömür verilmişti onlara, işten atıldıkları anda kendi gözlerinde bile kıymetleri kalmıyordu."³⁴ Görüldüğü üzere, insanlar bu sisteme mahkûm oldukları için katlanmaktadırlar. Fabrikada işçi olmadıkları sürece yaşamaya imkân bulamadıklarından, ağır şartlar altında çalışmak ve bu yok edici düzenin parçası olmak bile onlara çok cazip gelmektedir, üstelik sadece belde halkına değil, yabancılara bile cazip gelmektedir. Dolayısıyla, diğer beldelerden pek çok kişi, işçi olmak üzere Erice'ye göç eder. Yaşanan yoğun göç, sanayileşmenin sonuçlarından biri olarak dikkati çeker. Anlatıcı, bu hususu, "Erice'de yaşamak güzeldi eskiden, (...) yağmur gibi insan yağmadan önce"³⁵ sözleriyle açıklar. Erice bile Erice'ye yetmez olmuştur. Elbette bu durum da çeşitli başka sorunları getirmiştir. Bunlardan birisi nüfusu hızla artan bir beldede kadın olmaktır. Latife Tekin'in anlatıcısı, tıpkı ekofeminizmin ifade etmek istediği gibi, ezilen ve yıpranan doğa ile kadın arasında bir koşutluk kurmuş, sanayileşmenin bir sonucu olan göçün Erice'deki kadınlar açısından doğurduğu sorunu şöyle ifade etmiştir:

"Kadınlar olarak biz bu sele hazırlıksız yakalandık. İşe gitmek için asfaltta minibüs beklerken kamyonetlerden, arabalardan bakışlar uzuyor. Pazara ayakkabı, parça kumaş getirip döken satıcıların kornalarına maruz kalınıyor. Alışveriş sonrasında gülerken elle taciz ettiklerini de bilmeyen yok, sataşmalar yüzünden

³²Latife Tekin, *Manves City*, s. 59.

³³Latife Tekin, *Manves City*, s. 18.

³⁴Latife Tekin, *Manves City*, s. 19.

³⁵Latife Tekin, *Manves City*, s. 31.

*psikolojimiz bozulmuş durumda... (...) Kadınlar için şirin bir ilçe değil miydin sen? Benim Erice'm."*³⁶

Anlatıcının bu ifadeleri, sanayileşme ile ortaya çıkan kadın sorunlarının yalnızca bir yüzüdür. Sözelimi, işçi sorunları ve doğanın tahribine yazdıklarıyla eğilen Nergis de "tacizci bir ustayla uğraşmak zorunda kalmıştı."³⁷ Anlatının bir bölümünde de kesimhanede, çay molasında bir kavga çıkar. Nergis gibi sözcülük yapan bir genç, mesaiye kalmak istemeyen nişanlısına arka çıktığı için üretim şefiyle tartışır. İşçiler önünde tartışmayı hazmedemeyen şef, nişanlısının önünde gencin kulağını çeker ve küfür ederek tokatlar. Sonra da kovarlar. Ama kız fabrikada çalışmaya devam eder. Fabrikadan kovulan genç, nişanlısına da istifa etmesini söyler. Kız bunu kabul etmez ve tacize uğrar. İnsan Kaynaklarına yazdığı yazı, fabrika bağlamında kadınların yaşadığı sorunları gözler önüne sermektedir:

"Nişanlım fabrikadan atılınca benim de işten çıkmamı istedi. Kabul etmediğim için nişanımız bozuldu. Bunu Atagün Usta'ya söylediğimde, elimi yakalayıp kulağıma 'Ben sana talibim,' dedi. Rahatsız olup mutfaktaki işime geri dönmek istedim. 'Senin için o yollar kapandı artık. Üretimde benim emrimdesin.' deyip beni çevirdi. (...) Gece korkuyorum oradayken. 'Kız aptal bu çağda ne korkusuymuş, elim ne güne duruyor, uzanır tutarsın,' dedi. Beni klima odasına çekerse kurtulma imkânım yok. Fabrikada hem üretim şefi hem imam olduğundan üste çıkar. (...) İşçinin önünde durup Cuma namazı kaldırıyor, sonra yanıma gelip telefonundan müstehcen videolar izlettirmek istiyor. Kiblesi duası benmişim."³⁸

Latife Tekin, *Manves City*'yi bozulan doğanın yanı sıra işçi sorunları, özellikle kadın işçi sorunları üzerine kurmuştur. Bu yeni düzende kadınlar tacize uğrar, ustabaşları tarafından örselenir, dahası, işte olduğu gibi sokakta da tacize uğrarlar. Ancak anlatı, tüm yoğunluğuna rağmen, bu motifler üzerine kurulu değildir. Latife Tekin, *Manves City*'yi Ersel'in kızını araması üzerine inşa eder. Dolayısıyla anlatının sonu da bu husus üzerine kurulmuştur. Eski bir fabrika işçisi olan Ersel uğradığı bir iftira sonucu beş yıl hapis yattıktan sonra Erice'ye geri döner. Onu Erice'de karşılayan kişi ise çocukluk arkadaşı Nergis'tir. Bu geriye dönüşün nedeni kaçıp giden karısından geriye kalan üvey kızı Eda'dır. Ersel, Eda'yı bulmak için dönmüştür. Ancak Eda ile ilgili sağlıklı hiçbir iz bulamaz. Neredeyse tüm Erice birlik olmuş, ona Eda'nın peşini bırakmasını salık verir. Ersel arayışından vazgeçmez ve uzun uğraşlar sonucunda kızının müstehcen görüntülerini görür. Eda'yı o pozisyona sürükleyen de değişen, ötekileştiren yeni düzendir. Bu durum, *Manves City*'nin ekofeminist bir incelemeye de

³⁶ Latife Tekin, *Manves City*, s. 32.

³⁷ Latife Tekin, *Manves City*, s. 34.

³⁸ Latife Tekin, *Manves City*, s. 36-7.

açık olduğunu göstermektedir. Tekin'e göre doğa tıpkı bir kadın gibi savunmasızdır. Onu baltalayan, ezen ve kimliğini zedeleyense erkek egemen bir yönetimdir. Kadının üretkenliği, verimliliği doğa gibidir. Ancak onu verimsizleştiren, kirleten erkek egemen toplumdur. Tacize uğrayan kadınlar da Eda da kirletilmeseler çok daha iyi şartlarda, tıpkı doğa gibi, çok daha iyi bir biçimde verimli olabilirler.

Öte yandan, *Manves City* ile birlikte yayımlanan ve gerek ana konusu gerekse söylemi bakımından Latife Tekin'in romancılığını yansıtan *Sürüklenme* de ekoeleştirel okumaya yatkındır. *Sürüklenme*'deki ekoeleştirel okuma olanağı ise doğanın bir parçası olan hayvanlardır. Onların vahşice öldürülmesi de tıpkı tabiatın parçalanması gibi dikkate alınması gereken bir husustur. Anlatıcı, *Sürüklenme*'de bu konudan şöyle bahseder:

"Kürk ticaretinden kazandığı parayla servetine servet kattığından haberin var mıydı senin? İnşaat işine sonradan girmiş, HL Dikie Polya Kampany, biliyor musun bu şirketi? Bir Rus'la beraber kurmuşlar, ortağı olan adam Noviy Russkiy tabii ki, KGB'den filan olma ihtimalinden söz edip de canını sıkmak istemiyorum ama öyledir herhalde, sincap, tavşan, tilki, samur, kunduz... Habil, Kirov'daki samur kürk fabrikasında olabirmiş..."³⁹

Greg Garrard, çevrecilik ve hayvan özgürleşmesinin hem teoride hem de pratikte birbirlerinden ayrıldığını ancak her ikisinin de insanmerkezci bir ahlaka karşı birleştigiinden bahseder.⁴⁰ Hayvanların gündelik yaşamdan soyutlanmaları ve onların ticari nesne olarak görülmesi tıpkı doğanın kıyımında olduğu gibi sanayileşme ile başlar. Latife Tekin, *Sürüklenme*'de birkaç sayfada da olsa bu konuya değinmiştir. Bu noktada Latife Tekin'in çevre sorunlarına salt tabiat merkezli yaklaşmadığını ve tabiatın en önemli parçası olan hayvanları da dikkate aldığı görülmektedir.

Bununla birlikte, Latife Tekin'in neredeyse her romanında bir Erice vardır. *Sürüklenme*'de ise burası Cehil'dir. Asistan kod adlı anlatıcı, kız kardeşi Tijen'in ölümü sonrası Tijen'in üyesi olduğu "Takviye" isimli bir dernek adına oradan oraya sürüklenir. Bir ara Cehil'e gelir. Cehil de Erice gibi yeni bir sistemin beraberinde getirdiği kuralların doğayı silip süpürdüğü bir yere dönüşmüştür. Cehil'e termal enerji tesisi kurulmuş, madenlerin tozu yeri göğü sarmıştır. Anlatıcı, Cehil'e olan biteni tek bir cümleye şöyle sığdırmıştır: "Tarlada açık madencilik yapılıyor, ormanları delik deşik oydular, dinamit seslerinden uyunmuyor köylerde, evlerin duvarları çatlak patlak içinde."⁴¹

³⁹ Latife Tekin, *Sürüklenme*, s. 109.

⁴⁰ Greg Garrard, *age.*, s. 200.

⁴¹ Latife Tekin, *Sürüklenme*, s. 137.

Görüldüğü gibi, Cehil'de kurulan sistem ile Erice'deki sistem arasında pek fark yoktur. Manves'in salt üretime dayalı benmerkezli düşüncesiz tavrı ile Cehil'deki tesisin durumu denktir. Her ikisi de bu doğa karşıtı tavırlarıyla güçlerine güç katarlar. Anlatıcı, *Sürüklenme*'de termal enerji tesisi için şöyle söyler:

"Termal enerji tesisi için çok ruhsat dağıtıldı bu havzada, dört yüz tane daha kuyu açılacak, buhar çok çıksın diye iki yüz ton asit basıyorlar, o asitler nereye gidiyor? İmparatorluklarını kurmuşlar, uyurken bile para kazanıyorlar, bizim keçilerimiz ölmüş, sürümüşe kamyon dalmış, hayvanlarımız telef olmuş umurlarında değil, savaş buralara gelmez sanıyordu köylü, bundan âlâ savaş mı olur? Köyün çatında göğüs göğse boğuşuyoruz madencilerle, vicdan yok, güç var ellerinde, devleti arkalarına almışlar."⁴²

Tekin'in doğanın tahribiyle savaş arasında kurduğu bu ilişki, onun doğaya verdiği haklı değer için açık göstergesidir. Cehil, bir anlamda fethedilmiş ve akabinde yağmalanmıştır. Manves Erice'ye nasıl çöktüyse madenciler de Cehil'e öyle çökmüştür: "O eski çayır çimeni ara ki bulasın, koyunların kuzuların yerini iş makineleri almış, kilometrelerce kazıp oymuşlar toprağı, ay krateri gibi kupkuru bir uçurum"⁴³ olmuş Cehil.

Latife Tekin'in romancılığı göz önüne alındığında iki temel özellikle tanımlanabilir: İlki, politik hassasiyetin yoğun biçimde hissedildiği sembolik anlatılarken, ikincisi, daha çok yoksulluk teması ile doğaya duyduğu hassasiyeti birleştiren anlatılardır. Aslında, Latife Tekin romanları amaçlı politik bir söylem ile çevresel duyarlılığı yansıtan ve böylece çağdaş sorunlara değinen anlatılardır. Aynı anda yayımlanan *Manves City* ve *Sürüklenme* bu iki farklı yolun en belirgin örnekleridir. *Manves City*; daha çok çevresel hassasiyetle birlikte yoksul insanların ele alındığı bir karşı çıkış romandır. *Manves City*, derin ekoloji ile benmerkezci insanın yol açtığı felaketlerin gösterimi olarak okunabileceği gibi, artık Tekin'de klasikleşmiş bir biçim olarak tahrir edilen kadın ile doğa koşutluğu ekseninde ekofeminizmin olanakları ile de okunabilir.

Öte yandan, "Takviye" isimli dernek üzerinden isimsiz bir anlatıcının farklı coğrafyalara savrulduğu *Sürüklenme* ise daha çok *Gece Dersleri*'nden alışkın olduğumuz politik tavrının bir başka örneğidir. Ancak unutulmaması gereken bir husus vardır ki, her iki anlatı da birbirinin sınırlarına biraz olsun girmiştir. Latife Tekin, politik yönü ağır basan anlatılarında çevreye, çevreci yönü ağır basan anlatılarında da politığe dokunur. Bu durum, kuşkusuz onun romancılığının en belirgin tarafıdır.

⁴² Latife Tekin, *Sürüklenme*, s. 138.

⁴³ Latife Tekin, *Sürüklenme*, s. 139.

SONUÇ

1990'larda başlayan ve uygulama alanı giderek genişleyen bir yazın kuramı olarak ekoeleştiri, insanlığın doğadaki bozulmaya verdiği somut tepkilerden biridir. Bu kuramın çerçevesi göz önüne alındığında hem yazar hem de okur tarafında bir hassasiyet geliştirdiği görülmektedir. Çevresel duyarlılıkla yazılan anlatılarda çevre-insan, insan-hayvan, insan-üretim ve insan-tüketim gibi farklı ilişkilerin ne denli bozuk olduğunun altı çizilir ve gizil bir biçimde çözüm önerileri getirilir.

Öte yandan, Latife Tekin *Manves City* ve *Sürüklenme*'de; *Sevgili Arsız Ölüm*, *Berci Kristin Çöp Masalları* ve *Gece Dersleri* gibi anlatılarda görülen anlayışlara benzer bir hassasiyetle okurun karşısına çıkmıştır. *Manves City*'de Tekin, çevreci duyarlılığı anlatının merkezine yerleştirmiştir. Bu anlatıda, fabrikalaşma ile birlikte bozulan bir beldenin hikâyesi anlatılmaktadır. Tekin, Erice'nin bozulmasıyla sadece doğanın değil, kadınların da etkilendiğini imlemiştir. Özellikle göçle birlikte dokusu zedelenen Erice, kadınlar için tekinsiz bir yer haline gelmiştir. Tekin'in bu anlatısına göre fabrika hem göç gibi nüfus hareketleriyle hem de zehirli gazlar, atıklar ve hammadde ihtiyacıyla doğaya zarar veren bir oluşumdur. *Manves City*'e paralel bir çizgide ilerleyen ve insan eliyle doğal yaşamın tahrip edilmesini imleyen bir anlatı olarak *Sürüklenme*'de yine çevreci bir duyuş tarzı göze çarpar. Cehil de tıpkı Erice gibi asla eskisi gibi olamayacak bir yerdir. Tekin, her iki anlatısında da çevrede meydana gelen sorunların sebebini fabrikalaşmaya ve insanların düşüncesiz tavırlarına bağlar. Latife Tekin'in çevre konusundaki hassasiyeti sadece bu iki romanıyla sınırlı kalmayan genel bir eğilimdir. Bu hassasiyet onun biçiminin temel niteliklerinden, hatta en belirgin özelliklerindedir.

KAYNAKÇA

Ayaz, Hüseyin. (2014). "Çevreci Eleştiri Üzerine Genel Bir Değerlendirme". *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Dergisi*. S.3/1. s. 278-292.

Balık, Macit. (2013). "Çevreci Eleştiri Işığında Latife Tekin'in Romanları". *Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi*. S.1. s. 1-16.

Beklân Çetin, Oya. (2005). "Ekofeminizm: Kadın-Doğa İlişkisi ve Ataerkillik". *Sosyo-Ekonomi*. s. 61-76.

Bekmen, Ahmet. (2016). "Marksizm". 19. *Yüzyıldan 20. Yüzyıla Modern Siyasal İdeolojiler*. Der. H. Birsen Öz. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Çüçen, Abdülkadir. (2011). "Derin Ekoloji". <http://blog.aku.edu.tr/ometin/files/2011/12/derinekoloji.pdf> [Erişim Tarihi: 04.04.2019]

Ergin, Melis ve Dolcerocca, Özen Nergis. (2016). "Edebiyata Ekoeleştirel Yaklaşımlar: Ekoşiir ve Elif Sofya". *SEFAD*. 297-314.

Garrard, Greg. (2017). *Ekoeleştiri – Ekoloji ve Çevre Üzerine Kültürel Tartışmalar*. Çev. Ertuğrul Genç. İstanbul: Kolektif Kitap.

Glotfelty, Cheryl and From, Herold. (1996). *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens, Georgia and London: The University of Georgia Press.

Huyugüzel, Ömer Faruk. (2018). *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

İdem, Şadi. (2002). "Toplumsal Ekoloji Nedir? Ne Değildir?" *Toplumsal Ekoloji*. 1. 7-20.

Karahan, Burcu. (2002). "Yeşillenen Edebiyat Eleştirisi". *Varlık*. 1138: 28-34.

Oppermann, Serpil. "Ekoeleştiri". <https://www.pen.org.tr/files/GreenPEN%20Ekoele%C5%9Ftiri%20Prof.%20Dr.%20Serpil%20Opperman.pdf> [Erişim Tarihi: 04.04.2019]

Özdağ, Ufuk. (2017). *Çevreci Eleştiriye Giriş*. Ankara: Ürün Yayınları.

Özdağ, Ufuk ve Gökalp Alparlan, Gonca. (2010). "Türkiyat Araştırmalarında Yeni Bir Alan: Çevreci Eleştiri". 3. *Uluslararası Türkiyat Araştırmaları Sempozyumu Bildiriler Kitabı*. C.II. 641-651.

Saatçioğlu, Ece. (2016). "Halikarnas Balıkçısı'nın Aganta Burina Burinata Romanını Ekoeleştirel Bakışla Okumak". *CBÜ Sosyal Bilimler Dergisi*. C.14. S. 1. s. 581-600.

Tekin, Latife. (2018). *Manves City*. İstanbul: Can Yayınları.

Tekin, Latife. (2018). *Sürüklenme*. İstanbul: Can Yayınları.

Yavuz, Yasin. (2017). "Latife Tekin ile Cengiz Aytmatov'un Romanlarında Geleneğin Kurgusal İşlevi ve Metinlerarasılık Bağlamında Bir Çalışma". *Söylem Filoloji Dergisi*. 2/3. s. 102-114.

Edebî Eleştiri Dergisi

(Journal of Literary Criticism)

ISSN: 2602-4616

Cilt III, Sayı III, Aralık 2019

Eleştiri Kuramları Özel Sayısı

YÜKLENME TARİHİ: 27.07.2019 KABUL TARİHİ: 16.09.2019 YAYIN TARİHİ: 31.12.2019

Künye: Bingöl, Ulaş (2019). "Gadamer'in Felsefi Hermeneutiğinde Anlam Sorunu", *Edebî Eleştiri Dergisi*, Eleştiri Kuramları Özel Sayısı c. 3/3, s. 260-273 DOI: 10.31465/eeder.597591

Dr. Öğr. Üyesi Ulaş BİNGÖL
Siirt Üniversitesi Fen-Edebiyat
Fakültesi,
e-mail: ulasdebiyat@gmail.com
ORCID: 0000-0003-3093-1036

GADAMER'İN FELSEFİ
HERMENEUTİĞİNDE ANLAM
SORUNU

MEANING PROBLEM IN
GADAMER'S PHILOSOPHICAL
HERMENEUTICS

ÖZ

İnsan, tabiatı gereği her daim anlam arayışı ve anlam verme uğraşı içerisinde. Bundan dolayı insanın anlamlandırma ihtiyacı ve anlam verme yetisi, öteden beri birçok düşünürün dikkatini celbetmiştir. Felsefe, psikoloji, sanat felsefesi ve sosyoloji başta olmak üzere muhtelif alanlarda bireyin anlamlandırma yetisi ve anlam sorunu hakkında farklı görüşler dile getirilmiştir. Geçmiş Antik Yunan'a kadar uzanan hermeneutiğin de temel uğraşlarından biri anlam sorunudur. XX. yüzyılın önemli düşünürleri arasında yer alan ve geliştirdiği felsefi hermeneutik ile modern edebiyat kuramlarına ve eleştiri yaklaşımlarına yön veren kişilerden biri olan Hans-Georg Gadamer'in üzerinde durduğu konuların başında anlam sorunu gelir. Alman düşünür, anlam sorununu çok boyutlu ele almasına rağmen anlamın doğrudan dil ile ilişkili olduğunu ileri sürer. Bu yüzden anlam sorununu anlaşılır kılabilmek adına öncelikle dilin işleyiş mantığının bilinmesi gerektiğini iddia eder. Felsefi hermeneutikte anlam sorununun diğer hermeneutiklere göre daha fazla öne çıkmasının nedeni, Gadamer'in anlamlandırmayı yorumlama edimiyle eş değer görmesidir. Bu çalışmanın amacı, XX. yüzyılda edebiyat eleştirisine ciddi manada tesiri olan Gadamer'in anlam sorununa yaklaşımını incelemektir.

Anahtar Kelimeler: Hermeneutik, Gadamer, Felsefi Hermeneutik, Anlam, Edebiyat Eleştirisi.

ABSTRACT

Man quintessentially searches meaning and tries to understand every time. Man's ability to make sense has been attracted attention by many philosophers since before now. It is uttered many opinions relevant to man's ability to make sense by philosophers. Also, meaning is main area of interest's hermeneutics, its history dates Ancient Greek. Hans-Georg Gadamer, who is one of the most important philosopher in twentieth century, and he dominates to modern literary theories and approaches to literary criticism by his developed philosophical hermeneutics, dwells on meaning problem. German thinker asserts that meaning is directly related to language, although he handles meaning problem in different forms. Therefore, he claims that it is primarily known logic of language to understanding meaning problem. Because of he looks at meaning as interpretation, meaning problem becomes prominent in his philosophical hermeneutics. Aim of this paper is to investigate Gadamer's approach meaning problem which it affects to literary criticism in twentieth century.

Keywords: Hermeneutics, Gadamer, Philosophical Hermeneutics, Meaning, Literary Criticism.

Anlama bir etki türüdür ve kendisini bir etki olarak bilebilir.

(Gadamer)

GİRİŞ

“İnsanın diğer varlıklardan ayrılan en önemli yönü nedir?” sorusuyla muhatap olunduğunda akla ilk gelen cevap, insanın düşünme yetisine sahip bir varlık olduğudur. Düşünme yetisi, insanın anlam verme yetisi ile doğrudan ilişkilidir. Kişi düşündüğü an, bir şeylere anlam vermiş olur fakat anlam vermeden kişinin düşünme eylemine girdiği söylenemez. Bu açıdan konuya yaklaşıldığında düşünme ile anlam vermenin birbirinden ayrıl[a]mayan bağlara sahip olduğunu ileri sürmek yanlış olmaz. Öte yandan insanın kendi varlığının farkına varmasında yine anlam verme kabiliyetinin belirleyici olduğunu vurgulamakta fayda var.

Anlamı *anlayabilmek* adına her şeyden önce kavramın kendisi üzerine yoğunlaşmak gerekir. TDK *Türkçe Sözlük*'te anlam şöyle ifade edilir: “Bir kelimeden, bir sözden, bir davranış veya olgudan anlaşılan şey, bunların hatırlattığı düşünce veya nesne, mana, fehva, valör; bir önermenin, bir tasarının, bir düşüncenin veya eserin anlatmak istediği şey” (TDK, 2005:100). Anlamın zihinsel bir fiil olduğu, muhtelif kaynaklarda yapılan tanımlarda dile getirilir. Ahmet Cevizci, anlamı her şeyden önce “bir şeyin gösterdiği ya da dile getirdiği kavramlar bütünü” olarak açıklar (1999: 55). Dilbilimde ise “bir dil biriminin ilettiği kavram, tasarım, düşünce” anlamın karşılığı olarak verilir (İmer-Kocaman-Özsoy, 2011: 26).

Anlam verme edimi ilgili alanda genellikle dilsel bir olgu olarak kabul edilir. Böyle bir kabulün yaygınlık kazanmasında anlamın dilde gerçekleşmesi ve dil vasıtasıyla aktarılması etkili olmuştur. Dilsel bir olgu olması hasebiyle hem hermeneutik disiplininde hem dil felsefesinde anlam ile dil arasındaki ilişki üzerinde ayrıntılı bir biçimde durulmuştur. Dil ile olan yakın münasebetine rağmen anlama sadece dil ile ilgili değildir, aynı zamanda farklı boyutları olan karmaşık bir süreçtir. “Anlama, zorunlu olarak kelimelere bağlı bir olaydır; buna rağmen kelimeleri aşan her şey, yine de kelimeler aracılığıyla anlamayı kendisine davet eder. Bu yüzden anlam alanı salt kelimelere veya telaffuzlara indirgenemez” (Tatar, 2018: 40). Kişi, bir şeyleri düşünürken onun telaffuz edilmesine ihtiyaç duymayabilir. *Masa* kelimesini telaffuz etmeden de *masa* nesnesi üzerinde düşünüp onun varlığını kavramak pekâlâ mümkündür.

Anlam, bir dil sorunu olarak görülse de dili aşar; din, etik, sanat, psikoloji ile ilişkili ele alınır. Anlamın bir sorun olarak belirmesinin temel nedeni, Mehmet Rifat'a göre insanı kuşatan dünyadaki anlam etkilerinin kavranabilir olmalarına karşın her zaman açık seçik, kendini kolayca ele veren, tartışmasız olarak algılanabilir olmaktan uzak olmalarıdır (2007: 15). Anlamın ve anlamlandırmanın bu denli karmaşık bir görüntü çizmesi, felsefenin dikkatinden kaçmamıştır. Modern zamanlarda felsefe, anlam üzerine daha fazla yoğunlaşmasına rağmen temelde bütün felsefe tarihi bir anlam/anlamlandırma tarihidir. Filozoflar bir şey hakkında konuşurken veya bir şeylere açıklama getirirken anlama uğraşı içerisine girerler. Sokrates'in sorgulamalarının hepsi anlam vermeye yöneliktir. Platon'un *İdealar*

dünyası ve nesnel dünyası ayırımı, varlığa anlam verme uğraşının neticesinde ortaya çıkmıştır. XVII. yüzyıla gelene kadar felsefede anlam sorununa genel olarak Aristoteles'in bakış açısına göre yaklaşmıştır. Aristoteles'in yaklaşımında “sözcüğün anlamlı oluşu, bir zihinsel olayın ona eşlik ediyor olup olmamasına bağlıdır” (Denkel, 1984: 41). Başka bir ifadeyle eski dönemlerde anlam, gösteren ile gösterilen arasındaki uyuma göre belirlenmekteydi.

Modern felsefe tarihinde anlama edimi, filozofların üzerinde durduğu bir konu olarak karşımıza çıkar. İngiliz düşünür Thomas Hobbes, *Leviathan* adlı eserinde konu hakkında şöyle bir yorumda bulunur: “Bir insan herhangi bir konuşmayı işittiğinde, o konuşmanın sözcüklerinin ve bu sözcükler arasındaki bağlantının ifade etmesi amaçlanan düşünceler o insanın aklına geliyorsa, o konuşma anlaşılabilir demektir; çünkü anlama, konuşmanın neden olduğu algılamadan başka bir şey değildir” (2012: 41). XVII. yüzyılda başka bir İngiliz düşünür John Locke insandaki anlama yetisi üzerine odaklanarak anlam sorununa yönelik *ideci* bir yaklaşım geliştirir. Ona göre “insanı, duyularıyla algıladığı diğer varlıklar üzerinde bir yere koyan ve bu duyular dünyasında egemen kılan, onun ‘anlama yetisi’dir ki (bu yeti) seçkin doğasıyla bile araştırma çabalarımıza kesinlikle geçecek bir öznedir” (2000: 32). Algılama ile idelere sahip olmayı aynı kategoride ele alan Locke “idelerin zihnin algularından başka bir şey olmadığını düşünmektedir. Algılama ise Locke’da, anlama yetisinin bütün işlemlerinin genel adıdır ve kendisiyle bir nesne ya da bir içeriğin apaçık bilincine sahip olduğumuz bir düşünce edimini belirtmek için kullanılır” (Altuğ, 2008: 27). Locke, anlamı iletişim sırasında idelerin taşıyıcısı olarak görür. Başka bir ifadeyle ideleri, sözcüklerin anlamı şeklinde değerlendirerek bilginin idelerden kaynaklandığını, idelerin ise bütünüyle duyumlardan türediğini belirtir.

XX. yüzyılda dilbilimde görülen gelişmeler anlam sorunu üzerine daha fazla durulmasına zemin hazırlar. Ferdinand Saussure’ün, anlamı dilin temel birimi olan gösterge aracılığıyla açıklamaya çalışması, anlam sorununu yeni ve daha karmaşık bir boyuta taşır. Geleneksel dil yaklaşımına karşı gelerek *eşsüremliliği* gündeme getiren Saussure, dilsel göstergeleri gösteren ve gösterilen şeklinde ikiye ayırır. Ona göre “göstereni gösterilenle birleştiren bağ nedensizdir” (1998: 111). Örneğin işitsel olan “masa” göstereni ile insan zihninde canlanan “masa” gösterileni arasında nedensel bir bağ yoktur. Dilin işitsel yönünün, anlamın zihinde oluşmasında vasıta görevi görmesine rağmen anlam üzerinde bir etkisi yoktur.

Eski dönemlerde dilin, gerçeği yansıtma sorunu ile ilgilenilirken XX. yüzyılın başından itibaren düşünürler bizzat anlamın kendisine odaklanır. Bu düşünürlerden biri olan Wittgenstein, anlamın dilsel oluşu üzerinde durarak dilin sınırlarını çizer. *Tractacus*’ta adların dildeki işlevine değinen Alman düşünürün iddiasına göre dilin en küçük ve parçalanmayan parçası addır. Sadece bir önermenin anlamı vardır ve adın önermeyle bağlantısında göndergesi vardır. Ad nesneyi imler, nesne ise onun imlemidir (2013: 31). Düşünce ile dil arasındaki ilişkiye de değinen Wittgenstein, düşüncenin dil tarafından örtüldüğünü belirtir. Bu yüzden dil tarafından örtülen düşüncenin biçimiyle ilgili bir çıkarımda bulunulamayacağını iddia eder. Ona göre sözcüklerin sabit anlamları yoktur, kullanım biçimleri ve bağlamları vardır. Başka bir söyleyişle anlam, sözlerin kullanımına göre ortaya çıkar.

Anlamlar dünyası ile çevrili olan insanın anlam verme yetisi üzerinde duran bir disiplin olarak hermeneutik, genelde sanat eserlerinin özelde edebî metinlerin anlaşılmasına/yorumlanmasına yoğunlaşır. Felsefe ve dilbilimde anlam sorununa olan ilginin benzerini, hermeneutikte de görmek mümkündür. XX. yüzyılın önde gelen düşünürleri arasında yer alan Hans-Georg Gadamer (1900-2002), hermeneutik hakkında kaleme aldığı *Hakikat ve Yöntem* adlı eserinde ortaya koyduğu görüşleriyle metnin anlamı konusuna yeni bakışlar getirerek kendinden sonra gelişecek olan alımlama estetiğine (reception aesthetics) birçok açıdan öncülük etmiştir. Alımlama estetiği kuramcısı Hans-Robert Jauss'un, sık sık değindiği *beklenti ufku* (horizon of expectation) kavramı, Gadamer'in düşüncelerinden hareketle geliştirilmiştir. Günümüzde edebiyat eleştirisine ciddi manada yön vermiş olan Gadamer'in, geliştirdiği felsefi hermeneutikte üzerinde durduğu konuların başında anlam sorunu gelir. Her anlamın bir yorum olduğunu belirten Alman düşünür, yorumun anlamlandırma edimi sırasında oluştuğunu anlatır. Edebiyat eleştirisinde okuyucunun konumunu öne çıkaran bu fikirlerin etraflıca incelenmesi, edebiyat eleştirisinin ve eleştiri kuramlarının günümüzde yaşadığı dönüşümün sağlıklı anlaşılmasına katkıda bulunur.

Gadamer'in felsefi hermeneutiğinde anlamın ele alınışına ve metnin anlamının oluşum süreciyle ilgili fikirlere değinmeden önce hermeneutikte anlam ile ilgili öne çıkan fikirlere bakmak konunun kavranmasına katkı sağlayacaktır.

MODERN HERMENEUTİKTE ANLAM SORUNU

Antik Yunan'a kadar giden bir geçmişi olmasına karşın hermeneutik, XVIII. yüzyıla değin kutsal kitap yorumu olarak görülmüştür. XVIII. yüzyılın sonlarına doğru özellikle Friedrich Schleiermacher'in çabalarıyla sanat ve edebiyat eserlerinin anlaşılmasına ve genel olarak anlama konusuna yönelen bir uğraş olarak belirmiştir. Schleiermacher, Dilthey ve Heidegger, Gadamer'e gelene kadar öne çıkan belli başlı modern hermeneutik temsilcileridir.

Hermeneutiğin kutsal kitap yorumu olmaktan çıkararak bütün yazılı metinlerin anlaşılmasında başvurulacak bir disipline doğru evrilmesini sağlayan Schleiermacher, anlamının önündeki engelleri aşmaya çalışır. Hermeneutiğin birçok türünün olmasına rağmen henüz anlama sanatına dönüşmediğini söyler ve hermeneutiğin sadece anlamın sunumuyla değil, anlamın kendisiyle ilgilenmesi gerektiğini ifade eder (1998: 5). Ona göre anlama, "bir sanat olarak metnin yazarının zihinsel sürecini yeniden tecrübe etmektir". Schleiermacher, anlamının kısmen mukayeseli ve kısmen de sezgisel ve ilahi tabiatlı olduğunu fark edince parça ile bütünün birlikte anlaşılabilirliğini ileri sürer (Palmer, 2008: 124-125). Bir metindeki herhangi bir cümlenin anlamı, diğer cümleler ile olan ilişkisine göre ortaya çıkar. Cümledeki belirsizliği giderebilmek için önceki cümlelerde dile getirilenleri göz önünde bulundurmak gerekir. Aynı zamanda bir düşünürün herhangi bir eserini gerçek manada anlayabilmek ancak diğer eserlerine yansıyan fikirlere aşına olmakla mümkündür.

Schleiermacher, anlama ile yorumlamayı aynı düzeyde ele alarak metinleri anlamak için belli bir metodoloji geliştirir. Ona göre bir metni yorumlamak ve anlamak için, metnin eski tarihlerde ya da başka bir dilde yazılmasına gerek yoktur (Toprak, 2003: 42-43). Yazılı her metin konuşma dilinden ayrı bir evrene sahiptir ve metnin anlaşılması için birtakım tekniklere ihtiyaç duyulur. Anlamının önündeki

engelleri kaldırabilmek adına metnin, yorumcunun anlayacağı düzeye getirilmesi gerekir. Metin, geçmiş bir dönemde yazılmışsa yorumcunun onu, aktüel zamanın diline çevirmesi şarttır. Schleiermacher'ın niyeti, “öncelikle anlamının keşfedilebilecek birtakım kanunlar çerçevesinde gerçekleştiğini tespit etmek ve daha sonra anlamayı gerçekleştiren birtakım kanun veya prensipleri belirlemek[tir]” (Palmer, 2008: 128). Niyetini gerçekleştirmek ve metnin daha sağlıklı anlaşılması amacıyla gramatik ve psikolojik yöntem adıyla kavramsallaştırdığı iki basamağı takip eder. Gramatik yöntemde, geleneksel hermeneutikte olduğu gibi metni meydana getiren dil tekniklerine odaklanılır. “Her türlü dilsel ifadenin, aslında gerisindeki düşünce sürecini yansıttığına inanan Schleiermacher, anlamının, gramerin yöntemiyle başlamasını gerekli görür” (Bilen, 2016: 77). Psikolojik yöntemde ise yazarın kişiliğinin metin üzerindeki tesiri ortaya konulur. Bunun için yorumcu, kendisini yazarın yerine koyarak sezgisel yoldan anlama ulaşmaya çalışmalıdır. Ayrıca yazarın etrafıca gözlenip diğer yazarlardan ayrılan yönlerinin tespit edilmesi elzemdir. Psikolojik yöntemde, dilsel ögeler geriye itilmiş gibi görünse de her yazarın kendine has dilsel tekniklerinin olduğu daima göz önünde bulundurulur.

Schleiermacher'ın, metnin anlamını yazarın niyetinin öğrenilmesine bağladığı aşikârdır. Bu yönüyle eleştirilse bile hermeneutik yaklaşımında genel olarak anlama konusuna yoğunlaşarak kendisinden sonra gelen Dilthey ve Heidegger'e yol göstermiştir. Wilhelim Dilthey, birçok yönden Schleiermacher'den ayrılrsa da anlamının ilkelerini ortaya koyma noktasında ona yaklaşır. XIX. yüzyıl pozitivizmine karşı gelerek insan ile ilgili konularda anlama ve yorumlama olaylarının farklı şekillerde tezahür ettiğini belirten Dilthey, bu yüzden doğa bilimlerinde kullanılan yöntemler ile insani olana yaklaşılmayacağını iddia eder. Sanat eserlerine ayrı bir önem vererek sanatı, yaşamı anlamının *organonu* olarak tarif eder. Onun hermeneutik anlayışında, insani olanı en iyi yansıtan olarak kabul edilen sanat eserlerinin anlamlandırılması hayati öneme sahiptir. Tin bilimleri olarak ifade ettiği beşeri bilimler ona göre “insanın kendisi hakkında bir anlama ulaşması gibi bir amaca hizmet ettiğinden doğa bilimlerinden daha büyük bir önem taşırlar ve doğa bilimlerine göre önceliklidirler” (Özlem, 2010: 91). Dilthey, insanın bir bilincinin ve bu bilinci sayesinde bir tarihinin olmasının, evreni anlama noktasında diğer varlıklar arasında insanın üstünlüğüne delalet ettiğine inanır. Doğadaki canlıların bir bilinci yoktur, bu yüzden olup bitene anlam ver[e]mezler. Bundan ötürü insani olan ile doğada olanın aynı anlayışlar çerçevesinde incelenmesi düşünülemez. Çünkü insanın tarihinin olması ve bu tarihinin mutlak anlamdan uzak olması, mutlak gerçekliğin gözlemlendiği doğadan ayrı bir kategoride ele alınmasını zorunlu hâle getirir.

Dilthey'in hermeneutik anlayışı deneyim, ifade, anlama kavramları etrafında şekillenmiştir. Ona göre “bir bilim, ancak, onun incelediği nesne bize hayat, ifade ve anlama arasındaki sistematik bir ilişkiye dayalı bir süreç ile sunuluyorsa, beşeri çalışmalara dâhil edilir” (Palmer, 2008: 147). Yaşama deneyiminden kastedilen, bireyin başından geçen özel olaylarda veya tecrübe ettiği tikel durumlarda, insani genel yönlerin mevcut olmasıdır. Dilthey, ifadeyi ise bireysel bir ifadeden ziyade genel olarak yaşamın ifadesi olarak değerlendirir. Ona göre “anlamının ön koşulu yaşamadır ve yaşanmış olanın bir yaşam deneyimine dönüştürülmesi sadece ve sadece anlamının, yaşamın dar ve öznel sınırları dışına çıkıp bütün ve genel olana

yaklaşmasıyla mümkündür” (Toprak, 2003: 63). Anlam vermenin insani bir nitelik olduğunu savunan Dilthey, hermeneutiğin yöntemlerini bütün beşeri bilimlere uygulayarak anlamının önündeki sorunları aşmaya çalışır. Bu noktada anlama odaklanmasının nedeni, anlamının tin ile olan bağından kaynaklanır. “Anlama, tinin kendi nesneleştirmeleri üstüne bükülme tarzı içinde, zaten tin tarafından sürekli icra edilen bir harekettir” (Habermas, 2010: 19). Diğer modern hermeneutik yaklaşımlarında olduğu gibi Dilthey’in hermeneutiğinde de anlam yeniden bir üretim olarak ele alınmıştır. Alman düşünürüne göre “her anlama bir yeniden üretilimdir. Ve yeniden üretme ve anlama sürecini aydınlatmak için kişi iç deneyiminden, özel durumların yaşantısından yola çıkmak zorundadır” (2012: 38). Anlamın içeriğini belirleyen tikellikler, aynı zamanda anlamın doğasının anlaşılmasına olanak tanır.

Gadamer’in felsefi hermeneutiği üzerinde düşünceleriyle iz bırakmış olan Martin Heidegger’in hermeneutiğe katkısı tartışmalı olsa da anlama yönelik görüşleri oldukça önemlidir. Alman düşünürün *Varlık ve Zaman*’da hermeneutikten yararlanarak ontolojik yaklaşımını ortaya koyduğu görülür. Onun belirlemesi uyarınca “varlığın tarihselliği veya zamansallığı, hermeneutik çalışmanın ve yorumlamanın sonucu anlamlı olur. (...) Dasein’in hermeneutiği, varolanın analizi ve felsefenin rehberi olarak varlıktan kalkar ve yine varlığa döner” (Çüçen, 2003: 56). Heidegger, varlığın zamansallığı konusuna ayrıca önem verir. Ona göre insanın kendi varlığını gerçekleştirme zamanına bağlıdır. Anlam da zaman gibi varoluşsal bir yapıdır. İnsan, zaman içinde dile geldiği sürece *anlama* mümkün olur.

Heidegger, ontolojik hermeneutiğe “varlığın anlamı” sorusuna bir cevap aramakla giriş yapar. *Varlık ve Zaman*’ın hemen girişinde Platon’un *Sofist* diyalogundan bir alıntı yapar. Alman düşünür bu alıntıdan şu çıkarımda bulunur; Uzun zamandan beri varlık ifadesi kullanıldığında ne kastedildiği bilinmemektedir oysa bu sadece bir yanılgıdır. Bugün varlığın anlamı ile ilgili kafamız oldukça karışmış bir vaziyettedir (2011a: 1). “Varlığın anlamı nedir?” sorusuyla Dasein’in varoluş imkânlarını öğrenmeye ve ortaya koymaya çalışan düşünür, varoluşsal bir yöntem geliştirir. Onun fikirlerine dikkat edildiğinde varlığın anlamı sorusuna bilimlerin cevap veremeyeceğinin açıkça dile getirildiği anlaşılır. Çünkü bilimler anlam sorusuna cevap verirken varlığı bir obje olarak görerek açıklama uğraşına girerler. Oysa varlığın anlamını bizzat varlığın varoluşsal olanakları verebilir. Bu yüzden Heidegger’de anlam verme, Dasein’in [insanın] kendi varoluşunun farkına vararak gerçekleşen bir süreçtir.

Richard E. Palmer, Heidegger’in anlama konusunda Dilthey’in yaşama deneyiminin ötesine geçtiğini belirtir. Heidegger’de anlama, karşıdaki kişinin deneyimini hissetmeyi çağırır. Alman düşünür, anlamayı Dilthey’deki gibi derinleşme bağlamında algılamaz, ona göre anlama dünyadaki varoluşun ayrılmaz bir parçasıdır ve ontolojik açıdan aslidir. Bütün oluş eylemlerinden önce anlama gelir, insan varlığını anlama ediminden ayırmanın imkânı yoktur (2008: 176-178). Heidegger’de anlama her şeyden önce insanın kendi imkânlarını idrak etmesidir.

GADAMER’İN FELSEFİ HERMENEUTİĞİNDE ANLAM SORUNU

Gadamer’in *Hakikat ve Yöntem*’de anlam sorununa etraflıca eğilmesinde, insanın anlamlar dünyası ile çevrili olması ve anlam vermenin yorum olarak görülmesi etkili olmuştur. “Yaşam bir iletişim ortamıdır, iletilen de anlamdan başka bir şey değildir. Özneler arasında bir iletişim ağı oluşur: Özneler bir anlam alanında

bir araya gelirler. Anlam doğrudan kolayca verilir alman bir şey olmadığına göre iletişimde yorum bir zorunluluk olur. Anlamak bu bağlamda yorumlamaktır” (Timuçin, 2011: 36). Öznenin algıladığı her ileti, öznedede önceden var olan bilgiler çerçevesinde anlamlandırıldığından anlamının aynı zamanda bir yorum olduğu fikri, Gadamer tarafından ısrarla vurgulanır. Anlamayı ve yorumlamayı felsefi bir sorun olarak ele alan Alman düşünür, özellikle sanat eserlerinin öznel yorumlarını ortadan kaldırmayı hedeflemektedir. Onun felsefi hermeneutiğinde, bir metnin anlamı hayat tecrübesinin yapısından kaynaklandığından anlam sorunu başlı başına varoluşsal bir mevzu olarak belirir.

Gadamer'in felsefi hermeneutiğinde anlam sorununun diğer hermeneutiklere göre daha fazla öne çıkmasının nedeni, anlamlandırmayı yorumlama edimiyle eş değer görmesindedir. Onun anlam üzerine düşüncelerinin özgünlüğü, anlama yaklaşım tarzı ile ilgilidir. Ona göre “anlama fenomeni, insani dilselliğin evrenselliğini, her şeyi –yalnızca bize dille intikal eden ‘kültürü’ değil, (dünya içinde ve dışındaki her şey) içinde hareket ettiğimiz ‘anamlar’ ve anlaşılabilirlik alanında içerildiği için mutlak anlamda her şeyi- içine alan sonsuz/sınırsız ortam olarak gösterir” (2002: 7). Gadamer’de anlam, salt dilde veya zihinde meydana gelen bir olgunun ötesinde Heidegger’de olduğu gibi varoluşsal bir durumdur. Onun anlam hakkındaki yaklaşımları üç başlıkta ele alınabilir:

a)Anlama, daima kendisinden evvelki bir ön-anlama tarafından yönlendirilir; dolayısıyla da mutlak, yalın ve varsayımsız olarak ‘dünyayı anlama’ diye bir şey yoktur. b) Anlamanın nesnesi şeylerin kendileriyle birlikte verili olan anlamdır; ‘bir bakış açısının kılavuzluğu altında’ anlaşılacak şey değerlendirilir, yorumlanır. c) Anlama daima genişler; biz kendimizi her zaman bu vaziyet içinde buluruz; anlama sürecinin dışında bulunuyor ve dolayısıyla da süreci tamamen denetim altında tutuyor değiliz (Bilen, 2018: 142).

Gadamer, her şeyden önce anlamayı ve yorumlamayı felsefi temellere dayandırmaya çalışır. Anlamanın ve yorumlamanın sadece bilimin uğraşı olmadığını, genel manada insanın dünya tecrübesiyle ilgili olduğunu belirtir. Bu yüzden hermeneutik fenomenin, metni anlamlandırmaya çalışırken bilimin kullandığı yöntemlere başvurmadığını ifade eder. Ona göre bir metnin anlaşılması geleneğin anlaşılmasına bağlıdır, çünkü anlam bir gelenek içerisinde gerçekleşir. Dolayısıyla sanatsal bilgiyi özellikle diğer bilgi türlerinden ayırarak bir sanat eserinin anlamına bilimsel metodoloji vasıtasıyla ulaşamayacağına kanaat getirir. Bu kanaatini destekleme amacıyla anlam bilimlerinin nesnesinin farklılığına dikkat çeker:

Sanat tecrübesi temelde metodolojik bilgi alanını aşan hakikatlerle ilişkilidir; aynı şey anlam bilimleri için de geçerlidir. Tarihsel geleneğimiz bütün formlarıyla anlam bilimlerinde araştırmanın nesnesi haline gelir; fakat hakikat de tarihsel gelenekte dile gelir. Temelde tarihsel geleneğin tecrübesi, onun objektif olarak incelenen boyutlarının çok ötesine uzanır. Bu sadece buna tarihsel eleştirinin karar vermesi anlamında doğru ya da yanlış değil, tarihsel gelenek paylaşmaya çalışmamız gereken hakikate daima aracılık ettiği için (Gadamer, 2008: XXXV-XXXVI).

Sanat eserlerinin anlaşılması ve yorumlanması konusunun özgünlüğüne odaklanan Gadamer, bir sanat eserinin ortaya çıktığı çağın ürünü olduğunu ama beri

tarafından onu tecrübe eden kişinin zamanına ait olduğunu ileri sürerek *hermeneutik evren* kavramlaştırmasına gider. Ona göre hermeneutiğin evrenselliği kısıtlanamaz ve sınırlandırılmaz. Bu yüzden hermeneutiğin temel sorunları arasında gördüğü hakikatin ‘ne’liği üzerinde durur ve *Hakikat ve Yöntem*’de ilk olarak hakikat sorununun yapısını ele alır. Gadamer’in anlam sorununa yönelik çözümlerinin anlaşılması, kısmen hakikate yaklaşım şeklinin bilinmesine bağlıdır. Alman düşünür, hakikatin özneyle birlikte ve dilde ortaya çıkan bir şey olduğunu belirterek hakikatin ve anlamın belirmesi için öteki öznelerle ihtiyaç duyulduğunu anlatır. Başka bir ifadeyle hakikate ve dolayısıyla anlama ulaşabilme adına ötekiyle bir iletişime geçilmesi/bir bağ kurulması elzemdir. Gadamer’in hakikate yönelik geliştirdiği bu anlayış, *Hakikat ve Yöntem*’in ikinci cildinde sanat eserlerini anlamamanın temelini oluşturur.

Hakikat ve Yöntem’in birinci cildinde felsefi hermeneutiğini temellendirme uğraşı içerisinde olan Gadamer; Dilthey, Schleiermacher, Hegel, Kant, Heidegger gibi isimlerin düşüncelerini sık sık ele alıp yorumlar. İnsandaki anlama yetisi, estetik deneyim ve deha kavramları konusunda Kant’ın fikirlerine yoğunlaşır. Ona göre “algı daima anlamı içerir. Bu yüzden, sanat eserinin birliğini, içeriğine karşıt bir şey olarak formunda aramak, Kant adına havale edilmeyecek çarpık bir formalizmdir” (2008: 127). Bir sanat eseri, alımlayıcı özne tarafından anlaşıldığında sanat eseri hüviyetini haiz olabilir. Söz gelimi bir edebî metin, birey onu okuyup anlam verebildiğinde edebiyatın içine dâhil edilebilir. Bunun için okuyucunun edebî metinle iletişim kanalı kurması, edebî metnin dilini bilmesi bir zorunluluktur.

Gadamer, Kant’ın *deha* kavramına birtakım eleştiriler getirirken *anlamdan* hareket eder. Onun belirlemesine göre Kant’ta deha kavramının transandantal (aşkın) bir işlevi vardır ve sanat bu transandantal işlevde temellendirilir. Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*’nde güzel sanatı, dehanın sanatı olarak nitelendirdikten sonra dehanın ayırt edici yönlerine değinir. Kant’ın belirlemesine göre dehanın ilk özelliği özgünlük oluşudur, deha herhangi birine öykünerek bir sanat eseri ortaya çıkaramaz. Deha sahibi, ürünü ne şekilde ortaya koyduğunu belirtmediği gibi bilimsel ölçütlere göre tanımlayamaz (2011: 177). Gadamer, Kant’ın açıkladığı gibi sanat eserinin dehada başlayıp dehada bittiği düşüncesine katılmaz. Onun ifadesine göre anlamada deha, yaratmada dehadan daha fazla açıklayıcı değildir. Sanat eserinin kendi içerisinde bir *tamamlanamazlığı* söz konusudur. Bu yüzden eserden bir şeyler çıkarmanın/anlamamanın alıcıya bırakılması gerekir (2008: 130-131). Sanat eserini anlamaya çalışırken kişi, esasında kendi kendini anlama moduna girer. Kendini anlama ise her zaman başkasının birliğini ve bütünlüğünü gerektirir (2008: 134). İnsan bir eseri anlamaya çalıştığında yabancı bir evrenin içerisine girmez bilakis kendisine pek tanıdık gelen bir evrene dâhil olur.

Sanat eserini anlamamanın yolunun sanat eserinin hakikatini anlamaktan geçtiğini düşünen Gadamer, bu konuda Hegel’in açıklamalarına başvurur. Hegel’e göre sanat eserleri hakikati ifade etmede üstün oldukları gibi sanat eserlerinin içeriklerinin ve düşüncelerinin iç hakikati de o kadar derindir. Bu yüzden sanat eserleri gerçeğin kaba bir taklidi olarak görülmemelidir. Hegel estetiğinde “bu dünyanın içeriği, güzel olandır ve hakiki güzel olan, gördüğümüz gibi, şekil verilmiş tinselliktir, İdeal’dir ve daha kesin olarak mutlak tindir, hakikatin kendisidir. Sanatsal olarak seyir ve duygu için tasarılan bu tanrısal hakikat bölgesi, bütün sanat dünyasının merkezini oluşturur” (1994: 82). Gadamer, sanatın kendine özgü

hakikatine işaret eden Hegel'in, sanatın hakikatini kavrayabilme adına kendinin-bilincinden hareket ettiğini söyler. Fakat Gadamer, Hegel'in yaklaşımını da aşarak sanat eserinin hakikatini sanat tecrübesine yönelerek anlamaya çalışır. Ona göre sanat tecrübesi, hermeneutik bir içeriğe sahiptir. "Sanatın diliyle her yüz yüze geliş, bitmemiş bir olayla yüz yüze geliştir ve kendisi de bizzat bu olayın bir parçasıdır. Estetik bilince ve estetik bilincin hakikat sorununu nötralizasyonuna karşı vurgulanması gereken şey budur" (2008: 137). Sanat eserini anlamamanın özgünlüğü, sanatın kesin bilginin olanaksızlığına yaslanmasından kaynaklanır.

Gadamer, anlam bilimlerinde hakikatin durumunu öğrenebilme gayesi ile bu kez hocası Heidegger'e yönelerek anlamın, sanat eserinin varlık modu temelinde izah edilmesi gerektiğini belirtir. Hocasının "hakikat zamansız ve çağlar üstü bir şeydir" (Heidegger, 2011b: 31) fikrine yaklaşarak sanat eserindeki hakikatin, algılayan özne ile olan münasebetine vurgu yapar. Sanat ile oyun arasında benzerlik kurarak sanatın her seferinde kendisini yeniden inşa eden bir oyun olduğunu belirtir. Oyunda nasıl ki, oyuncular fiili olarak sürece dâhil oluyorsa sanat tecrübesinde de alımlayıcı özneler fiili olarak anlam üretimine dâhil olurlar. Gadamer, Heidegger'in sanatın anlamını sanat eserinde temellendirme uğraşının ötesine geçerek estetik tecrübeye dikkat çeker. Heidegger'den farklı olarak anlama ve yorumu bir üretim olarak değerlendirir:

Yorumlama, belirli bir anlamda muhtemelen yeniden-yaratmadır, fakat bu ilk yaratma eyleminin değil, yaratılan eserin yeniden yaratılmasıdır ve eser yorumcunun onda bulduğu anlama göre yeniden takdim/temsil edilmesidir. Bu yüzden, sözün gelişi, tarihselleştiren icralar –müziğin eski enstrümanlarla yapılan icrası gibi (dönem enstrümanları ve tarzıyla icra; otantikçilik)-göründükleri kadar aslına sadık değildir (Gadamer, 2008: 168).

Anlamanın yöneldiği varlık ile anlama ediminin kendisinin aynı özden kaynaklandığını ileri süren Gadamer'in hermeneutiğinin, aynı zamanda bir estetik anlayış olarak belirmesinin temelinde eseri alımlayan özneye yüklenen misyon yer alır. Kant ve Hegel estetiklerinde sanatın, dehanın bir ürünü olduğu konusu üzerine durularak dehanın özgünlüğüne işaret edilir. Heidegger, *Varlık ve Zaman*'da insanın anlam vermesinin, onun varoluşu üzerindeki tesirine ve önemine değinmesine rağmen *Sanat Eserinin Kökeni*'nde eserin varlığına odaklanır. Oysa Gadamer, anlamı bir üretim ekseninde değerlendirerek alımlayıcı öznenin sanat tecrübesindeki konumunu belirler. Ayrıca sanat faaliyetinin icra edilebilmesi için her şeyden önce anlamanın gerçekleşmesi, yeniden üretimin olması ve akabinde yorumun yapılması elzemdir.

Gadamer, edebî eserlerin anlamlandırılmasının özgül özelliği üzerinde ayrıca durur. Okumayı zihin içi bir süreç olarak değerlendirerek edebiyatın ayırt edici niteliğinin dil ile tevarüs etmesi olduğunu söyler. Ona göre "edebiyat, yani yazılı söz, ontolojik değerine yabancılaşmış şiir gibidir. Bunun –yalnızca bunu hak eden ünlü kitaplar için değil- herkesin kitabı olan kitaplar ve hiç kimsenin kitabı olmayan kitaplar için de geçerli olduğu söylenebilir" (2008: 224). Gadamer, edebiyatı yazılı bir materyal olarak ele alıp okuma ediminin yeniden üretimi doğurduğunu ifade eder. Kişi bir şeyleri sessizce veya seslice okuduğunda iç konuşma yapmış olur. Bu yüzden anlamanın kendisi her zaman dil ile ilişkili zihinsel bir süreç şeklinde ele alınmalıdır. Alman düşünür, ayrıca edebî sanatın niteliğinin sanat eserinin ontolojisinden kaynaklandığını belirterek okurken yeniden üretilen

edebiyatın, sanatın asli oluş modu olduğunu anlatır. Ona göre “metnin modu eşsiz ve mukayese edilemez bir şeye sahiptir. O anlamaya özel bir tercüme problemi sunar. Hiçbir şey yazılı söz kadar yabancı ve dolayısıyla anlaşılması zor değildir” (2008: 229). Yazıda çözülmesi gereken bir şifre vardır ve bu şifre çözülmeden anlama gerçekleşemez. Okuyucu yazılı metinde ölü olan anlam izlerini diriltirek rolünü icra eder. İşte tam da burada Gadamer’in hermeneutiğinde okuyucunun özgül durumu kendisini gösterir.

Alımlama estetiğini de besleyen Gadamer’in hermeneutiğinin en önemli belirlemelerinden biri, anlama sürecinde okuyucuya aktif rol biçmesidir. Alman düşünürüne göre “metnin anlamı, sadece bazen değil, genellikle yazarını aşar. Anlamanın yalnızca röproduktif (yeniden üretici) değil, aynı zamanda üretici bir faaliyet olmasının nedeni budur” (2009: 48). Anlam, yazarın niyetini aşsa da yazarın anlam üzerindeki etkisi bütünüyle ortadan kalkmaz. “Bir metnin anlamı, ulaşılması hiçbir şekilde mümkün olmayan zihin işlemlerinde değil, yazar ve okuyucudan bağımsız olduğu hâlde her ikisi tarafından da paylaşılan ‘konu’ ya da ‘kastedilen şey’ (Sache)de yatmaktadır” (Hirsh, 2003: 407).

Hermeneutiği bir yöntem olmaktan çıkaran Gadamer’in anlamı/yorumlamayı ele alış biçimi, felsefi hermeneutiğinin diğer hermeneutik yaklaşımlarından ayrılan yönüdür. Alman düşünür, geçmiş ile şimdi arasındaki diyalogdan doğan edebiyat yorumları üzerinde etraflıca durarak anlam ve yorumlamanın yapısına bir çerçeve çizer. Ona göre “bir eseri anlama uğraşımız, gelişmemizi sağlayan kendi kültürel çevremizin koşullarına bağlıdır. Aynı zamanda bir eserin kendi tarihiyle kurduğu diyaloga cevap vermesinin yollarını keşfetmeyi araştırırız. Bizim şu anki bakış açımız her zaman geçmiş ile bir ilişki içindedir, fakat bazen geçmiş yalnızca şu anki bakış açımızla kavranabilir. Şu anki bakışımız olmadan geçmişe doğru bir yolculuğa çıkamayız” (Selden-Widdowson-Brooker, 2005: 51). Gadamer, her ne kadar yorumu ve anlamayı geçmiş ile bugünün bakış açılarının kesişmesi olarak görse de bugünün bakış açısının üstünlüğüne vurgu yapmayı ihmal etmez. Onun açıklaması uyarınca anlama, insanın şimdiye ait bilincini tarihe aktarmasıdır. Anlama, başka bir ifadeyle anlayan kişinin ufku ile tarihsel ufkun kesişmesi sonucu meydana gelir. Gadamer’in anlayışına göre;

Ufuk, gerek şimdi, gerekse geçmiş ufuk olarak birbirinden belirli sınırlarla ayrılmış değildir. Şimdi ufkunu, o halde geçmiş olmaksızın oluşamazdı. Buna göre, ‘şimdi’yi tarih içine yerleştirmek, ya da ‘şimdi’nin tarihsel ufuk içinde eritilmesi demek olacaktır. Böyle bir eritilme de ancak gelenekle olanak kazanır. Anlamak, sözde kendi başına var olan ufukların eritilmesi olgusudur. Bu eritilmeler, geleneğin egemenliğinde meydana gelir. Böyle bir erime içinde eski ve yeni birbirini ortadan kaldırmaksızın, daima yeniden canlı bir geçerlilik içinde gelişirler (Bozkurt, 2013: 309).

Ufukların kesişmesi Gadamer’in başvurduğu önemli kavramlar arasında yer alır. Ufuk kişinin görüş alanını anlatan bir kavramdır. Hermeneutik durumu işlerken karşılaşılan sorunların üstesinden gelebilme adına Gadamer, ufuk kavramına başvurur. Onun açıklaması uyarınca anlama nesnesinin bütün boyutlarıyla gözükebilmesi için tarihsel bir ufuk kazanmak gerekir. Kişi kendisini geleneğe ait bir metnin dile geldiği tarihsel ufka yerleştirmeyi başaramazsa doğru anlama ulaşamaz. Ötekiyi anlamak için kişinin kendisini her zaman ötekinin konumuna yerleştirmeye çalışması hermeneutik bir ihtiyaçtır (2009: 57). Gadamer’e göre

geçmiş, bireyin mevcut ufku ile mevcut ufuk ile geçmişin ufkunun kesişmesine olanak tanır. Geçmişin sürekli mevcut duruma eklenmesi, anlamayı her daim kendini yenileyen bir olguya dönüştürür. İnsanın tarihsel akış içerisinde kendini bulması, mutlak ve genel geçerliği olan bir bakışa sahip ol[a]mamasına zemin hazırlar. Bu yüzden Gadamer, ufku sabit ve kapalı bir olgu olarak değerlendirmek yerine, “özneyle birlikte hareket eden bir konum alma durumu” şeklinde tanımlar. Öznenin ufkunun ise öznenin kendisini içinde bulduğu gelenek tarafından belirlendiğini anlatır.

Gadamer, anlam sorununa eğilirken tarihselliğin ve geleneğin önemine ısrarla dikkat çeker. Tarihselliğin ve geleneğin anlam üzerindeki etkisini ise ön yargılar çerçevesinde ele alır. Geleneğin taşıdığı geçmişe ait bilinç, bireyin bir metni anlamlandırırken ön yargılara göre davranmasını tetikler. Gadamer'e göre ön yargıların ufkunun, metnin/yazarın ufkuyla kesişmesiyle anlam/yorum meydana gelir. Ön yargılar kişinin tarihsel oluşunun yönelimine vurgu yapar. Kişi, bir metni anlamaya çalışırken kendi ön-anlamlarına bütünüyle teslim olmamalıdır; metnin kendisine bir şeyler söylemesine hazır olmalıdır ve metni okurken ön yargılarının farkına varmalıdır çünkü metin kendi hakikatini ancak kişinin ön yargılarından ayrı olduğunu göstererek ortaya koyabilir (2009: 9). Anlama, zaten bir şey özneye hitap ettiği anda başlar. Bir şeyin özneye hitap edip etmediği ise ön yargıyla ölçülebilecek bir durumdur. Anlamanın ilk şartı, metnin içeriğinin anlaşılmasıdır; ikincisi, metinde dile getirilenin başkasına ait anlam olduğunun farkına varılmasıdır.

Ön yargıları doğru ve yanlış olmak üzere ikiye ayıran Gadamer, anlama sürecinde ön yargının rolünün aktif bir biçimde ortaya konulması gerektiğini ifade eder. Metni doğru anlamasını sağlayan doğru ön yargılar ile metni yanlış anlamasına neden olan yanlış ön yargıları birbirinden ayırabilmesi için okuyucunun tarihsel bir bilince sahip olması gerektiğini belirtir. Onun anlatımına göre “tarihsel bilinç kendi anlamamızı yöneten ön yargıları, geleneği, başkasının anlamı olarak izole edebilecek ve kendi içinde değerlendirebilecek şekilde bilinç düzeyine çıkarır” (2009: 51). Gadamer, Aydınlanma ile birlikte ön yargının olumsuz anlamda kullanılmaya başladığını söyler. Aydınlanma objektif olabilme adına ön yargılara *ön yargılı* davranmıştır. Oysa kişiyi bilgiye ulaştıracak ve onun metinle sağlıklı iletişime geçmesini sağlayacak doğru ön yargılardan söz etmek de mümkündür. Metni anlamaya çalışan yorumcunun, özel hermeneutik durumunu göz önünden buldurması ve doğru ön yargılardan kaçınmaması gerekir.

SONUÇ YERİNE

Gadamer'in edebiyat eleştirine en büyük katkısı yazarın niyetini geriye iterek okuyucunun anlamlandırma sürecindeki rolüne dolaylı da olsa vurgu yapmasıdır. Okuyucuya ciddi manada önem atfetmesine rağmen nesnel bir anlamanın ve yorumun varlığından söz etmiştir. Onun düşüncesine göre anlam, alımlayıcı özne ile algılanan nesnenin ufuklarının kaynaşması ile meydana gelir. Gadamer'in felsefi hermeneutiğinde anlam sorununu çözebilme adına Aydınlanmacı paradigmadan radikal bir biçimde sapıldığı fark edilir. Alman düşünür, her okumayı bir uygulama olarak değerlendirip okuyucunun anlamaya çalıştığı metne ait olduğunu ileri sürerek alımlama estetiğinin önünü açar. Anlam sorununa açıklık getirirken anlamanın bir tür etki olduğundan hareket ederek kendinden önceki düşünürlerden ayrılır. Filoloji ve edebiyat eleştirisi ile tarih incelemeleri arasında bir

birliğin olduğunu keşfetmesine rağmen ne tarih yorumunun metodolojisini ne de edebiyat eleştirisinin metodolojisini ortaya koyar. Ona göre hem edebiyat eleştirmeni hem tarihçi modern bilimin tesirinde kalarak anlamdan uzaklaşmasına karşın her ikisi de metni değerlendirirken/yorumlarken kendi algılayış düzeylerinin belirlediği bir tavır takınır. Edebiyat eleştirmeni ile tarihçinin yapması gereken tarihsel bilinç vasıtasıyla metnin anlamını kavramaktır.

Anlamın tarihsel bilince ve ufukların kaynaşmasına göre biçimlendiğini ileri sürmesine karşın Gadamer, yine de anlamın metin ile alakalı olduğunu belirtir. Ona göre metni anlamaya çalışan kişi metinde yazarın dile getirdiği anlamı yeniden inşa eder. İnşa edilen anlam yazarın niyetini aşar ve alımlayıcının bakış açısı anlamlandırma sürecinde aktif hâle gelir. Her okuyucunun metni sorgulayıp anlamlandırmaya çalıştığını iddia ederek sorgulamanın hermeneutik tecrübeye belli bir istikamet verdiğini söyler.

Paul de Man, anlamın “metnin referansiyel modunun ne olduğunu belirlemek” demek olduğu söyler. Ona göre bir kişi, dilin kelime ve gramer kodlarından haberdarsa referansiyel bir söylemi anlamakta güçlük çekmez. Edebî eserde söz sanatlarıyla karşılaşsak dahi, lafzi anlam ile figürel anlam arasında ayırımı yapabilirsek anlama ulaşmak oldukça kolay olur (2008: 230). Edebiyat söz konusu olduğunda önemli olan dilin işleyiş mantığını kavrayabilmektir, nitekim anlamlandırma birçok açıdan dilin işleyiş mantığına bağlıdır. Edebiyat eleştirisinden de Gadamer’de görüldüğü üzere dilin işleyiş mantığına yönelmesi ve bu işleyiş mantığının okuyucu tarafından kavranması mevzusunu gündemde tutması beklenir.

Edebiyat eleştirisinin uzun zaman pozitivistin etkisinde kalması ve determinist ilkelere göre metin tahliline girilmesi, Dilthey başta olmak üzere birçok düşünürün tepkisini çekmiştir. Modern hermeneutiğin temel uğraşlarından biri de edebî metinleri anlamlandırırken/yorumlarken pozitivistin baskısından kurtulmaktır. Modern hermeneutiğin önde gelen isimleri, anlamın/yorumlamanın felsefi çerçevesini çizmeye çalışarak geleneksel hermeneutik yaklaşımlarından ayrılırlar. Gadamer’in *Hakikat ve Yöntem* adlı eserinde anlamın doğası ele alınırken birçok açıdan felsefi bir tutum takınılır. Tarihsel bilinç ve estetik bilinç kavramları üzerinde duran Alman düşünür, metnin anlamlandırılması mevzusunu ayrı ve özel bir alanda ele alır. Metin tahlilinde hem pozitivistin etkisinden kurtulmayı gaye edinen hem objektif bir tutum sergilemek isteyen araştırmacıların baş ucu kitaplarından birisi *Hakikat ve Yöntem* olmalıdır.

Kaynakça

Altuğ, Taylan (2008). *Dile Gelen Felsefe*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bilen, Osman (2016). *Çağdaş Yorum Bilim Kuramları Felsefi ve Eleştirel Hermeneutik*. İstanbul: Doğu Batı Yayınları.

Bozkurt, Nejat (2013). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Ankara: Sentez Yayıncılık.

Cevizci, Ahmet (1999). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Çüçen, A. Kadir (2003). *Heidegger’de Varlık ve Zaman*. Bursa: Asa Kitabevi.

de Man, Paul (2008). *Okuma Alegorileri Rousseau, Nietzsche, Rilke ve Proust'ta Figürel Dil*. (çev. Mustafa Zeki Çıraklı). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Denkel, Arda (1984). *Anlamın Kökenleri*. İstanbul: Metis Yayınevi.

Friedrich Schleiermacher (1998). *Hermeneutics and Criticism And Other Writings*. (tans. Andrew Bowie). Londra: Cambridge University Press.

Gadamer, Hans-Georg (2002). "Hermeneutik Refleksiyonun Kapsamı ve Fonksiyonu". *Retorik Hermeneutik ve Sosyal Bilimler İnsani Bilimlerde Retoriğe Dönüş içinde* (der. ve çev. Hüsamettin Arslan). İstanbul: Paradigma Yayınları, s. 1-22.

Gadamer, Hans-Georg (2008). *Hakikat ve Yöntem Birinci Cilt*. (çev. Hüsamettin Arslan-İsmail Yavuzcan). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Gadamer, Hans-Georg (2009). *Hakikat ve Yöntem İkinci Cilt*. (çev. Hüsamettin Arslan-İsmail Yavuzcan). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Georg Wilhelm F. Hegel (1994). *Estetik Güzel Sanatlar Üzerine Dersler Birinci Cilt* (çev. Taylan Altuğ-Hakkı Hünler), İstanbul: Payel Yayınevi.

Habermas, Jürgen (2013). Dilthey'in Anlama Kuramı: Ben-Özdeşliği ve Dilsel İletişim. (der. ve çev. Doğan Özlem). *Metinlerle Hermeneutik Dersleri II*. İstanbul: Notos Kitap, s. 9-36.

Heidegger, Martin (2011a). *Varlık ve Zaman*. (çev. Kaan H. Ökten). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Heidegger, Martin (2011b). *Sanat Eserinin Kökeni*. (çev. Fatih Tepebaşı). İstanbul: De Ki Basım Yayım.

Hirsch, Eric Donald (2003). "Gadamer'in Yorum Teorisi". (çev. Ramazan Ertürk). *İslami Araştırmalar Dergisi, Cilt 16, S. 13, s. 405-415*.

John Locke (2000). *İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Deneme*. (çev. Meral Delikara Topçu). İstanbul: Öteki Yayınevi.

İmer, Kâmile-Kocaman, Ahmet- Özsoy-A. Sumru (2011). *Dilbilim Sözlüğü*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

İmmanuel Kant (2011). *Yargı Yetisinin Eleştirisi*. (çev. Aziz Yardamlı). İstanbul: İdea Yayınevi.

Özlem, Doğan (2010a). "Tin Bilimlerine Giriş" in Yüzüncü Yılı ve Dilthey. *Metinlerle Hermeneutik Dersleri I içinde*. İstanbul: Notos Kitap, s. 54-113.

Palmer, Richard (2008). *Hermenötik*. (çev. İbrahim Görener). İstanbul: Ağaç Yayınları.

Rifat, Mehmet (2007). *Homo Semioticus ve Genel Göstergibilim Sorunları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Saussure, Ferdinand de (1998). *Genel Dilbilim Dersleri*. (çev. Berke Vardar). İstanbul: Multilingual.

Selden, Raman- Widdowson, Peter- Brooker, Peter (2005). *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. London: Pearson Longman.

Tatar, Burhanettin (2018). *Üç Derste Hermeneutik*. İstanbul: Vadi Yayınları.

TDK (2005). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları

Thomas Hobbes (2012). *Leviathan*. (çev. Semih Lim). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Timuçin, Afşar (2011). *Estetikte Anlam ve Yorum*. İstanbul: Bulut Yayınları.

Toprak, Metin (2003). *Hermeneutik (Yorum Bilgisi) ve Edebiyat*. İstanbul: Bulut Yayınları.

Wilhelm Dilthey (2012). *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*. (çev. Doğan Özlem). İstanbul: Notos Kitap.

Wittgenstein, J.J. Ludwig (2013). *Tractatus-Logico Philosophicus*. (çev. Oruç Aruoba). İstanbul: Metis Yayınları.

Edebi Eleştiri Dergisi

(Journal of Literary Criticism)

ISSN: 2602-4616

Cilt III, Sayı III, Aralık 2019

Eleştiri Kuramları Özel Sayısı

YÜKLENME TARİHİ: 10.07.2019 KABUL TARİHİ: 16.10.2019 YAYIN TARİHİ: 31.12.2019

Künye: Keskin, Arif (2019). "Edebiyat Eleştirisinde Yapısalcı Kuramın Gelişimi", *Edebi Eleştiri Dergisi*, Eleştiri Kuramları Özel Sayısı c. 3/3, s. 274-286 DOI: 10.31465/eeder.590343

Arif KESKİN

Doktora Öğrencisi,

Yıldız Teknik Üniversitesi

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

e-posta: keskin.arif@hotmail.com

ORCID: 0000-0001-5653-9038

EDEBİYAT ELEŞTİRİSİNDE
YAPISALCI KURAMIN GELİŞİMİ

DEVELOPMENT OF
STRUCTURALIST THEORY IN THE
LITERARY CRITICISM

ÖZ

Dil biliminde ortaya çıkan ve birçok sosyal bilim dalını da etkileyen yapısalcılık, 20. yüzyılın en önemli ve etkili entelektüel akımlarından biri olarak görülmektedir. Yapısalcılık içinde olgunlaşan fikirler geçmişe doğru takip edildiğinde fikri ortaya koyan, işleyenler aracılığıyla yapısalcılığın gelişimindeki önemli dönemeçler ortaya konmuş ve bu dönemeçler üzerinde uzlaşma sağlanmıştır. 1950'lerin ortasından 1970'lerin ortasına kadarki dönemde popülerliğini koruyan yapısalcılığın, yüzyıl başında ünlü dilbilimci Ferdinand de Saussure'ün çalışmalarına dayandığı görüşü ortaktır. 60'lı yıllarda kabul gören bir teori haline gelen yapısalcılığın ilk fikirlerine Saussure'ün Genel Dilbilim Dersleri'nde rastlanır. Bu çalışmada Saussure'den Derrida'ya kadar yapısalcılığın gelişimi ve yapısalcılığın eleştirisiyle ortaya çıkan yapısökümün ortaya çıkışı önemli temsilcilerinin fikirleri ve uygulamaları üzerinden incelenmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Kuram, dil bilimi, yapısalcılık, yapısöküm.

ABSTRACT

Structuralism, which emerged in linguistics and influenced a lot of social sciences, is seen as one of the most important and influential intellectual movements of the 20th century. When the ideas that have matured within Structuralism were traced back to the past through the people who put these ideas forward and their processors, the important turning points in the development of Structuralism have been revealed and a consensus was reached on these turning points. It is a common view that Structuralism, which maintained its popularity in the era between the middle 1950's and middle 1970's, is based upon the studies that had been conducted at the beginning of the century by the famous linguist Ferdinand de Saussure. First opinions of Structuralism, which became an accepted theory in the 60's, are found in the General Linguistics Lecture's of Saussure. In this study, starting from Saussure until Derrida, the development of Structuralism and the emergence of Deconstruction, which resulted from the criticism of Structuralism, will be studied through the ideas and practices of its prominent representatives.

Keywords: Theory, linguistics, structuralism, deconstruction.

GİRİŞ

18. yüzyılda ortaya çıkan modernizm, insanı merkeze alan ve onu korkularından arındırarak dünyanın efendisi konumuna çıkarmayı amaçlayan bir atılımdır. Günümüzde bir proje olarak adlandırılan modernizmle her kültürel alanın profesyonel dallara bölünerek bu alandaki uzmanlar tarafından incelenmesi ve üretilen bilginin genel ilerlemeye katkı sağlaması amaçlanmaktaydı. Bu ilerlemenin "(...) sadece doğal güçler üzerindeki denetimi artırmakla kalmayıp dünyanın ve benliğin anlaşılmasını, ahlaki ilerlemeyi, kurumların haklılığını ve insanların mutluluğunu da" sağlayacağı tasarlanıyordu (Jameson, vd. 1994: 38). Bu dinamiklerle ilerleyen özne merkezli Avrupa düşünce tarihinde yapısalcılık bir kırılma noktası olmuştur. Yapısalcılar özneyi, üretene ikinci planda bırakarak anlamı

yapıda aramış, bu yapıları çözümlmek için yöntemler de üretmiştir. Descartes'in düşünüyorum o halde varım sözünü tersine çevirerek "En iyi bildiğim şey, en az olduğum şeydir" anlayışını benimsemişlerdir (Dekens, 2017: 73).

Doğrusal bir gelişimi ve belirli sınırları olmayan yapısalcılık en genel şekilde "çözümleme birimi olarak yapıyı alan ve yapıyı da onu meydana getiren öğelerin toplamından da farklı bir nitelikte kabul eden bir yaklaşım" olarak tanımlanabilir (Demir ve Acar, 1997: 236). Daha dar tanımlara bakıldığında Fransız filozof Vincent Descombes tarafından sadece bilimsel bir yöntemin adı olarak tanımlanmıştır. Jean Piaget de yapısalcılığı bir yöntem olarak tanımlayanlardandır. Ona göre yapısalcılık tüm içerdiği terimlerle bir tekniktir. Fransız yapısalcılığının önemli isimlerinden Claude Lévi-Strauss değişmez öğelerin araştırılması olarak gördüğü yapısalcılığı özellikle sosyal bilim alanında çalışan birçok bilim dalının yıllardır yaptığı şeylerin yeni bir tekrarıdır ibaret görür. (Bkz. Koyuncu, 2011: 253-255). Berna Moran da yapısalcılığın edebiyat yönüyle ilgilenerek yapısalcılığı "...yüzeydeki birtakım fenomenlerin altında, derinde yatan bazı kuralların ya da yasaların oluşturduğu bir sistemi (yapıyı) aramak" olarak tanımlar (Moran, 2016: 174). Tanımlardaki farklılıklarda görülebileceği gibi yapısalcılığın kesin ayırım noktaları, net bir kronolojisi yoktur. Üretken dönemlerini 50'lerin ortasından 70'lerin ortasına kadarki süreçte geçiren yapısalcılığın ortaya çıkışında Ferdinand de Saussure'un ortaya koyduğu ilkelerin etkili olduğudur.

Saussure'den Rus Biçimciliğine

İsviçreli Dilbilimci Ferdinand de Saussure (1857-1913), 1881'de *Sanskritçe'de Salt Tamlayan Durumunun Kullanımı Üstüne* adlı doktora çalışmasını Cenevre'de yayımladıktan sonra Paris'e gitmiştir. Paris'te on bir yıl dilbilim dersleri veren Saussure 1891'de Cenevre'ye dönmüş; Cenevre Üniversitesinde Sanskritçe ve dil bilim dersleri vermiştir.

Saussure'un ölümünden sonra izleyicileri Charles Bally ve Albert Sechehaye Saussure'un öğrencilerinden A. Riedlinger'in katkısıyla sekiz öğrencisinden aldıkları otuz üç defteri ve Saussure'un kendi özel notlarını bir araya getirerek 1916'da *Genel Dilbilim Dersleri*'ni ortaya koymuşlardır.

Saussure *Genel Dilbilim Dersleri*'ne kendi dönemine kadar süregelen dil çalışmalarını eleştirerek başlar. 20. yüzyılın başına kadar dil ile ilgili çalışmalar üç evre geçirmiştir. İlk aşama "dilbilgisi"dir. Bilimsel bir inceleme metodu olmaktan uzak olan bu alan, dilbilgisiyle ilgili doğruları yanlışlardan ayırmak ve doğru kullanım kurallarını koymakla ilgilenen bir alandır. İkinci aşama olan "filoloji", sanat metinleri üzerinde durur ve önemli yazarların dili kişisel kullanım biçimleriyle ilgilenir. Dilbilim açısından ise filolojinin aksine "(...) Cicero'nun söylevleri ile manavda yapılan bir pazarlık arasında dilce bir üstünlükten, bir ayrıcalıktan ilkece bahsedilemez" (Onart, 1973: 238). Üçüncü çalışma yöntemi olan karşılaştırmalı dilbilgisi araştırma konusunu netleştirememeye, belli bir yöntem geliştirememeye gibi eksikleri olmasına rağmen Saussure'e göre farklı dilleri karşılaştırmasıyla daha geniş bir bakış açısı sunmuş ve önemli bir aşama kaydetmiştir. Saussure, belirli bir yöntem ya da net bir çalışma alanı belirlemeyen bu çalışma türlerini eksik görerek dil alanında yeni fikirler ortaya atmıştır. *Genel Dilbilim Dersleri* dil alanındaki bu yenilikçi fikirlerin sunulduğu eser olması bakımından önemlidir.

Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri'nde* dört madde halinde dilin genel niteliklerini sıralar. Bu niteliklerden ilki, inceleme alanı olarak dili diğer unsurlardan yaıtmaya yöneliktir: “Sözden ayrı olan dil ondan bağımsız biçimde incelenebilecek bir konudur” (Vardar, 1999: 20). Dil-söz ayrımı Saussure’ün dilyetisi (le langage) kavramına dayanmaktadır. “Dilyetisi insanların bildirişmesini, düşündüklerini, duyduklarını başkalarına iletmesini sağlayan (...)” yetidir (Onart, 1973: 239). Saussure bu dil yetisini dil (dil dizgesi) ve söz (konuşma edimi) olarak ikiye ayırır. “Dil, tek tek bireyleri değil, bütün toplumu ilgilendiren bir olaydır; bireyüstü bir dizgedir, bir soyutlamadır” (Rifat, 1998: 26). Bu anlamda dil (langue), dilyetisinin bireylerin kullanımından bağımsız olan toplumsal yönünü ifade eder. Söz (parole) ise dilin bireysel tercihlere dayanarak oluşan somut kullanımınıdır, kişiler arasında bildirişimin kurulmasını sağlar. Dil ve söz karşıt kavramlar gibi görünmesine rağmen iç içe geçmiş unsurlardır. Dilbilimin esas araştırma konusu, bireysel kullanımlardan bağımsız bir dizge olan dildir. Saussure, dilin onu kullananların bireysel tercihlerinin dışında bir sistem olduğunu anlatmak için mors alfabesi ve senfoni örneklerini kullanır. Mors alfabesini yazmaya yarayan elektrikli aletler alfabenin dışındadır. Aynı şekilde bir senfoni icra edilirken sanatçı bir yanlışlık yaparsa bu, dizgenin yani senfoninin dışındadır (Bkz. Rifat, 1998: 21).

Saussure’ün değindiği ikinci nitelik şudur: “Dil varlığını yalnızca, topluluk üyeleri arasında yapılmış bir tür sözleşmeye borçludur” (Vardar, 1999: 20). Saussure’ün bu savı dilbilimin yaklaşımında eşsüremliler/artsüremliler karşıtlığının doğmasına sebep olmuştur. Çünkü dili belli bir dönemde, belli bir grubun üzerinde anlaşarak kullandığı bir sözleşme olarak gören Saussure, sözcüğün belli bir anlamın taşıyıcısı olarak görüldüğü tarihsel yaklaşımı ikinci planda bırakmıştır. Ona göre dilbilim bir dizge olan dili tarihsel olgulardan soyutlayarak, belli bir zaman kesiti içinde araştırmalıdır. “Çünkü dil, öğelerinin bir anlık durumu dışında hiçbir şeyin belirlemediği katıksız bir değerler dizgesidir” (Vardar, 1999: 24). Dil öğelerinin buldukları bağlamdaki durumunu inceleme konusu olarak alan eşsüremliler yaklaşımında sözün dizge içinde üstlendiği işlev önemliken artsüremliler yaklaşım dilin tarih içinde geçirdiği değişimleri ve evrimleri inceler. Saussure’ün verdiği satranç örneğinden hareketle dilbilimin bu konudaki yaklaşımının diğer yöntemlerden farkı ortaya konmaya çalışılabilir. Tarihsel dilbilim satrancın nerede ortaya çıktığını ve tarihsel gelişimini inceler. Filoloji ise taşlara verilen biçimleri, taşların yapımında kullanılan gereçleri araştırır (Bkz. Onart, 1973: 240). Ancak içten inceleme yöntemi olan dilbilim taşların neyden yapıldığıyla da, satrancın tarihsel gelişimiyle de ilgilenmez; bu alan için önemli olan taşların oyun içindeki işlevidir.

Saussure dille ilgili belirlediği üçüncü nitelikte ontolojik bir soruna çözüm arar. “Dil de söz gibi somut niteliklidir. (...) Toplumun onayladığı ve tümü dili oluşturan birleştirmeler, özeği beyinde yer alan gerçekliklerdir” (Vardar, 1999: 21). Her dilsel öge dizge içindeki işlevi ve diğer öğelerle kurduğu bağlantılarla incelenmelidir. Bu da Saussure’deki bir başka zıtlığa, biçim/töz ayrımına götürür. Anlamı ve değeri dizge içindeki ilişkilerde oluşan dilsel ögenin tek başına bir değeri yoktur. “[H]erhangi bir öğeye verilen değer, ancak belli bir dizgeye göre var olabilir” (Rifat, 1998: 28). Değerini ilişkilerden alan ve bir dizge olan dil töz değil, biçimdir.

Saussure, dille ilgili sıraladığı niteliklerin sonuncusunda dilin bir göstergeler dizgesi olduğunu belirtir (Bkz. Vardar, 1999: 21). Gösterge kavramı gösteren ve

gösterilenden oluşmaktadır. Gösteren yazılı ya da sözlü ifade iken gösterilen ise gösterenin zihinde uyandırdığı kavramdır. Oksijen ve hidrojenin birleşmesinin suyu meydana getirmesi gibi gösteren ve gösterilen bir dizge içinde bir araya gelerek göstergeyi oluşturur (Bkz. Bressler, 2017: 160). Saussure bu fikriyle şeyler ve sözcükler arasında doğal bir bağ olduğu görüşüne karşı gelmiştir. Bir işitimi imgesiyle onun işaret ettiği kavram arasında doğal bir bağ yoktur. Bu bağ ilişkiseldir, uzlaşmayla ortaya çıkar. Saussure, bu durumu “nedensizlik” ilkesiyle açıklar. Türkçede bir kişinin ya da ailenin yaşadığı yerin “ev” sözcüğü ile karşılanırken İngilizcede “home” sözcüğüyle karşılanması ev sözcüğüyle ailenin yaşadığı yer arasında önceden belirlenmiş bir ilişki olmadığını gösterir. Toplumsal bir anlaşmayla başka bir terimin kabul edilmesi durumunda o terim de kullanılabilir. Dilbilimsel göstergeyle temsil ettiği nesne arasındaki ilişki Saussure’ün deyimiyile nedensizdir.

Eski dilbilimle yetinmeyip dilin diğer alanlardan farklı doğasına uygun yenilikler arayan Saussure, alanında yeni bir yöntem belirlemiş ve yeni bir terminoloji oluşturmuştur. Dilbilimi kuralcı yaklaşımdan kurtarıp alana bilimsel bir yaklaşım getirmeye çalışan Saussure’ün ortaya attığı en önemli kavram dizge olmuştur. Diğer sosyal bilimlerde de etkili olan bu kavram çalışılan alandaki yapılara yönelmesini ve yapısalcılığın doğmasını sağlamıştır.

Saussure’ün dilbilim alanında ortaya attığı fikirler 20. yüzyılın başında Rusya’da edebiyat kuramı ve eleştiri alanında çalışan bir grup olan Rus Biçimcilerinde karşılığını bulmuştur. Saussure’ün eşsüremlili yaklaşımı, alanının çalışma sınırlarını belirlemesi, araştırma konusuyla tarihsel gelişim arasına mesafe koyması Rus Biçimcileriyle edebiyatta da uygulanır olmuştur. Rus Biçimciliği iki ayrı grup olan OPOYAZ (Petrograd Şiir Dilini İnceleme Derneği) ve Moskova Dilbilim Çevresi’nin bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Bu gruplardan, ilk dilbilim çevresi olarak anılan Moskova Dilbilim Çevresi’ni 1915’te Roman Jakobson bazı öğrenci arkadaşlarıyla kurmuştur. Aynı yıllarda OPOYAZ’la bağlantı kurarak ortak çalışmalar yapılmasını sağlayan da Jakobson’dur. Edebî alışkanlıkları yıkmak isteyen ve Rus Fütürist şiirine yakın duran OPOYAZ ise Viktor Şiklovski’nin öncülüğünde bir araya gelmiştir.

1914’te Şiklovski’nin Rus Fütürist şiiri ile ilgili yazdığı “Sözün Dirilişi” makalesiyle başladığı kabul edilen Rus Biçimciliğinin ortaya çıkmasında birkaç etkenden bahsedilebilir. Bunlardan ilki yirminci yüzyıl başında gelişen Rus sembolist şiiridir. Dini, mistik bir yönü olan bu şiir, dil ve biçim üzerinde durmuştur. “Şiirde anlama varılmasında engeller çıkaracak biçimde kullanılan dilin dikkati kendi üzerine çekmesi sonucu dilin başlı başına bir sorun olarak gündeme gelmesinde sembolistlerin büyük bir etkisi olduğunu kabul etmek gerekir” (Aksoy, 1996: 17). Zhirmunski’nin “[e]debi biçimleri yöntemli olarak inceleme gücünü biz sembolistlerden aldık” sözü sembolistlerin Biçimcileri ne kadar temelden etkilediğini gösterir (Aksoy, 1996: 17). Rus Biçimcilerini etkileyen bir başka etken Rus eleştirisinde edebiyata farklı yaklaşımların başlaması olmuştur. Alexander Veselovski ve Alexander Potebnya’nın şairden çok şiire yönelmesi, edebiyat çalışmalarının dil çalışmalarıyla yakınlaşması gerektiği yönündeki fikirleri Biçimcilerin metne yönelmesinin, edebiyat incelemesini dil ve biçim üzerinden yapmalarının önünü açmıştır (Bkz. Aksoy, 1996: 18-19). Rus Biçimcilerinin görüşleri üzerinde etkili olan üçüncü unsur ise Saussure’ün görüşleridir. Jakobson, Saussure etkisini şöyle açıklamıştır: “1917 yılında gerçek bir Saussure dalgası geldi.

Savaştan önce, Karsevski İsviçre'ye göç etmişti. Saussure'ün görüşlerini bize o getirdi. Cenevre'de Saussure'ün öğrencisi olmuş, Devrim'le birlikte Moskova'ya geldiği vakit, Saussure'ün öğretilerini tanıtan bir konferans verdi. Bu da belirleyici oldu” (Aksoy, 1996: 21).

Çalışmalarını belirli temel konulardan hareketle yürüten Biçimciler, “Edebiyatın nesnesi nedir?”, “Edebî dilin bilimsel dilden farklı olduğu noktalar nelerdir?” gibi edebiyatın ve edebiyat incelemesinin sınırlarını çizmeye, çalışma alanını netleştirmeye yönelik sorular sormuşlardır. “*Saussure'cü dilbilimcilerde de olduğu gibi, Rus Biçimcilerinin ilk hareketleri (...) yazınsal dizgeyi asli olmayan öteki dış dizgelerden kurtarmaya yönelikti” (Jameson, 2002: 49-50).* Edebiyatın sınırlarını çizerken edebiyatın ve edebiyat incelemesinin neyle ilgilendiği kadar neyle ilgilenmediği üzerinde de durmuşlardır. “*Onlar için, yazını inceleyecek olan bilim ya da yöntem özerk olmalıydı” (Rifat, 1998: 174).* Edebiyatı inceleyen alanın ya da yöntemin özerk olması gerektiğini düşündükleri için edebiyatın tarih, psikoloji, gibi alanlarla ilişkilendirilmesine ya da bu alanlara bilgi sağlamak amacıyla incelenmesine karşı çıkmışlardır. Edebiyatın inceleneceği yöntemin kendi içinde düzenlenmiş kuralları olan, bağımsız bir yöntem olması gerektiğini düşünüp bu doğrultuda çalışmışlardır.

Gündelik dille aynı malzemeyi, dili, kullanan edebiyatın bu malzemeyi kullanma sebebi farklıdır. Gündelik dil bir anlamı, iletiyi aktarmaya yönelik bir işlev üstlenirken edebî dil, seçimi ve düzenlenişiyile anlam taşıyıcısı olmaktan uzaktır; dikkati kendi üzerine çeker. Gündelik kullanımda dil, anlamı ulaştırmanın bir aracı işlevi yüklendiğinden kullananların gözünde alışılmış ve sıradanlaşmıştır. Biçimciler sanatın, edebiyatın işlevinin bu durumu tersine çevirmek olduğunu belirtmişlerdir. Biçimcilere göre “*(...) sanat insanın yaşama duyumunu yeniden kazanması için vardır; insanın nesnelere hissetmesi, taşın taş olduğunu hissetmesi için vardır” (Bayrak, 2016: 303).* Bu yenilenme, alışılmış olanı farklı kullanımlarla tekrar düzenleme için farklı yöntemler vardır. Biçimcilerden Tınyanov sıradanlaşmış ve herkes tarafından kabul görmüş yerleşik dilin edebî dille kırılması için birkaç yol önermiştir. Bu yöntemler Ece Ayhan'ın şiirleriyle örneklendirilebilir. İlk yöntem, Ece Ayhan şiirlerinde “*cehennem*”, “*dimdoğru*”, “*melankolya*” gibi örnekleri olan “ses dokusunu bozma”dır (2018, 124, 94: 203). İkinci yöntem ise sözdizimini bozmadır. “*Giriyor bir kumru içeri camdan çatlak*” dizesi örnek verilebilir (2018: 207). Son yöntem ise yerleşik dildeki kelimelerle sözlerin bildirici anlamlarıyla birlikte yan anlamlarının da etkili hale getirilmesiyle yapılır. “*Giriyor bir kumru içeri camdan çatlak*” dizesinde çatlak sözünün hem camın çatlak olmasını hem de kumrunun çatlak (deli) olmasını çağrıştırmaya gibi (2018: 207). Bu yöntemler yerleşik dilin alışılmışlığını kırarak yeni bir bütünlük ortaya koyar. Bu yeni bütünlüğü anlamaya çalışırken geçen zaman ise biçimcilik terminolojisinde “uzatma”dır. Dikkati üzerine çeken ve yoğunlaşmayı sağlayan metin bu uzatma sayesinde dış dünyadan bağımlı koparıp bir kendiliğe dönüşür (Bkz. Aksoy, 1996: 25). Metne kendi içinde bir dizge, bir yapı gibi yaklaşılmasını sağlar.

Biçimcilerde dizge kavramı metin incelenmesinde iki aşamada kullanılabilir. Edebî metin yazınsallığı nedeniyle kendi içinde bir dizgeyken aynı zamanda genel edebî tür içinde bir dizgenin unsuru durumundadır. Bu nedenle şiirleri tek tek incelenmenin yanı sıra - şiirlerin bulunduğu edebî gelenek içindeki önemini ortaya koymak adına - yazıldığı dönemde edebî anlamda öne çıkma

sebepleri de incelenmiştir. Metnin dönem içindeki genel edebiyat beğenisiyle paralel olan ve ona aykırı olan özelliklerini tanımlamak için Tinyanov, “öne çıkan” ve “göreneksel” terimlerini kullanmıştır (Aksoy, 1996: 26). Göreneksel öğeler, döneminde ilkin edebiyatta bir yenilik olarak görülüp kullanılan ancak zaman içinde kalıplaşmış, otomatikleşmiş öğelerdir. Öne çıkan öğeler ise göreneğin dönüştürülmesini, farklı kullanımlar aracılığıyla özgünlüğe ulaşmasını sağlar. Yahya Kemal’in kullandığı beyit, aruz ölçüsü göreneksel öğelere; şairin kullandığı arı Türkçe, zaman zaman epik söyleyiş öne çıkan öğelere örnek verilebilir.

Bu inceleme yöntemi, Biçimcilerin metin inceleme yöntemlerinden ilkinine örnek oluşturur. Dizisel (paradigmatik) eksenindeki bu incelemelerde yazarın bir konuyu edebî metne dönüştürürken seçtiği ifade araçları, alışılmış kullanımlardan sapma, üslup, deyiş biçimleri araştırılır. Diğer inceleme alanı olan dizimsel (sentagmatik) yaklaşım ise “... metnin kurgusuna, metnin akış planına yöneliktir. Akış planlarının ya da yapısalcılarının deyişleriyle yapıların türlere özgü, hattâ türler üstü genelgeçer kurallara uyup uymadıklarını araştırır” (Akerson, 2010: 161). Bu yaklaşımın ilk örneği Vladimir Propp’un *Masalın Biçimbilimi* adlı eseridir.

Propp *Masalın Biçimbilimi* (1928) adlı eserinde birbirinden farklı gibi görünen, olağanüstü varlıkları barındıran 100 farklı halk masalını ele alır. Propp, bu masalların, çok zengin görünümlere sahip olmasına rağmen, masallardaki akış planının ortak olduğunu; anlatıların zengin görünümlerinin altında tek bir yapının yattığını keşfeder. “*Propp’un amacı, yüzeydeki çeşitlilik, çokrenklilik altında yatan yapısal düzeni ve bu düzenin işleyişini sağlayan temel işlevleri bulup ortaya çıkarmaktır*” (Rifat, 1998: 177). Masalları eşsüremlilerle inceleyen Propp, edebî eseri bir dizge olarak inceler ve içindeki öğelerin metinde görünen şekilleriyle değil, dizge içindeki işlevleriyle ilgilenir. Masalları, bu şekilde, görünür öğelerini dizge içindeki yerleriyle inceleyen Propp, 31 işlev tespit eder. Kahramanın uzaklaşması, bir yasakla karşılaşmasıyla başlayan bu işlevler evlenmeyle biter (Bkz. Rifat, 1998: 178). Propp’un bu eseri 1958’de İngilizceye, 1970’te Fransızcaya çevrildikten sonra daha çok tanınmış; R. Barthes, T. Todorov, C. Lévi-Strauss, A. J. Greimas gibi önemli yapısalcı ve göstergebilimci önemli isimlerin çalışmalarına temel oluşturmuştur.

Saussure’dan aldıkları ilhamla edebiyatı bağımsız bir alan olarak kabul eden Biçimciler, dönemin hâkim bakış açısı edebiyat toplum ilişkisine eğilen, metinlerin ideolojik işlevini ön plana çıkaran Marksist sanat anlayışı olduğu için marjinal kalmışlardır. Hâkim sanat anlayışına, parti programına uymadıkları için baskı görmeye başlamışlardır. 1924’te Biçimciliği başlattığı kabul edilen Şiklovski’nin 1930’daki “İnkâr” yazısıyla Rus biçimciliği sona ermiştir (Bkz. Aksoy, 1996, 33-38). 1926’da Prag’a giderek Prag Dilbilim Çevresi’ne katılan Roman Jakobson, N.S. Troubetzkoy ve Jan Mukarovski Biçimcilerin görüşlerinin Avrupa’da da bilinmesini sağlamış, yapısalcılık ve göstergebilimin gelişmesinde köprü görevi görmüştür.

Prag Ekolü’nden Fransız Yapısalcılığına

Prag’daki dilbilim çalışmalarının en önemli isimlerinden olan Vilém Mathesius 1911’de “Dil Olgusunun Potansiyeli Üzerine” adlı çalışmasında dilin sabit ve durağan olmadığına değinmiş ve dilin tarih dışı bir bakışla, eşsüremlilerle ele alınması gerektiğini savunmuştur. Mathesius, Saussure’le birçok paralellik taşıyan görüşlerini diğer Çek dilbilimcilerle tartışmış ve birlikte çalışma yürütmüştür

(Bkz. Sládek, 2014: 78). B. Trnka, J. Vachek, B. Havranek, J. Mukarovsky gibi isimlerin olduğu bu gruba 1926'da R. Jakobson, S. Karsevskiy, N. Troubetzkoy'un katılmasıyla Prag Dilbilim Çevresi kurulmuştur. Sadece dilbilimle ilgilenmedikleri; estetik ve edebiyat teorisi üzerine de çalıştıkları için Prag Ekolü olarak da anılmışlardır.

Dil olgusuna yaklaşımlarını 1929'da La Haye'de düzenlenen I. Slav Filologları Kongresinde sundukları "Savlar" (Theses) adlı çalışmada sunmuşlardır. R. Jakobson, N. Trubetskoy ve S. Karsevski birlikte sundukları "Savlar"da dilin ses düzenine ilişkin görüşlerini anlatmışlardır. Görüşlerinin merkezini sesbilimsel karşıtlıklar oluşturur. Çünkü bir inceleme yapabilmek için incelenen nesnelere arasında bir ayırım olması gerektiğini, bu ayırımın da karşıtlıklarla oluşabileceğini savunmuşlardır. Çağdaş dilbilimin doğrultusunu çizen Prag Ekolü üyeleri arasında, yapısalcılık bağlamında en önemli isim Roman Jakobson'dur. Yazınbilim, halkbilim, filoloji gibi birçok alanda çalışmış olan Jakobson, bu alanlara birçok önemli kavram ve fikir kazandırmıştır. 1941'de gittiği ABD'de C. Lévi-Strauss ile tanışması yapısalcılığın oluşmasında önemli bir dönemeç olmuştur.

Dilbilim çalışmalarına Prag Dilbilim Çevresi'nde başlayan ve 1940'a kadar da buradaki çalışmaları yöneten Jakobson, dilleri incelerken bildirişim kuramını göz önünde bulundurmıştır. Bu kuramın metodolojisi öğeleri eşsüremlili bir incelemeyle bağlı oldukları dizge içinde üstlendikleri işlev ve diğer öğelerle ilişkileri değerlendirildikten sonra artsüremlili incelemeyle geçmek şeklindedir. Bildirişim kuramına göre her çeşit dilsel bildirişim gönderici (konuşan), alıcı (dinleyen), bildiri (ileti), kod (kurallar bütünü), bağlam (iletimin sağlandığı dış gerçeklik), oluk (kanal) olmak üzere altı öğeden oluşur. "*Bildirişimin gerçekleşmesini sağlayan bu altı etkenden birinin öbürlerine oranla daha ağır basması (...) sonucu, altı değişik işlev ortaya çıkar*" (Rifat, 1998: 48). Jakobson'un K. Bühleri'nin konuşucu, dinleyici ve gönderge oluşun üçlü işlevinden yola çıkarak ortaya koyduğu altı işlev şunlardır: Gerçek olsun veya olmasın coşkusallığın ortaya çıktığı işlev coşku işlevidir. Bildirinin dinleyici üzerinde odaklandığı çağrı işlevi, bildirişim oluşunun işleyip işlemediğini denetlemeyi amaçlayan ilişki işlevi, üçüncü kişide yapılan betimlemeleri kapsayan gönderge işlevi, dil kullanımında biçimsel özelliklerin ağır bastığı işlev olan yazınsal işlev, dil ile ilgili bilgi verilen üstdil işlevi (Bkz. Vardar, 1999: 202). Jakobson'un edebiyata yaklaşımı da dille ilgili yaptığı bu sınıflandırmaya dayanır.

Edebiyat biliminin konusunun edebilik olduğunu düşünen Jakobson, "...her şeyden önce *"dilsel bir bildirişimi bir sanat yapısı yapan nedir?" sorusunun cevabını arar*" (Rifat, 1998: 41). Edebiliği oluşturan genelde dil, özelde dilin farklı işlevlerinin birbiriyle ilişkisi olduğu için Jakobson, edebiyat bilimini dilbilimin bir alt kolu olarak görmüştür. "*Nasıl resim çözümlemesi görüntüsel yapılarla uğraşırsa yazınbilim de dilsel yapı sorunlarıyla uğraşır. Dilbilim, dilsel yapıların genel bilimi olduğuna göre yazınbilim de dilbilimin bir parçası, sayılabilir*" (Vardar, 1999: 205). Hem dilbilim hem de edebiyat üstüne önemli çalışmalar ortaya koyan Jakobson, bu alanlarda sonraki çalışmalarda referans noktası oluşturmuştur.

Biçimcilik Prag Ekolü'yle yapısalcılığa evrilmiştir. Jakobson ve Tzvetan Todorov aracılığı ile de Batı dünyasında, özellikle Fransa'da bilinir olmuştur. Todorov'un 1965'te Rus Biçimcilerinin metinlerini Fransızcaya aktarması Batı

dünyasındaki düşünürlerin biçimcilikle ilgili ilk, ilerici fikirlerle karşılaşmasını sağlamıştır. Bu esere bir önsöz de yazmış olan Jakobson, Fransız araştırmacı Claude Lévi-Strauss ile tanışmıştır. Bu tanışma Strauss'un etkilenmesini, sonrasında Jakobson'un fikirlerini farklı alanlara uygulamasını sağlamıştır.

1950'lerden itibaren yapısalcılık, yapısalcı dilbiliminin yöntemlerinin edebiyat, antropoloji, psikanaliz gibi alanlara uygulanmasıyla gelişir. Yapısalcılığın Batı Avrupa'daki hikâyesinde anılması gereken ilk isim olan Claude Lévi-Strauss mitoloji, antropoloji, edebiyat gibi farklı alanlarda çalışır. Yapısalcı ilkelerden faydalanarak sözel olmayan gösterge dizgeleri olan ilkel toplumların yapıların ve akrabalık düzenin inceleyerek yapısalcı yöntemi dilbilim dışında bir alana uygulayan ilk kişi olmuştur. Saussure'ün dili açıklamada kullandığı yöntemi, Lévi-Strauss kültürel antropoloji alanında kullanmış, kültürel olguların nasıl oluştuğuyla ilgilenmek yerine onların bir yapı içindeki karşılıklı ilişkilerine odaklanmıştır.

Lévi-Strauss *Akrabalığın Temel Yapıları*'nda akrabalık ilişkilerinin tekil olgular olarak ele alındığında çok zengin görünmesine rağmen genel bağıntıları incelendiğinde bir ortaklık, bir yapı arz ettiğini ortaya koymuştur. Akrabalık ilişkilerinin temelini oluşturan evlilik kurumunu ve yakın akrabalarla evlenmenin yasaklanmasını incelemiştir. Yakın akrabalarla evlenmeme kuralı tüm toplumlarda ve dinî kurallarda görülmesiyle evrensel bir kuraldır. "*Yakın akrabalarla evlenmenin önlenmesi yalnızca bir yasaklama olarak kalmaz, "bir yandan yasaklarken bir yandan düzenler"* (Yücel, 2015: 79). Bu kural aynı zamanda diğer topluluklardan evlenmenin önünü açar. Bu da topluluklar arası bildirişimi sağlar. Bu bildirişim Jakobson'un bildirişiminden farklı olarak dilde değil insanlar arası davranışlarda oluşur. Lévi-Strauss, kuşaklar arası bildirişme aracı olarak gördüğü mitleri de incelemiştir.

Farklı kültürlerden birçok mit örneği inceleyen Lévi-Strauss; mitlerle ilgili teorik ve pratik çalışmalar yapmıştır. Bütün mitlerde yer alan benzerliklerinden yola çıkarak "*... bütün dünyadan farklı mitlerin neden benzer bir görüntü sergilediğini ele alan yapısal çözümlemesini sunar*" (Bressler, 2017: 165). Mitleri incelerken esas aldığı çıkış noktası, dilin asal yapıları olan sesbirimler arasında da bulunan karşıtlıklardır. Ses birim olan "b", "p" ağızdan hava akışını birden keserek çıkan dudak ünsüzleri olarak ortak bir özelliğe sahip olsalar da "b"nin titreşimli, "p"nin titreşimsiz olması bir karşıtlık türetir. Mitler de sesbirimlerin işlevini gören mitbirimler içerir. Mitbirimler mitteki temel yapılardır ve mitteki karşıtlığı ifade eder. Örneğin Shakespeare'nin *Kral Lear* oyununda, aynı adlı karakter, yaşlılığında büyük kızları Regan ve Goneril'in ona bakacaklarına duyduğu güveni ifade ederken, çocuklarının değer ve desteğini gözünde büyütmektedir. "*En genç ve en sevgili kızı Cordelia'yı sürgüne yollarken ise, çocuklarının değer ve desteğini hafife alır*" (Bressler, 2017: 166). Metinde sevgi-küçümseme ya da sevgiyi gözünde büyütme-hafife alma karşıtlıkları vardır. Bu anlamda mitbirim, metinde görünüşleri farklı olsa da metinlerdeki temel ortaklığa, derin yapıya işaret eder.

Yapısal çözümlemenin teorik yönüyle ilgilenen Lévi-Strauss bu yöntemi antropolojiye taşımıştır. Çözümlemesini belli kurallar dâhilinde, karşıtlıkları gözeterek yapmış, dilbilimdeki söz/dil ayırımına benzer şekilde olay/yapı ayırımını getirmiştir. Bu alana getirdiği ayırmlar ve kurallarla bilimsel yaklaşımın örneklerini

vermiştir. Genellikle çok karmaşık görünen olguların ortak yapısını bulmayı ve insan zihninin ortaklığını açıklamaya çalışmıştır.

Fransız yapısalcılığının edebiyat kuramı alanındaki en önemli ismi 20. yüzyılın önde gelen entelektüellerinden Roland Barthes'tir. Barthes, yapısalcılığın özneyi geri plana atışına yazarı öldürmekle katkıda bulunur. *The Death of Author* adlı eserinde yazarı merkeze alan, onun hayatının incelenmesinden yola çıkılarak yapılan geleneksel metin çözümlemesine karşı çıkar. Eleştirinin görevi metindeki bildiriye ulaşmak değil onun yapısını çözümlenektir.

Anlam, yazarın fikirlerinden ya da hayatından değil okuma edimi süresince gerçekleşen okur, metin ve metnin öne sürdüğü fikirler arasındaki bağdan çıkarılmalıdır. "*Geleneksel görüşlerin aksine metinler yazarın yaşam öyküsünü, kültürel bağlamı ya da niyetlerini bilmekle ortaya konabilecek tek ve sabit anlamlar kazanmazlar. Aksine metinler okunurken birden fazla ve bağlamdan çıkarılabilen anlamlar üretilir*" (Hitchcock, 2013: 106). Metnin anlamını ve dolayısıyla metin çözümlemesini yazar odaklı otoriter bakıştan kurtarmak okuru daha üst bir noktaya taşıdığı gibi daha farklı okumalara ve anlamlara kapı açar. Okurun metinle ilişkisini merkeze alan Barthes'e göre "...bütün metinler metinlerarasıdır. Yani, kültürel bir bağlamda var olan pek çok metin arasındaki geniş karşılıklı ilişkiler sistemine yerleştirmişlerdir" (Hitchcock, 2013: 107). Tüm dinî, siyasi, antik, modern vs. metinler birbirinden etkilenir, bundan dolayı metinler orijinali olmayan ve okurun zihninde gerçek bütünlüğüne ulaşan ürünlerdir. Bu nedenle edebiyat incelemelerinde tek bireyin ürünü olan ve kapalı bir bütünlüğü ifade eden yazar-eser adlandırması yerine sabit olmayan, yorumlamaya açık okur-metin adlandırmasını tercih eder. Kuramsal fikirlerini "*S/Z*" adlı eserinde uygulamaya geçirmiştir. Bu çalışmasında Balzac'ın *Sarrasine* adlı kısa öyküsünü, Saussure'un fikirlerinden de faydalanarak ikili karşıtlıklar üzerinden incelemiştir. Öyküyü 561 birime bölerek incelemesini bu birimler arasındaki ilişkiler üzerinden yapmıştır. Birimler sözcük, cümle veya paragraf olabilir. Kitabın ismi olan *Sarrasine* ilk birimdir. Bu kelime "*...ilk s, snake kelimesindeki gibi, ikinci s ise zoo kelimesindeki gibi telaffuz edilir*" (Bressler, 2017: 167). İkisi de diş ünsüzü olan bu sesler sürekli, süreksiz olmalarına göre bir zıtlık oluşturur. Metin bu temel karşıtlıklar arasındaki ilişkilerden hareketle anlamlandırılabilir. Barthes'in bu çalışması teorisinde dile getirdiği fikirlerle paraleldir. Dilin yapısı, metnin kodları, diğer metinlerle ilişkisini önceleyen bu çalışma; yazarı, tarihsel dönemi geri plana iter. Barthes, çalışmalarıyla kendi kuramını farklı antik ve modern metinlere uygulamış ve edebî eserlere bakışı değiştirmiştir. Yazarın ve belli donanımlara sahip eleştirmenin hâkimiyetindeki metni anlamlandırma süreci Barthes'in çalışmalarıyla yıkılmış; yerine edebiyatın mistik havasının kaybolduğu okur-metin ilişkisinin ve çoğul okumanın ön plana çıktığı bir sürece dönüşmüştür.

Yapısöküm ve Yapısalcılık Eleştirileri

60'ların ikinci yarısından itibaren yapısalcılıkla ilgili eleştiriler ve onu yeniden ele alma girişimleri artmıştır. En önemli eleştiri yapısalıcılığın temel varsayımlarını kabul etmesine rağmen onlara yeni bir yorum getiren Fransız düşünür Jacques Derrida yapmıştır. Derrida, yapısalcılığın anlamın metinde hazır bulunmadığı, metindeki unsurlar arasındaki ilişkiler sonucu ortaya çıktığı görüşünü benimsemiştir. Ancak yapısalcılığın bir yapıyı ve onun içindeki ilişkileri

gözlemlerken metinle arasına mesafe koyması Derrida'ya göre yanlış bir tutumdur. Çünkü gözlemek, etkileşim içinde olmaktır. “Yanlış olan, akıldan geçen her şeyin evrensel, zaman dışı ve durağan olduğunu varsaymaktır” (Appignanesi ve Garratt, 1998: 52).

Derrida, Platon'dan günümüze kadar gelen tüm Batı metafizik tarihinin yanlış bir temel üzerine kurulduğunu iddia eder. Bu yanlış; temelde yönlendirici ve belirleyici bir merkez düşüncesine dayanarak kavram ve felsefesini bu merkez etrafında inşa etmesidir. Derrida'nın çözümlemesine göre Batı uygarlığına özgü bu hatalı düşünme mantığı, düşüncenin merkezine kendine yeten, saf bir mevcudiyet olarak görülen aşkın gösterilenin yerleştirilmesiyle başlar. Yapının diğer elemanları bu merkeze göre değerlendirilir, tanımlanır. Dolayısıyla tüm yapı bu merkeze göre inşa edilir. Merkezdeki aşkın gösterilenin anlamıysa kendinden gelir. Aşkın gösterilen anlamın merkezi olduğu için yapısal bir çözümlemeye maruz kalması mümkün değildir; çünkü böyle bir çözümlemeye maruz kaldığı takdirde merkeziliğini yitirir.

Derrida aşkın gösterileni karşılayan Tanrı, insanlık, benlik gibi birçok terim kullanmıştır. Bu kavramların her biri Batı'nın bir merkez arzulama eğiliminin, Derrida'nın deyimiyle sözmerkezcilik eğiliminin sonucudur. Kökeni Aristo'nun çelişmezlik ilkesinden gelen sözmerkezcilik özellikle Batılı okur için kaçınılmazdır. İki karşıt önermeden birinin doğruluğunun diğerinin yanlışlığını gerektirdiği bir akıl yürütmeye ilerlediği için Batı metafiziği hiyerarşik ikiliklerden oluşur. Her merkez, bir karşıt merkezle anlamlandırılır. Tanrı insanlıkla, doğru yanlışla bilinir ve bunlardan biri diğerine göre ayrıcalıklı, üstün konumdadır. Derrida, Batı düşünce tarihinde konuşmanın her zaman yazıya göre ayrıcalıklı konumda olduğunu iddia eder. Konuşmayı ayrıcalıklı konuma yerleştirmek de sesmerkezciliktir. Bu bakışta söz mevcudiyeti ifade eder, denilmek istenen doğru dan aktarır. Yazma ise konuşmanın silik bir sureti, zaten söylenmiş olan fikri yakalama çabasıdır ve yokluğu ifade eder. Derrida'nın amacı belli bir merkeze dayanan ve ikili karşıtlıklar şeklinde gelişen bu mevcudiyet metafiziğini parçalamak, sökmek ve bir dizi yeni yorumla onun kırılma temellerini sarsmaktır.

Derrida, ortaya koyduğu ikili hiyerarşiyi yıkmaya çalışmaz, hiyerarşinin dayandığı kırılma temele işaret etmeye çalışır. Metin okuma aşamasında da bu ikili hiyerarşiyi sonsuz okuma ve yorumlamalarla sarsmaya çalışır. Metin okuma aşamasını açıklamak için kullandığı *différance* 1. “ertelemek, geciktirmek”; 2. “farklılaşmak, farklı olmak” anlamlarına gelen *differe* fiilinden türemiştir. Sözcük konuşmada değil, sadece yazıda kullanılması ve iki anlama sahip olmasıyla Derrida'nın kuramıyla paralel bir terimdir. *Différance* Derrida'nın okumasında “Peki ya?” sorusunun karşılığı olarak kabul edilebilir (Bkz. Bressler, 2017: 188). “Peki ya varlığımızın varacağı nihai bir hakikat yoksa?, Peki ya bu karakter iyiyi temsil etmiyorsa?” gibi sorularla metne dair önkabuller tersyüz edilir. Bu durum metin incelemesinde birkaç duruma sebep olur. Aşkın gösterilenin yok sayılması ve mevcudiyet ikilisinin tersyüz edilmesi metnin mevcudiyetini de ortadan kaldırır. Tek başına bir varlığı olmayan metin, kendi sınırları içinde anlamlandırılmaz. Her metin başka bir metinle karşılaştırıldığında anlam kazanabilir. Bu da metinlerarasılığı gerekli kılar. Metnin kesin bir anlamının olmaması metinle ilgili yorumların da kesin olamayacağı gerçeğini beraberinde getirir (Bkz. Yanık, 2016: 91-95).

Yapısökümcü çözümlemede metin tekrar tekrar okunur. Her okuma yeni bir okumadır ve her okumada yapılan yeni yorum diğerleri kadar geçerlidir. Yorum sürecinde, yerleşik düşüncede yer alan aşkın gösterilen ve bundan doğan ikili hiyerarşi metinden çıkarılmaya çalışılır. Metnin varsaydığı anlam ve yorumların netliği ikili karşıtlıkların açığa çıkarılması sayesinde bozulur. İlk aşama olan “bozma” bu şekilde tamamlanır. İkinci aşama olan “yeniden inşa etme”de anlam tersine çevrilerek yeniden inşa edilir. Bu yeniden inşa etme, kendini yeni bir hakikat olarak sunmaz. Her yeni “inşa etme”, yerini bir sonraki “bozma” aşamasına bırakır.

Kırmızı Başlıklı Kız masalı yapısöküme uğratıldığında ilk olarak metin yorumlanarak ikili hiyerarşiye ulaşılmalıdır. Masadaki üç kadın karakter ve hikâyenin sonundaki erkek karakterlerin işlevi incelendiğinde kadınların savunmasız, güçsüz; erkeğinse güçlü, kurtarıcı rolünde olduğu görülür. Bu nedenle erkeğin ayrıcalıklı, üstün konumda olduğu, kadınınsa ayrıcalıksız olduğu görülmektedir. Metin, erkeği aşkın gösterilen konumuna çıkarıp kadınların korunmaya, kurtarılmaya muhtaç nesnelere olduğu bir yapı olarak örülmüştür. Kadın karakterler hep evle birlikte tasvir edilmiştir. Anne de büyük anne de güvenli evlerinde yaşarlar. *Kırmızı Başlıklı Kız* bu iki güvenli alan arasında yolculuk ederken ilk defa kötü karakter olan kurtla karşılaşır. Evin aşkın gösterilen olduğu metinde dışarıyı ayrıcalıksız unsurdur. Tehlike de kurtarıcı da dışarıdan gelir. Metin kadının evle ilişkilendirildiği bir yapı olarak örülmüştür.

Derrida'nın Batı düşüncesinin çelişkilerinin ya da açmazlarının üzerinde durmasındaki amaç, entelektüel gelenekte üstü örtülü olan belirsizlikleri, dengesizlikleri, istikrarsızlıkları ve açmazları ortaya koyarak, özneyi bilginin eşğine, “*bir zamanlar garantili görünenin artık tehlikeleriyle ortaya çıktığı...*” bir noktaya taşımaktır (Bkz. Hitchcock, 2013: 184). Yapısalcılıkla ilgili eleştiriler de genellikle bu garantilik özelliği çevresinde toplanır. Yapısalcılar, incelemelerinde metnin kodlarını çözebilecek donanımda ideal bir okur varsaymışlardır. Kültürel özelliklerden, dinî önkabullerden arınmış bir okur profili yok denecek kadar az olmasına rağmen yapısalcılar bu ideal okuru varsayarak çözümlemelerini yapmışlardır (Bkz. Eagleton, 1990: 142). İkinci bir eleştiri de yapısalcıların incelemelerinin edebiyatı tüketmeye doğru yönelmesidir. Barthes'in incelediği *Sarrasine* 30 sayfaiken incelemesi olan *S/Z* 269 sayfadır. Metnin tüm detaylarının incelenmesi ve ondan yeni bir bütünlük oluşturulması incelenen metnin önemsizleşmesine neden olmaktadır. Tarih dışı bir yaklaşım izleyen; okuru ve teki metni eleştiride önemsizleştiren yapısalcılık 1960'ların sonundan itibaren önemini yitirmiştir. Yerini kültürleri ve kimlikleri ön plana alan Queer teori, Postkolonyalizm gibi eleştirel yaklaşımlara bırakmıştır.

SONUÇ

Yapısalcılık, edebiyat eserinin dört bileşeni olan okur, yazar, toplum ve metin unsurlarından metne odaklanır. Edebiyat tarihinde Yeni Eleştiri gibi metin merkezli yaklaşımlar olsa da yapısalcılık, derin yapıya yönelmesi, türün genelini kapsayan sonuçlara ulaşmaya çalışmasıyla metin merkezli diğer inceleme yöntemlerinden ayrılır.

Yapısalcılık, Ferdinand de Saussure'ün dilbilimdeki görüşlerinden, onun kullandığı terminolojiden hareketle ortaya çıkmıştır. Kendinden önceki dil çalışmalarını eleştiren Saussure farklı bir yöntem ve terminoloji önermiş; dilbilimin konusunu sınırlandırmış ve alanla ilgili düşünme biçimini yenileyecek yeni kavramları ortaya atmıştır. Saussure'ün görüşleri Rus Biçimcileri aracılığıyla edebiyatta karşılık bulur. Biçimciler, metne bir dizge gibi yaklaşır çalışmalarını metinle sınırlandırmaya çalışmışlardır. Edebiyat ve eleştiriye özerk bir alan olarak ele almışlardır. Roman Jakobson aracılığıyla Prag Dilbilim Çevresi'ne taşınan ilerici görüşleri bu çevrede dil, edebiyat ve estetiğin birlikte incelenmesiyle temellendirilmiştir. Yine Jakobson aracılığıyla Fransa'ya taşınan yapısalcılık Claude Levi-Strauss ve Roland Barthes gibi araştırmacılar aracılığıyla edebiyata uygulanır. Uygulayanların farklı yaklaşımları olmasına rağmen yapısalcı incelemenin metni kendi sınırları içinde inceleme, ona bir dizge olarak yaklaşma ve içerdiği unsurları dizgedeki işlevleriyle açıklama gibi ortak özellikleri vardır. Metnin biçiminden hareket eden yapısalcılar metnin barındırdığı anlamı nasıl oluşturduğunu incelemeye ve derin yapısına ulaşmaya çalışmışlardır. Yapısalcılık, tutarlı bir araştırma yöntemi oluşturmaya çalışan isimler aracılığıyla sosyal bilimlerin birçoğunun paradigmasını belirleyen bir değerler bütününe dönüşmüştür. Claude Lévi-Strauss antropolojiye, Michel Foucault felsefe ve tarihe, Jacques Lacan psikiyatriye, Louis Althusser siyasete uygulayarak yapısalcılığın alanını genişletmişlerdir.

1960'ların ikinci yarısından itibaren eleştirilmeye başlanan yapısalcılığa en etkili eleştiriye Jacques Derrida getirir. Derrida, Batılı düşüncenin kökeninde olduğunu iddia ettiği ikili hiyerarşiyi yıkmaya çalışır. Edebî metinler ile popüler edebiyat ürünleri arasındaki ayrımı reddeder. Yapısöküm dediği yöntemle metni en ince detayına kadar inceler, tekrar tekrar okur ve yaptığı yorumlarla metni tersyüz etmeyi amaçlar. Bu okuma biçimiyle anlamın sabitliğini savunan ve metinle kendisi arasına mesafe koyan yapısalcıların yöntemine zıt bir yol izlemiştir. 70'lerden itibaren popülerliğini kaybeden yapısalcılık yerini özneyi, farklı kimlikleri ve çevresel unsurları ön plana alan yaklaşımlara bırakmıştır.

KAYNAKÇA

- Aksoy, Nazan (1996) *Batı ve Başkaları*, İstanbul: Düzlem Yayınları.
- Appignanesi, Richard; Garratt, Chris (1998) *Herkes İçin Postmodernizm*, çev. Doğan Şahiner. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Bayrak, Özcan (2016) "Yapısalcılık hakkında bilgi veriniz", *Sorularla Yeni Türk Edebiyatı*. ed. Özcan Bayrak. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Bressler, Charles E. (2017) *Yazınsal Eleştiri Kuramsal ve Pratik Bir Giriş*, çev. Devrim Evcı. Ankara: Birleşik Yayınları
- Dekens, Olivier (2017) *Yapısalcılık*, çev. Atakan Altınörs. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.
- Demir, Ömer; Acar, Mustafa (2005) *Sosyal Bilimler Sözlüğü*, Ankara: Adres Yayınları.
- Erkman-Akerson, Fatma (2010) *Edebiyat ve Kuramlar*, İstanbul: İthaki Yayınları.

- Hitchcock, A. Louise (2013) *Kuramlar ve Kuramcılar- Çağdaş Düşünce Antik Edebiyat*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Jameson, Fredric; Lyotard, Jean Francois; Habermas, Jürgen (1994) *Postmodernizm*, İstanbul: K1y1 Yayınları.
- Jameson, Fredric (2002) *Dil Hapishanesi Yapısalcılığın ve Rus Biçimciliğinin Eleştirel Öyküsü*, çev. Mehmet H. Doğan. İstanbul: YKY.
- Koyuncu, Ahmet (2011) “Levi-Strauss Yapısalcılığı”, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. C. 26, s. 253-264.
- Moran, Berna (2016) *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Onart, Adnan (1973) “Ferdinand de Saussure”, *Türk Dili*. S. 262, s. 238-242.
- Rifat, Mehmet (1998) *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları/ 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*, İstanbul: YKY.
- Sládek, Ondřej (2014) *Prag Ekolünün Yapısalcı Poetikası ve Geçirdiği Dönüşüm*, çev. Bahar Dervişcemaloğlu. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Vardar, Berke (1999) *XX. Yüzyıl Dilbilimi*. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Yanık, Hayrullah. (2016). “Yapısöküm üzerine birkaç not”, *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, C.1, s.91-97.
- Yücel, Tahsin (2015) *Yapısalcılık*. İstanbul: Can Yayınları.

Edebî Eleştiri Dergisi

(Journal of Literary Criticism)

ISSN: 2602-4616

Cilt III, Sayı III, Aralık 2019

Eleştiri Kuramları Özel Sayısı

YÜKLENME TARİHİ: 26.06.2019 KABUL TARİHİ: 17.07.2019 YAYIN TARİHİ: 31.12.2019

Künye: Yoksul, Uğur (2019). "Pierre Macherey'nin Edebî Üretim Teorisi Bağlamında "Çimenlerin Efendisi" Şiirinin Tahlili", *Edebî Eleştiri Dergisi*, Eleştiri Kuramları Özel Sayısı c. 3/3, s. 287-299 DOI: 10.31465/eeder.582647

Uğur YOKSUL

Yüksek Lisans Öğrencisi,
İstanbul Medeniyet Üniversitesi,
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü,
Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı
e-posta: yoksulugur@hotmail.com
ORCID : 0000-0002-4536-8517

PIERRE MACHEREY'NİN
EDEBİ ÜRETİM TEORİSİ
BAĞLAMINDA "ÇİMENLERİN
EFENDİSİ" ŞİİRİNİN TAHLİLİ

ANALYSIS OF THE POEM
"ÇİMENLERİN EFENDİSİ" IN THE
CONTEXT OF PIERRE
MACHEREY'S LITERARY
PRODUCTION THEORY

ÖZ

Topluma dönük eleştiri kuramları içerisinde kabul edilen Marksist eleştiri bünyesindeki yazarlar, ekonomik koşulları ve buna bağlı olarak sınıf çatışmalarını Sosyalist bir dünya görüşüyle algılayarak eserlerini bu minvalde vermeye çalışırlar. Marksist eleştiri, temelini Marx ve Engels'in görüşlerine dayandırsa da zamanla kendi içerisinde farklı yaklaşımları barındırmıştır. Söz gelimi Toplumcu gerçekçi anlayış, Üretim olarak sanat ve Frankfurt Okulu bu anlamda örnek olarak gösterilebilir. G.Lukacs, klasik Marksist anlayışın dışında estetik konusunda eğilerek Frankfurt Okulu'nun da temelini oluşturur. Lenin ve daha sonra Stalin'in edebiyatı parti anlayışına uydurma çabaları angaje edilmiş sanatçıları ortaya çıkarmış ve bu anlayışa uymayan sanatçılar maddi-manevi yaptırımlara maruz kalmıştır. Bu yüzden Modernist yazarlar, Frankfurt Okuluna kadar ciddi anlamda eleştiri almışlardır. Frankfurt Okuluyla birlikte asıl ideolojinin bahsedilen sanatçıların elinde yansıtıldığı fikri ortaya atılmıştır. 1960'lı yıllarda Althusser'in öğrencisi olan Pierre Macherey, Marksist ideolojinin aslında angaje edilen sanatçının düşüncesini yansıttığını iddia etmiş bu yüzden de ideolojinin, sanatçının eserde bıraktığı boşluklarda aranması gerektiğini belirtmiştir. Bu yönüyle Marksist eleştiri, Macherey'de ideolojinin ayıklama bir şekilde yansıtılmasından çıkarak yazarın eserde sustuğu boşluklarda arandığı bir eleştiriye dönüşmüştür. Bu çalışmada Öncelikle Marksist eleştirinin kısaca gelişim süreci anlatılacak, daha sonra Pierre Macherey'nin Edebî Üretim Teorisi eserinden yola çıkılarak Birhan Keskin'in Çimenlerin Efendisi şiiri tahlil edilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Marksist Eleştiri, Pierre Macherey, Edebî Üretim Teorisi, Şiir Tahlili.

ABSTRACT

Marxist criticism, which is accepted within the theories of social criticism, perceives the economic relations and the class conflicts related to it with a Socialist world view and keeps its works there in this respect. Marxist criticism is based on the views of Marx and Engels, but over time it has contained different approaches. For example, socialist realistic understanding, art as production and Frankfurt school can be given as an example. In addition to the classical Marxist approach, G. Lukacs undertakes aesthetics and forms the basis of the Frankfurt school. Lenin and later Stalin's efforts to adapt literature to the understanding of the party uncovered engaged artists, and artists who did not obey this understanding were subject to material and moral sanctions. Therefore, although the Modernist writers received serious criticism as far as the Frankfurt School, the idea was that the real ideology was reflected in the hands of these artists. Pierre Macherey, a student of Althusser in the 1960s, claimed that the Marxist ideology actually reflected the engage thought and that the gaps left in the work were the ideology of the artist. In this study, firstly a process of development of Marxist criticism will be given and then, Birhan Keskin's Çimenlerin Efendisi poem will be analyzed based on Pierre Macherey's Literary Production Theory.

Keywords: Marxist Criticism, Pierre Macherey, Literary Production Theory, Poetry Analysis.

1. MARKSİST ELEŞTİRİ

Marksist eleştiri, Karl Marx ve onun takipçisi Friedrich Engels'in ekonomi ve kültür alanındaki görüşlerine dayanan bir eleştiri kuramıdır. Alt yapıyı üst yapıya bağlayan Marx, bu anlamda sanatın da üst yapının savunucusu olduğunu belirtir. Marx ve Engels'e göre insanlığın tarihini, ekonomik ve toplumsal yaşayışını belirleyen, maddi üretim tarzıdır. Bu yönüyle sanat, ekonomik unsurların oluşturduğu üst yapının ideolojisi hâkimiyetinde olur. "Marksizme göre bir devrin egemen ideolojisi, temelde o devrin ekonomik yapısının ve buna bağlı olarak sınıf ilişkilerinin ve sınıf çıkarlarının ürünüdür" (Huyugüzel, 2018: 290). İdeoloji bağlı olduğu egemen sınıfa hizmet eder. Bu hizmet ise Şerif Mardin'in ifadesiyle dışa yöneliktir. "Marx, ideolojiyi Freud gibi 'içsel' bir anlamda değil, 'dışsal' bir anlamda, sosyal yapının fikrin şekillenmesine katkısı anlamında ele almıştı" (Mardin, 2007: 49). İdeolojiye bakış konusunda Althusser'in söyledikleri de dikkat çekicidir. Ona göre ideoloji belli bir tarihi olmayan, hayalî bir üretim kavramıdır. "Her ideoloji, zorunlu olarak hayalî çarpıtması içinde, var olan üretim ilişkilerini (ve onlardan türeyen öbür ilişkileri) değil, fakat her şeyden önce bireylerin, üretim ilişkileri ve onlardan türeyen ilişkilerle olan hayalî ilişkisini gösterir. Demek ki ideolojide, bireylerin varoluşunu yöneten gerçek ilişkiler sistemi değil, fakat bu bireylerin içinde yaşadıkları gerçek ilişkilerle hayalî ilişkisi (temsil edilir) gösterilir" (Althusser, 2002: 54). Hizmet sırasında ise sanat retorikleştirilmeye çalışılır. Çünkü inandırıcılık ne kadar yüksek olursa başarı da buna bağlı olarak yüksek olacaktır. Fry'ın değişiyile "Lukacs'tan beri en dinamik eleştiri, realizmin bir retorik olduğu ve burjuvazi tarafından el konulmuş kendi içinde bir ideoloji olduğunun kabul edilmesidir" (Fry, 2017: 326). Bu şekillenme S.S.C.B.'nin 1917'de kurulmasıyla daha farklı bir boyuta geçer. Artık ideoloji bir alt yapı-üst yapı olayı olarak anılmaktan ziyade, bir partinin olmazsa olmazı olarak hizmete girer. Burada angaje edebiyat kavramından bahsedilebilir. Lenin 1905'te yazmış olduğu *Parti Örgütü ve Parti Edebiyatı* adlı yazısında, "Yazarın istediğini yazma gibi bir özgürlüğü olacaksa, pekâlâ, ama buna karşılık partinin de kendi isteği gibi yazmayan yazarı kapı dışarı etme hakkı olmalıdır" (Belge, 1989: 63). diyerek sanatçının karşılaşıcağı durumu belirtmiştir. Bu tutum sanatçının nasıl elde tutulması gerektiği konusunda dikkat çekicidir. Lenin'in ölümüyle parti anlayışı yerini Stalin'in etkisine bırakır. 1934'te bu parti anlayışına göre sanatçı, işçi sınıfının ve parti anlayışının aleyhinde yazılar yazmamalı ve bu sınıfın çıkarlarına hizmet etmelidir. Bu hizmet esnasında dış dünya olduğu gibi değil, parti anlayışı doğrultusunda ele alınmalıdır. "Marksist eleştiri her şeyden önce içeriğin eleştirisidir. Eserin konusu, olayları, kişileri, kahramanları, sömürücü ve yönetici bir sınıfın çıkarlarını sürdürmesine yardımcı olmamalı, ezilen sınıfın çıkarlarına ters düşmemelidir" (Moran, 2014: 88). Bir başka ifadeyle, Marksist eleştiriye göre, sanat eseri gerçekliği bütünüyle yansıtmak yerine ideolojisine yarayacak olanları süzgeçten geçirerek yansıtmaya yoluna gider. Bu yönüyle de sanatın ne olduğu değil, nasıl olması gerektiği ve gerçeği yansıtırken sanatçının devrimci bir bakış açısına sahip olması gerektiği önem kazanır. Ahmet Oktay bu konuda, "Rus yazını da Sovyet yazını da özel ve özgül koşullardan doğmuştur, bu yüzden Kapitalizmin gelişme yıllarına denk düşmesine rağmen ne İngiliz ne Fransız romanına benzer. Klasik Rus yazını Çarlık rejiminin, Sovyet yazını ise devrimin ürünüdür. İki dönemde de yazın, kendi sorunlarını aşan, hatta o sorunların dışlanmasına yol açan görevler

üstlenmek zorunda kalmıştır" (Oktay, 1986: 46). diyerek angaje edilmiş sanatçıların Rusya'da devrim öncesi ve sonrası bu tutumda olduğunu belirtir.

Marksist eleştiri ilk kez Plehanov'la birlikte estetik zemine oturtulmaya çalışılmıştır. Plehanov için sanatın kökeninde iş vardır. Geçmişten beri insanlar önceliğini barınma, beslenme gibi temel ihtiyaçlarına vermişler ve bu temel ihtiyaçlar ile birlikte sanat ortaya çıkmıştır. Mesela mağaralara resim çizilmesi bir sanat kaygısı değil, avcının avına ulaşabilmek adına uyguladığı stratejisidir. Plehanov'un bir diğer görüşü ise sanat ve sanatçı arasındaki nedensellik bağıdır. Ona göre sanatçı hangi sınıfa aitse, yansıttığı eserlerde de o sınıf yer alır. Eğer sanatçı alt yapının ürünüyse eserlerinde de o sınıfın çıkarları ve mücadelesi verilecektir. Üst yapının ise yansıttığı egemen sınıf olacaktır. Bunlarla birlikte Plehanov, sanat ve sosyal hayattaki nedensellik bağına da dikkat çeker. Ona göre, "Bir sanatçı zamanın en önemli sosyal cereyanlarına yabancı kaldığı takdirde, eserlerinde ifade ettiği fikirler esas değerlerinden çok şey kaybeder. Ve sanatçının eserleri de bundan, ister istemez, müteessir olur" (Plehanov, 1967: 67). Buradan da yola çıkarak sanatın ve sanatçının hitap ettiği topluma karşı ister angaje edilerek olsun ister kendini sorumlu hissederek olsun, retorikliği sağlamak adına yabancılaşmaması gerektiği sonucu çıkar. Bu şekilde davranıldığı takdirde P. Macherey'de de görüleceği üzere okuyucu ve yazar arasında sözleşmenin temeli atılmış olacaktır.

Theodor Adorno, Max Horkheimer, Walter Benjamin gibi temsilcileri bulunan Frankfurt Okulu da Marksist eleştiride bir başka dönüm noktası olarak dikkat çeker. "Eserlerinde hem Kapitalizm hem Sovyet sosyalizmine karşı eleştirel bir tutum takınan bu okulun üyeleri, sanat ve edebiyatın çeşitli problemleri üzerinde de durmuşlardır" (Huyugüzel, 2018: 294). Sanatı parti anlayışına çeviren ve bireysel konuları ele alan yazarları şiddetle eleştiren Toplumcu gerçekçilerin aksine Frankfurt Okulu, James Joyce, Marcel Proust, Samuel Becket gibi modernist yazarları över. Bunun nedeni ise asıl olarak Kapitalizmin getirdiği buhran ve insanın kendinden soyutlanarak yalnızlığına çekilmesidir. Burada Adorno'nun Balzac hakkında söyledikleri dikkat çekicidir: "Balzac, bireyin esas itibarıyla kendisi için var olduğu ve toplum ya da çevrenin ona dışarıdan etkide bulunduğu şeklindeki burjuva yanılmasından hâlâ ya da daha o zamandan muaftır. Romanları sadece toplumsal, özellikle de ekonomik çıkarların kişisel psikoloji üzerindeki baskın etkisini değil, bizzat bu karakterlerin toplumsal oluşunu da sergiler" (Adorno, 2012: 60). Bu yönüyle de Frankfurt Okulu temsilcilerine göre asıl gerçeklik ve kapitalizm eleştirisini, bahsedilen yazarlar yapmışlardır. Tahsin Yücel bu konuda şunları belirtir: "Birinci Dünya Savaşı sonrasında Marksçılığı eleştirel bir bakışla değerlendiren ve geliştirmek amacı çevresinde dönemin çok önemli birtakım düşün ve bilim adamlarını bir araya getiren Frankfurt Okulu Marksçı eleştiriye de yenilemeye yönelir" (Yücel, 2012: 56). Gerçekten de Frankfurt Okuluna kadar belli kalıplarla yansıtılan ve eserlerde aranan düşünceler bu okulla birlikte farklı bir boyut kazanır. Modernist sanatçıların övülmesi bile bu eleştirinin geçirdiği evreyi göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

Marksist eleştiri, 1960'lı yıllara geldiğinde başka bir çehreye bürünür. Althusser ve öğrencisi Pierre Macherey sanatın bir üretim olduğunu belirtirler. Onlara göre ideoloji yansıtılan değil, işlenerek yeniden üretilendir. Bu üretim esnasında nitelikli okur, yazarın sessiz kaldığı yerlerde ideoloji olduğunu görüp algılayabilirse, sanat eseri de amacına ulaşır. "Althusser sanatın ideolojiye

indirgenemeyeceğini iddia eder. Daha doğrusu sanatın ideoloji ile özel bir ilişkisi vardır. İdeoloji insanın gerçek dünyada deneyimlediği imgesel biçimleri ifade eder; elbette edebiyatın da bize verebileceği türden deneyimi" (Eagleton, 2014: 32). Peki, sanat eseri neden ideolojiyi yansıtmak yerine dönüştürerek üretme yoluna gider? Burada dikkat edilecek nokta sanatçının angaje edilmesidir. Sanatçı mensup olduğu sınıfın çıkarlarına hizmet edeceğinden kendi ideolojisini yansıtamaz ve susma hakkını kullanarak eserde boşluklar bırakır. İşte yazarın ideolojisi de tam bu noktada aranmalıdır. Marksistlere göre sanatçı ve sanat ideolojinin yansıtılmasında son derece kuvvetlidir. Bu yüzden, "Yazar sadece toplumdan etkilenmez, aynı zamanda ona bir şekil verir. İnsanlar hayatlarını romanlardaki kadın ve erkek kahramanların davranışlarını örnek alarak şekillendirebilirler" (Warren- Wellek, 2016: 116). İşte bu gücün farkında olan sınıflar da sanatı ve sanatçıyı ideolojisini aktarabilmek amacıyla araç olarak kullanmak ister. Bu hâkimiyet altında kalan "Sanatçıların kendileri ise bilim karşısında zaman zaman yapay ve çekingen bir saygının maskesini takan bir dehşet duymaktadırlar" (Brecht, 1980: 189). Sanatçı bu noktada dehşetten kurtulup susarak da olsa boşluklarla ideolojisini yansıtmaya çalışır.

Macherey 'e göre yazar, üst yapının savunucusu olmak istemezse bunu gizli yoldan eserde bıraktığı boşluklar sayesinde gerçekleştirebilir. Bir başka ifadeyle, angaje edilmiş sanatçı, yüzeyde belirli bir sınıfın çıkarlarına hizmet etmek zorunda kaldığı için eserin geri planında boşluklar bırakarak asıl ideolojisini yansıtmaya çalışır. Bu anlamda "Ne kadar kralcı ve dinci olursa olsun, soylu sınıfa duyduğu sevgiyi ne kadar açıklarsa açıklasın, Balzac kendi ön yargılarını aşarak alay ve yergilerini bu sınıfın üzerinde yoğunlaştırmıştır" (Carlioni-Filloux, 1984: 98): ifadesi belirtilmek istenen açıklamaya örnek gösterilebilir. Görüldüğü üzere Balzac yüzeyde bir sınıfa hizmet ederken derin yapıda o sınıfı alaya alarak aslında kendi ideolojisini yansıtır. İşte bu noktada eleştirmen ya da okur boşlukları yakalayabilirse yazarın amacı da yerine gelmiş olacaktır. Nazan Aksoy bu konuda şunları söyler: "Macherey'in Althusser'den aldığı tamamlanmamış bir anlam alanı durumundaki edebiyat metnindeki anlam boşluklarını doldurma işlevini yerine getirecek olan "Semptomatik okuma" kavramı ontolojizmden uzaklaşmanın zorunlu bir ürünü olarak, okuru sanat eseri karşısında edilgen bir alıcı olmaktan çıkarıp eserin onsuz anlamlandırılmayacağı bir merkez durumuna yükseltmiştir" (Aksoy, 1996: 69). Buradan da anlaşılacağı gibi Althusser ve öğrencisi Macherey, boşluklarda verebildiği ideoloji bulmak adına okuyucuyu metne davet eder. Bu yönüyle de okuyucu eseri yeniden üretmeye koyulur. Terry Eagleton da bu açıklamalara benzer olarak, "Bir ideolojinin bizim için okuduğunu(ürettiğini) okuruz, (tükettiğini); okumak metnin belirli bir maddesini onun özgül bir ideolojik üretimi içinde tüketmektir. Çünkü edebî metin daima ideoloji için metindir" (Eagleton, 1985: 218). diyerek okuyucunun da yazarın da aslında bahsedilmek istenen ideolojinin gizli ya da aleni olarak metinde var olduğunu bildiğini belirtir ve okuyucunun edilgen olarak verilen ideolojiyi tüketeceğini söyler.

1.1.Pierre Macherey'nin Edebî Üretim Teorisi

Althusser'in öğrencisi olan Pierre Macherey, tıpkı onun gibi Marksist bir anlayıştan gelir. İdeolojiyi yansıtmama anlamında ise Althusser öncesi Marksistlerden ayrılır. Edebî Üretim Teorisi'nde bir yapıt bir şey söylediği kadar söylemediğiyle de ideolojidir anlayışı görülür. Bu ideoloji metinde sessiz kalınan yerlerde aranmalıdır. Aslında metinde bırakılan sessizlik anlamlıdır. Tam da bu noktada eleştirmen

konusmalıdır. Çünkü yeniden üretim, eleştirmenin bu sessizlikleri kullanmasıyla gerçekleşir. “Yazarın yazdığı eser kesinlikle eleştirmenin açıkladığı eser değildir. Geçici olarak şunu söyleyelim ki eleştirmenin yeni bir dil kullanımıyla eserde bir farklılık ortaya çıkartır, eserin olduğundan başka olduğunu gösterir” (Macherey, 2019: 24). Bu açıklamadan da anlaşılacağı üzere yazarın yazdığı eser, eleştirmenin elinde artık farklı bir boyuta geçer. Bunun sebebini de Macherey şu şekilde açıklar: “Metin tek bir şey söylemez, ama kaçınılmaz olarak aynı anda birçok şey söyler” (Macherey, 2019: 44). İşte bu noktada iyi bir okur ya da eleştirmen, metnin derininde kalmış gizli anlama erişmeli ve metnin tek bir şey söyleyemeyeceğinin farkına varmalıdır. Okur ya da eleştirmen, böyle bir yol izlenerek zaten merkezlessiz olan ve doğası gereği dağınıklığı barındıran eseri anlamlandırabilir. Bu noktada Macherey şunları ifade eder: “Eserin basitçe okunması sadece girişimin yüzeysel dekorunu gösterir: Fakat sahnenin gerisinde beklenmedik olağanüstü ve güdümlü bir eylem oynanır ki bu doğumdur” (Macherey, 2019: 45). İşte bu doğuma erişerek eserin söylemediği kısımları yakalayan ve anlamlandıran okur/eleştirmen sahnenin gerisindeki doğuma da şahit olur.

Bir eser nasıl meydana gelir sorusuna Macherey'nin cevabı Romantikler gibi değildir. Ona göre ilham vb. etmenler edebî metnin oluşmasında etkili değildir. Önemli olan materyalleri işleyerek yeni bir ürüne katmaktır. “Kendi metninin işçisi olan yazar, çalıştığı malzemeleri kendi imal etmez. Ama onları gezici parçalar halinde, herhangi bir iskeletin inşasına özgürce yardım eden kendiliğinden düzenlenmiş olarak da bulmaz” (Macherey, 2019: 64). Alt yapının üst yapıyı belirlediği Marksist eleştiride, sanat da üst yapının savunucusudur. Dolayısıyla sanat, savunucusu olduğu üst yapının belirlediği ölçütlerde eser üretimini sağlar. Bir başka ifadeyle “Angaje” edilmiş bir edebiyatta, yazarın söyleyemeyeceği durumlar aslında ideolojisidir, bununla birlikte söyleyebildikleri angaje edilen yazarın ifadeleridir. “İçinde kitabın açıldığı oyuk, her şeyin söylenmesi gereken, dolayısıyla da asla söylenmediği yerdir; fakat tamamlanmamışlığın sağladığı kesin sınırlarla kapalı olduğundan, bir başka konunun başkalaştırmasına katlanamaz” (Macherey, 2019: 113).

Edebî Üretim Teorisi'ne göre metin tek bir şey söyleyemez. Bununla birlikte yukarıda da belirtildiği gibi aslında söylenilenin değil, söylenilmeyenin peşine düşülünce bu durum açığa çıkar. Bir başka ifadeyle, metinde açık olarak verilen şeylerin belirli anlamları vardır. Bunlar eleştirmen tarafından anlamlandırılabilir. Ancak unutulmaması gereken nokta, metinde söylenilmeyenlerin sayesinde metnin birçok şey anlattığıdır. Anlatılanlar arasında yazarın ideolojisi de bu noktada aranır. Eleştirmen bu noktayı yakalayabilirse eser de bir anlamda başarı sağlamış olur. “Eserin içinde serbest kalması gereken bir anlam bulunmaktadır; kendi lafzı içindeki eser, bu anlamı süsleyen konuşkan ve aldatici maskedir; eseri tanıma, bu temel ve biricik anlama uzanmaktır” Macherey, 2019: 104). Çünkü, Macherey'e göre, kusursuz eser kendi eleştirisini içine katarak tamamlanmış eserdir. Bunun aksinin olduğu durumda yazarın açıkladığı eser, eleştirmenin açıkladığı eser olmaktan çıkar. Çünkü eleştirmen, yazarın sessiz kalarak bıraktığı boşlukları tamamlayamamış ve yazarın ideolojisini kavrayamamıştır. “Demek ki kusursuz, tamamlanmış eser, kendi eleştirisini de içine katmayı başarmış olandır; sonuna kadar modele varana dek eleştirilmiştir.” (Macherey, 2019: 36).

Macherey'nin bir diğer dikkat çekici tespiti şöyledir: Eserin basitçe okunması sadece girişimin ve yüzeysel metnin dokusudur. Fakat sahnenin gerisinde beklenmedik bir eylem oynanır ki bu da doğumdur. Bir başka ifadeyle yeniden üretimdir. Bununla birlikte, bir metnin birden fazla okunabileceğini belirten Macherey'e göre bunun en büyük sebebi, metinde bir tersle bir düzün olmasıdır. Bu zıtlıklar, ters ve düz, eleştirmende de farklı etkiler uyandırır. Fakat burada verilen dağınıklıklar ve zıtlıklar rastgele, yazarın keyfiyetine göre yapılmaz. Bir başka ifadeyle kargaşanın ortaya çıkması asla tesadüf değildir. *"Eser, alakasız bir özgürlüğün yasasına göre rastgele yapılmaz: Çünkü her bir uğrağında ve her bir düzeyinde özellikle belirlenmiştir. Bu nedenle kargaşa ve tesadüf asla bir karmaşanın ortaya çıkması için bahane değildir, bunlar görülmemiş bir hakikatin işaretleridir"* (Macherey, 2019: 61).

Yazarın eserinde ürettiği olaylar da muamma kavramıyla açıklanır. Bir olayın çözümlenmesi için okur sayfaları çevirmek zorundadır. Burada da yazarın, okuyucusuna bir zorlamada bulunduğu düşünülebilir. Çünkü verilen metin, yazar tarafından kurgulanmıştır. Bu ilk bakıştaki kurgunun anlamı da yazara aittir. Yazar, okuyucusuna merak unsurunu yerleştirir ve onu bir anlamda kendisine bağımlı kılar. Burada kapitalist dünyanın da ideolojik anlamda düşüncesi hatırlanabilir. Bilindiği gibi kapitalist tüketim, tüketiciye sunduğu ürünün zevkini yavaşça verir ve kendisine bağımlı kılar. Tüketici artık o ürüne bağlı olur. Üretici ne zaman isterse, tüketici o zaman başka bir tüketim aracına geçebilir. Bu anlamda cep telefonları örnek verilebilir. Yazarın yaptığı da budur aslında, okuyucunun özgürlüğü dâhilinde değildir. Okuyucu eğer muammayı çözmek istiyorsa, yazarın kurgusuna sabırla gitmek ve yazarın kurallarına uymak zorundadır.

Edebî Üretim Teorisi'ne göre verilen gerçek yine metin üzerinden tespit edilebilir. Bununla birlikte yazarın verdiği gerçekler ve ideolojisi yukarıda da belirtildiği gibi boşluklardadır. Bu boşluklar da yazarın ve eserinin özerkliğidir. Eser özgündür ve bu özgünlük ona bir özerklik verir. Çünkü eser, bu özerklik sayesinde kendi sınırlarını inşa eder. Bu sınırlar içerisinde yukarıda verilen örnekte görüldüğü gibi kendi sınırlarını ve kurallarını belirler. *"Eserin özgürlüğü aynı zamanda özerkliğidir. Eser kendi sınırlarını inşa ederek edindiğinden, eserin kuralı kendi içindedir"* (Macherey, 2019: 76).

Macherey'e göre yazar ve okur arasında gizli bir anlaşma vardır. Eser kurmacadan oluşur ve doğru kabul edilmez. Bununla birlikte yazar, okuyucusundan doğru kabul edilmeyi talep eder. Sözle okuyucusu üzerinde etki uyandırmaya çalışır. Bir başka ifadeyle, okurun güvenini kazanmak ve bu güveni boşa çıkartmamak ister. Okur da bu güvene inanır ve metne yönelirse arada gizli bir anlaşma olur. *"Birisi, eserini bir okur kitlesine sunan yazardan gelir; diğeri ise kitabı açmaya sevk eden hareketle bile yazara duyduğu inancı belli ederek uzlaşmayı kabul eden okurundan gelir"* (Macherey, 2019: 100).

2. ÇİMENLERİN EFENDİSİ ŞİİRİ

Ben canımı sokak buldum efendim!

Ben çimenlere yaslamışım ömrümü

Birbirinin önünde yamulanlar varken

Beni dize bilmez sanma
Beni dize gelmez san!
Çaresizlik ki kırk kir ile sıvanmıştır hikâyemize
Bir balığın yaralı ağızıyla konuşuyor olmamız bundan

Öyle bülbül! Hadi ordan
Kuşların hatırını cebimde tutarak konuşuyorum.
Öyle kıvrıntılı, Gak!
-Betonu icat edene yazıklar olsun!
(Şehir denen şeyinizin şeysine fuck)

Dünya küfrün kendisi olmuşken
Beni küfür bilmez sanma
Bak' Bak. Bak buradan.
Bir de buradan.

Yağmurdan sonra yayılan huzurun adıyla konuşuyorum:
Bak sana çimenlerin derin nefesiyle, soruyorum;
Şehrin perçemleri sizin gözlerinize niye batıyor?
Biz, üç beş adam, ömrünü çimenlere adayan
Razıyız gölgesine uyuduğumuz ağaçtan.
Ve zerre ipimizde değilsin başkan.

Ben canımı sokakta buldum, ama
Affına sığınarak şunları,, ablacım,
Ver bak şunları
Ver bak şunları
Ver bak şunları
Ver bak şunları
Bu medeniyet denen şeyin naylon poşetine koyayım.

Bunca katlı yol bunca kavşak

Kavuşturmuyor bu şehirde insanı birbirine
Sabahın ince tüylüsüüz geçip gideceğiz birazdan
Hem haliçe kızak, pardon kazık çakıyorlarmış
birazdan, metro da geçsin biraz da buradan.

Sen hiç esenler otogarını gördün mü ablam
Esenler otogarından istanbul'a kavuşur mu hiç insan

Toprağın hıştırtısını otun çıtırtısını duyan bana
Uykusuzluğunu, solgunluğunu,
yüzünün buruşukluğunu anlamak çimenlerin
benim üstüme kaldı.
Kala kala bana kaldı, evet.
Bir gülün merkezini aramak
Ben eve kafa bi dünya dönmüştüm bir gün
Ben her gün eve kafa bi dünya dönüyordum.
Ya da evin kafası bi dünyaydı, bilmiyorum.

Her ağaç ben buralıyım der, burada
Her çimen yerle yeksan
Bir ben diyemedim, "buralıyım"
Buradayım, ey insan!
Ben bu durduğum noktaya kolay gelmedim.
Ben canımı sokakta buldum efendim! (Keskin, 2016: 27-29).

2.1. Şiir Tahlili

Modern Türk şiirinde kendisine has üslubu ve serbest nazım tekniği ile şiirler ortaya koyan Birhan Keskin, 1963 yılında Kırklareli'nde dünyaya gelir. 1986 yılında İstanbul Üniversitesi'nde Sosyoloji bölümünü bitirir. Şiirlerinden de anlaşılacağı üzere mezun olduğu bölümün topluma yaklaşımında önemli etkisi olmuştur. 1995-1998 yılları arasında birkaç arkadaşıyla Göçebe dergisini çıkaran şair, çeşitli editörlük görevlerinde de bulunur. 1991-2002 yıllarında yazdığı şiirlerini 2005 yılında *Kim Bağışlayacak Beni* adı altında tek ciltte toplar. *Ba* adlı şiir kitabıyla 2006 yılında Altın Portakal Şiir Ödülü'nü; 2011 yılında ise *Soğuk Kazı* ile Metin Altıok Şiir Ödülü'nü alır. 2016 yılında yayımladığı *Fakir Kene* isimli şiir kitabı içerisinde yer alan *Çimenlerin Efendisi* şiiri onun topluma bakış açısındaki tutumunu göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

Şiirin başlığından yola çıkıldığında çimenlerin beton karşısında esnekliğe sahip, tabiata ait olan bir özgürlük aracı olduğu düşünülebilir. Burada efendi kelimesi de dikkat çeker. Efendilik, üst sınıfa ait bir kelimedir. Şair ise alt sınıfın yer aldığı ve genellikle ayakların basıldığı çimenlerin efendisidir. Bu yönüyle şair, ironik olarak ezilenlerin sesi imiş izlenimi vermektedir. Yine çimenler görünüş itibarıyla de betonlaşmanın hızla yayıldığı bu modern dünyada insanların sığındığı, nefes veren bir yerdir. Çimenler sokağa aittir ve normal şartlarda efendilik oluşturmayan, herkese açık olan alanlardır. Şair ise bu duruma modern dünyada herkesin bir pastaya sarılıp oradan pay almasına ve kendilerini efendi konumuna sokmasına karşı bir eleştiri olarak yaklaşmış olabilir. Yukarıda da bahsedildiği gibi efendilik kelimesi, şair tarafından sahiplenilme hissini canlı tutar ve ezilenlerin, özgürlük mücadelesi verenlerin sesi olma kaygısını akla getirir.

İlk dizelerdeki ifadelerden şairin sokağı sahiplenışı ve ömrünü bu sahiplenmeye adanmışlığı anlaşılmaktadır. Şair modernite karşısında doğaya ait ve beton/katı karşısında esnekliğe sahip çimenleri seçer. Buradan hareketle şiirde beton/modern ile esnek/tabiat arasında bir mücadele görülür. Şair, çimeni ve toprağa ait olanı seçerek tarafını da belli eder. Bir başka ifadeyle sırtını toprağa yaslar. Sırt yaslamak da burada üzerinde durulması gereken bir ifadedir. Bilindiği gibi sırt yaslamak bir güce güvenmek, ondan güç almak gibi çağrışımları akla getirir. Karşıt güçler betona ve modern dünyanın efendilerine sırt yaslar; şair ve sahip olduğu sınıf sırtını çimene, diğer bir ifadeyle, tabiata yaslar. Tabiatın da özgürlük kavramıyla bütünleşmesi sonucu sırt özgürlüğe yaslanır. Şair, karşı tarafı birbirlerinin önünde yamulmakla suçlar. Burada yamulmak da ilginç bir ifadedir. Beton ve sertlikle verilen bu sınıf, söz konusu çıkar olunca imkânsız başarılar esner. Çimenlere yaslananların ise böyle bir derdi yoktur. Onlar zaten esnektir, çıkarları yoktur.

Dize bilmez ve dize gelmez ifadeleri üzerinde yoğunlaşıldığında şöyle bir görüş ortaya çıkabilir: Güç ve güce ait olanlar, karşısında duranları genellikle dize getirebilir. Dize gelmek, bilindiği gibi yola gelmekle özdeştir. Şair burada sanki gücün onu tehlikeli gördüğünü ve dize getirmeye çalıştığını bilir; fakat tepkisi bir sonraki mısradaki "Dize gelmez san!" olur. Bir başka ifadeyle, mevcut düzeni bilen şair, bu durum karşısında her şeyin farkında olduğunu belirterek dize gelmeyeceğini, yola girmeyeceğini belirtir. Dize gelenler ise zaten mevcut düzende kendilerine yer bulan ve bu anlamda yamulabilenler sınıfındadır.

"Çaresizlik kırk kir ile sıvanmıştır hikâyemize" derken şair ne demek istemektedir? Bu kısımda çaresizlik, kırk kir ve sıvanmışlık kelimeleri üzerinden yola çıkıldığında, şairin yalnızlık hissini ve maruz kaldığı geçmişini yansıtmak istediği düşünülebilir. Bir başka ifadeyle, yaşadığım olaylar, maruz kaldığım mücadeleden gelen kirler, hikâyeme esas teşkil eder, der gibidir. Alt dizede "Bir balığın yaralı ağzıyla konuşuyor olmamız bundan" ifadesi de bu duruma bağlanabilir. Balık bilindiği gibi av durumundadır. Karşısındaki sınıf ise avcıdır. Avcı çeşitli yollarla yaklaşarak onu genellikle avlar ve üst dizede olduğu gibi dize getirir. Burada şair aldığı yaraları bir balığın ağzına benzetse de avcının eline geçmemiştir. Yara almıştır; ancak yine de mücadelesini vermektedir. İlk kısımda çimenden sonra burada balığın seçilmesi de yine özgürlüğe düşkünlükle ifade edilebilir.

Bir sonraki kısımda hayvan olarak bülbül seçilir. Şair, "kuşların hatırını cebimde tutarak konuşuyorum" der. Kuşların hatırandan kasıt nedir? İlk kısımlarda şair yalnızken şimdi, bir sınıfın da aleni olarak sözcüsü olduğunu gösterir. Kuşlar da özgürlüğüne düşkün hayvanlardır. Şairin de bu sınıfın sözcüsü olarak onların mücadelesini sürdürmeye çalıştığı düşünülebilir. Balığın yaralı ağzı bu kısımda yerini kırıntılı konuşmalara bırakır. Kırıntı kelimesi anahtar roledir. Kuşlar özellikle kırıntılarla beslenirler. Az yiyen ve özgür hayvanlardır. Şairin, şiirin başından beri vermeye çalıştığı iki sınıfın mücadelesi burada da karşımıza çıkar. Kırıntılar azlığı çağrıştırırken dolaylı olarak karşı sınıfın da çok yediğini ve yalnızca kırıntıları karşı tarafa bıraktığını düşündürtebilir ki bir önceki canlı örneğinde yine bazı türleri hariç az yiyen balıklar bu anlamda dikkat çekicidir. Sonraki mısralarda şairin modern dünyaya tepkisi dile getirilir. Daha önce verilen çimenler, balık ve kuş kavramlarından yola çıkarak şairin arka planda özgürlük kavramını ideoloji olarak işlediği düşünülebilir. Tıpkı Macherey'nin belirttiği gibi düşünülünce şairin 'sessiz kaldığı' ve 'söylemediği şey' özgürlük ideolojisidir. Şair ise bu kavramı birçok sembolle ortaya koymaya çalışır.

Dikkat çeken bir diğer nokta şiir boyunca şairin mücadelesini konuşma ile sürdürmeye çalışmasıdır. Herhangi bir aletle çatışmadan bahsedilmez. Balığın yaralı ağzı olsun, kuşların kırıntı toplayan ağızları olsun bir ağız kavramı, dolayısıyla da konuşma yoluyla mücadele şiir boyunca öne çıkar. Bunun karşısında bulunan güç ise balığı yaralamıştır. Gücü ise yaralayabilecek ya da esnetebilecek tek şey, çıkar uğruna eğilebilmeleridir. Buraya kadar çimen, balık ve kuş kavramlarından yola çıkarak bahsedilen sınıfın son derece kırılğan, nahif ve özgürlüklerine düşkün oldukları ifade edilebilir.

Dünya küfrün merkezidir. Adaletsizlik, duyguların yok edilişi ve çıkar uğruna sınıf çatışmaları bu merkezde toplanır. Şair bu kısımda bu merkeze nereden bakarsan bak hep aynı şeyi görürsün der gibidir sanki. İster zengin kısımdan ister fakir kısımdan bak, göreceğin şey, dünyanın küfrün kendisi olduğudur. Bütün kesimler bunu bilmektedir. Bu yönüyle küfür kavramı ardında, derin yapıda adaletsizlik ideolojisini barındırır. Şairin "Beni küfür bilmez sanma" ifadesi de bu noktada aranabilir. Bir başka deyişle şair de adaletsizlik ve buna yakın olan durumların farkında olduğunu belirtir.

Bir sonraki dizelerde tabiata ait olan şair, çoğul ifadelerle isyanına devam eder. Burada şairin arkasına aldığı güç yağmur, çimen ve tabiata ait hisseden insanların oluşturduğu sınıftır. Şehrin perçemleri de bu yönüyle yok edilmesi gereken yerlerdir. Bilindiği gibi saç perçemleri de gözü rahatsız eder. Sanki şair de kendilerinin saç perçemleri gibi olduğunu ve sürekli yok edilmek istendiğini anlatır. Yani karşı güç için rahatsız edici ve göze batan bir sınıftır. Ya yok edilmeli ya da göz önünden alınmalıdır. Buradan yola çıkarak bu güç karşısında mimli hale gelen sınıfın göz perçemleri imgesinde verildiği düşünülebilir.

Diğer mısralarda "Razıyız gölgesinde uyuduğumuz ağaçtan" der, şair. Bu kısım ağaçtan razı olanların yeri olsa da bu durumdan rahatsız olanlar için tehlike oluşturur. Bir başka deyişle, beton dışında kalan sınıf bu halinden memnundur; ancak karşı tarafta güç ve otorite vardır bunun sonucu olarak baskı uygular. Gücün karşısındaki sınıf ise tepkisizlikle verir tepkisini. Çünkü bu üç beş kişi, ömrünü

doğaya ve özgürlüğüne adanmışlardır. Güç, onlarda artık tepkisizlik doğurur. Yani o kadar çok baskı ve dayatma görmüşlerdir ki bu durum artık tepkisizlik doğurmuştur. Burada Macherey'nin görüşlerinden yola çıkarak şiirde ideoloji anlamında 'Gezi Parkı' olaylarının verilmek istendiği düşünülebilir. Tabii ki burada bir kesinlik iddiasında bulunulamaz, yalnızca yorum niteliğinde bir düşüncedir.

Sonraki mısralarda şair, naylon poşetten bahseder. Naylon poşet, doğaya zarar veren bir şeydir. Bu yönüyle doğaya ait olanların karşısında verilmesi de düşündürücüdür. Şair "Ver bak şunları" derken neyi kasteder? Burada olumsuz şeyler olduğu ilk akla gelen düşüncedir. Belki vergi kaçakçılığı belki gizli kapaklı işler vb. Bunlar şairin ifadesiyle medeniyet denilen maske ile bütünleşir, gizli kapaklı işler, medeniyet denilen poşete atılır ve maskelenerek gizlenir. Öne sürülen medeniyet kavramı, retorikleştirilmiş ve bir anlamda maskenin altı korunmuştur.

Doğaya ait olan şair için metro, kavşak ve şehir hayatı iç benlikte huzursuzluk oluşturur. Çünkü bunlar şair için tabiata değil, modern dünyanın getirdiği güce ait olan şeylerdir. Bir başka ifadeyle, insanı yalnızlığına daha fazla iten etkenlerdir. "Sabahın ince tüylüsüyüz" diyen şair için iki ihtimal akla gelir. İnce tüy şeffaflığa yakındır. Bu anlamda kendi sınıfının naylon poşet karşısında saflığa sahip olduğunu düşündürür. Diğer bir çağrışım ise, şairin bu mücadeledeki mağlubiyetin kaçınılmaz olduğunu kabullenmesidir. Çünkü şair, bu mücadelede güçlü olanlar karşısında, tül gibi ince ve güçsüzdür. Bu iki çağrışımın ilki akla daha yatkın görünse de kesin bir hüküm verilemez. Bunun karşısında güç ise kazık çakar. Kazık da yine kaya ile birlikte düşünüldüğünde kalıcılığı, sertliği çağrıştırır. Bu noktadan hareketle ince tüy karşısında kazık sahibi bir sınıfın varlığı görülür. Şair bu kısımlarda sanki ironi yapar. Onlar kazıklarla kalıcı olduklarını düşünürler.

Esenler otogarı birçok insanın yığın oluşturduğu bir yerdir. Burada şair için duyarlılık daha da artar. Bir başka ifadeyle, metrolar, kavşaklar ve modern dünyanın getirisi buradaki insanlar için bir şey değiştirmez. Buradaki insanlarda yine umutsuzluk, karamsarlık ve özlem hissi hâkimdir. Ezen ve ezilen arasındaki mücadele, iş şartları ilk anda akla gelen şeylerdir. Çalışanlar, özellikle şoförler, para karşılığı doğaya ait olandan uzaklaşan ve duygularını içinde saklayan insanlardır. Bu yönüyle güce hizmet etmek zorunda kalırlar. Güç; yol, kavşak vb. yaparak, insanları bu yola mecbur eder. "Esenler Otogarından İstanbul'a hiç kavuşur mu insan" söylemi bu yönüyle düşünüldüğünde, işçi sınıfının para karşılığı duygularını köreltmek zorunda kalmalarını düşündürür. İşte bu noktada toprağa ve doğaya ait olanlar şaire kalır. Çünkü o tüm benliğiyle betona, yola, modern dünyaya karşı olmaya çalışıyordu.

Son dizelerde şair bu noktaya kolay gelmediğini ifade eder. Çeşitli psikolojik ve fiziksel baskılar, dışlanmışlık ve bunalımlarla o, şu anki konumuna gelmiştir. Çünkü o, bir balığın yaralı ağzıyla konuşmaktadır. Şair uyumsuzluğu seçmiştir, güç karşısında sağlıklı kalamamıştır. Karşısına gücü aldığı için kendinde değildir.

SONUÇ

Marksist eleştiri temelini Karl Marx ve Engels'e dayandıran bir kuramdır. Önceleri altyapının üst yapıya bağlanması ile temelleri oluşturulsa da daha sonraki

Marksistler, bu düşüncede değişiklikler yapmışlardır. İdeolojinin yansıtılması konusunda önceleri toplumcu gerçekçi bir tavır takınılsa da ilerleyen tarihlerde Althusser ve Macherey'nin görüşleri ideolojinin metindeki boşluklar olması gerektiğini göstermiştir. Marksist eleştiriyi ilk kez Plehanov estetik zemine oturtmuş ve G. Lukacs ise estetik anlamda Frankfurt Okulunun temelini oluşturmuştur. Frankfurt Okulu Marksistleri, kendi zamanlarına kadar gelen Marksist eleştiriden farklı olarak tepki çeken bazı modernist sanatçıları övmüşler ve asıl olarak modernistlerin eserlerini ideolojinin yansıtılması olarak görmüşlerdir.

Pierre Macherey, *Edebî Üretim Teorisi* eserinde yazarın angaje edildiği için asıl ideolojisini gizlemek zorunda kaldığını belirterek gizlenen bu ideolojinin yazarın sustuğu, boşluk bıraktığı yerlerde aranmasının gerektiğini dile getirir. Yazar ideolojisini bu boşluklarda bıraktığı için okuyucu da edilgen durumdan çıkarak metne davet edilir ve muammayı çözmeye etken hale gelir. Bu noktaya gelinirse yazar da eserini başarıya ulaştırmış kabul eder.

Birhan Keskin'in yazdığı *Çimenlerin Efendisi* şiirinde doğaya ait olanlar ile betona/moderniteye ait olanların mücadelesi verilir. Bu mücadelede doğaya ait olanlar incelik sahibidir ve modern dünyanın verdiği güce sahip değillerdir. Yine bahsedilen bu sınıf, özgürlüğüne düşkün canlılardan örneklerle anlatılmıştır. Karşı taraf ise ezen, katı, sert ve modern dünyanın hizmetine kendisini adayan bir sınıftır. Onları yumuşatan tek şey, çıkar karşısında olur. Onun dışında esnemezler. Doğaya ait olanlar ise ince tüylü, balık, kuş ve doğayla birlikte verilen, özgürlüğüne düşkün, esnekliğe sahiptirler. Bir başka ifadeyle, esneklikleri doğuştan gelen bir sınıftır.

Kaynakça

- Adorno, W. Teodor (2012). *Edebiyat Yazıları*, çev. Sabir Yücesoy- Orhan Koçak, İstanbul: Metis Yayınları.
- Aksoy, Nazan (1996). *Batı ve Başkaları*. İstanbul: Düzlem Yayınları.
- Althusser, Louis (2002). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, çev. Yusuf Alp- Mahmut Özışık, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Belge, Murat (1989). *Marksist Estetik*, İstanbul: BFS Yayınları.
- Brecht, Bertolt (1980). *Sosyalist Gerçeklik ve Toplum*, çev. Ahmet Cemal-Kayahan Güven, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Carlson, J.C.- Filloux, J.C. (1984). *Eleştiri Kuramları*, çev. Tahsin Yücel, Ankara: Kuzey Yayınları.
- Eagleton, Terry (2014). *Marksizizm ve Edebiyat Eleştirisi*, çev. Utku Özmakas, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eagleton, Terry (1985). *Eleştiri ve İdeoloji*, çev. Esen Tarım-Serhat Öztopbaş, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Fry, Paul (2017). *Edebiyat Kuramı*, çev. Ayşe Demir- İbrahim Tüzer, Ankara: Hece Yayınları
- Huyugüzel, Ömer, Faruk (2018). *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

- Keskin, Birhan (2016). *Fakir kene*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Macherey, Pierre (2019). *Edebî Üretim Teorisi*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mardin, Şerif (2007). *İdeoloji*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, Berna (2014). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Oktay, Ahmet (1986). *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, İstanbul: BFS Yayınları.
- Plehanov, Georgi (1967). *Sanat ve Sosyalizm*, çev. Selim Mimoğlu, İstanbul: Sosyal Yayınları.
- Yücel, Tahsin (2012). *Eleştiri Kuramları*, İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Warren, Austin- Wellek, Rene (2016). *Edebiyat Teorisi*, çev: Ömer Faruk Huyugüzel, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Edebi Eleştiri Dergisi

(Journal of Literary Criticism)

ISSN: 2602-4616

Cilt III, Sayı III, Aralık 2019

Eleştiri Kuramları Özel Sayısı

YÜKLENME TARİHİ: 29.11.2019 KABUL TARİHİ: 26.12.2019 YAYIN TARİHİ: 31.12.2019

Künye: Gülcü, Melek (2019). "Psikanalitik Açıdan Cemal Süreya Şiirlerine Yönelik Bir İnceleme", *Edebi Eleştiri Dergisi*, Eleştiri Kuramları Özel Sayısı c. 3/3, s. 300-318 DOI: 10.31465/eeder.653202

Melek GÜLCÜ

Doktora Öğrencisi

Adıyaman Üniversitesi Türk Dili ve
Edebiyatı Anabilim Dalı

e-posta: melek.gulcu@hotmail.com

ORCID: 0000-0002-9014-2269

PSİKANALİTİK AÇIDAN CEMAL
SÜREYA ŞİİRLERİNE YÖNELİK
BİR İNCELEME

A STUDY ON POEMS OF CEMAL
SÜREYA FROM A
PSYCHONALYTIC PERSPECTIVE

ÖZ

Sarsıcı, diri ve yoğun imgelerle İkinci Yeni hareketinin en başarılı şairlerinden biri olan Cemal Süreya harekete farklı bir kimlik kazandırarak yeni bir şiir dili ve imge düzeni yaratmayı başarmıştır. İlk bakışta sadece erotizmi ve cinselliği çağrıştıran, humour ve ironinin eşlik ettiği şiirlerinin alt zemininde aslında derin bir toplumsal eleştiri ve duyu yüklü anlamlar vardır. Cemal Süreya ve İkinci Yeni'nin diğer şairleri, psikodinamik açıdan değerlendirilmeye uygun şairlerdir. Yapıtlarında bilinçdışı ve psikanalitik unsurları bilinçli olarak kullanmışlar, bilinçdışının sunduğu malzemeyi çağrışım gücü yüksek, kapalı atfedilebilecek bir söylemle estetize etmeye çalışmışlardır. Bu çalışmada psikodinamik açıdan irdelenen Cemal Süreya'nın şiirleri ele alınmış, satır aralarına gizlenen otobiyografik izler, bilinç dışına atılmış istek ve dürtüler, psişik çözümler psikanalitik bir bakış açısıyla değerlendirilmiştir. Zira psikanalizde yapıt, tek başına bağımsız bir nesne değil sanatçının iç dünyasının, kişiliğinin bir nevi aynasıdır. Bu nedenle şiirler hem klasik Freudyen bakış açısıyla hem de çağdaş psikanalitik yaklaşımlar dikkate alınarak ele alınmış, şairin yaşamı ile şiirleri arasında bağlantı kurularak buz dağının altındaki kısım açığa çıkarılmaya çalışılmıştır. Böylelikle yapıtın oluşum sürecinde şairin duygularını anlayarak şiirlerde ruhsal yapının izlerini sürmek, sanatsal yaratıyı besleyen kaynaklara ulaşmak kolaylaşmıştır.

Anahtar Kelimeler: Cemal Süreya, psikanaliz, şiir

ABSTRACT

With its shocking alive and intense images, Cemal Süreya succeeded in creating a new poetic language and image order by giving the movement a different identity to the movement as one of most successful poets of the "İkinci Yeni". There is in fact a deep social critique and emotion-laden meanings on the ground of his poems, which, at first glance, merely connop eroticism and sexuality accompanied by humor irony. Cemal Süreya and the order poets of "İkinci Yeni" movement one of the most suitable poets for psychodynamic evaluation. In their Works, they consciously used the unconscious and psychoanalytic elements, they have treid to aesthetize the material presented by the unconscious in a discourse that can be attributed by the unconscious in a discourse that can be attributed to a high and higly associative discourse. In this study, poems of Cemal Süreya, which is discussed in terms of psycodynamics are examined. Metaphorical aotobiographical traces, unconscious wishes and impulses, psychic disintegtarions werw evalvated from a psyconalytic perspective. Because in psychoanalysis, the work is not a stand-alone object but a mirror of the artist's inner world and personality. Fort his reason, the poems wew handled both from the classical Freudian point of view and from a broad point of view considering the comtemporany psycho analytic approaches and the connection between the poets life and his poems was tried to be unearthed under the iceberg. Thus its easier to understand the feelings of the poet during the formation process of the work to follow the traces of his spitwal structure in poems and to identify the cources that nourish his artistic creation.

Keywords: Cemal Süreya, psycoanalysis, poem

Giriş

Psikanaliz; bireyin herhangi bir nedenden ötürü(nesne kaybı, utanç verici bir vak'a, travma vb.) bilinç dışına ittiği veya ötelediği tahassüs ve davranışlarının gün yüzüne çıkarılmasında önemli rol oynayan bir psikoloji kuramıdır. Sigmund Freud'dan önce birtakım psikanalitik çalışmalar ortaya konulmakla birlikte bu bilim dalının sistematik, kapsamlı ve içtimai bir boyuta kavuşması Freud'la gerçekleşmiştir.

Sigmund Freud; telkin, hipnoz ve serbest çağrışım yoluyla kişinin rüyaları, dil sürçmeleri ve çocukluğundan yola çıkarak insan davranışlarına yönelik değerlendirmeler yapmış; kişideki bastırılmış, bilinç dışına itilmiş dürtü ve istekleri açığa çıkarmaya çalışmıştır. "Freud'un *Yaratıcı Yazarlar ve Gündüz Düşleri*(1908) adlı yapıtına göre gündelik hayatta karşılaşılan bir olay, yazara çocukluk deneyimini anımsatır. Bu deneyim eski bir isteği uyandırarak yazarın bu isteği gerçekleştirecek bir öykü ortaya çıkarmak üzere zihninde bulunan eski ve yeni materyali birlikte kullanmaya yönlendirir. Bu nedendir ki sanat-edebiyat yapıtının sanatçının yaşamıyla doğrudan ilgisi vardır."(Cebeci, 2004: 179).

Analitik Psikoloji'nin kurucusu olan Carl Gustav Jung birçok noktada Freud'dan farklı düşünmüş ve kendi ekolünü oluşturmuştur. Freud'un sanatçıyı nevroz, eserini de bastırılmış dürtülerin, rüyaların, bilinç dışının tezahürü olarak görmesi; kuramlarının cinsellik temelli olması, "libido" kavramını davranışları yönlendiren ve harekete geçiren cinsel bir dürtü olarak nitelendirmesi Freud ve Jung'un ayrıldığı önemli noktalardır. Jung; insan davranışlarının temelinde çocukluk dönemi, elektra ve oidipus kompleksleri, seksüel güdüler gibi itkilerin önemli rol oynamadığı kanaatinde. Psikanalizde olduğu gibi bilinçdışının varlığını ise yadsımaz. Ancak psikanalizin temel kuramlarından yapısal kişilik kuramındaki "id, ego, süper ego" yerine "bilinç, kişisel bilinçdışı ve kolektif bilinçdışı" kavramlarını kullanır. Jung'a göre "insan yaşamında kişisel bilinçdışından daha etkili bir öge vardır. Jung, bunu 'kolektif bilinçdışı' olarak adlandırır. Kolektif bilinçdışı, ilk insan yaşamının başladığı günden itibaren biriktirilenlerle oluşmuş bir içgüdü kaynağıdır. Jung, bu kaynağın adına 'arketip' der." (Özdemir, 2005: 51). Hülâsa Jung'un psikanaliz bilimine getirdiği en mühim yenilik; yaşayan, öğrenilen, aktarılan bir kavram olan, kişiliğin toplumsal yanını oluşturan "kolektif şuuraltı" ile kolektif şuuraltının bir parçası olan kişilik ve davranışlara yön veren, doğuştan getirilemeyen ancak deneyimler neticesinde oluşan eğilimler şeklinde tanımlayabileceğimiz "arketipler"dir.

Bireysel psikoloji ekolünün kurucusu Alfred Adler; "Freud'un öne sürdüğü seks içgüdüsünün ve ego dürtüsünün libidinal olup olmadığı düşüncesini ve bilinçaltına atma üzerine olan fikirlerini eleştirir. Adler; insanların çevreleriyle ele alınarak incelenmesi gerektiğini savunmuş, aşağılık kompleksi ve organ eksikliği gibi kavramları psikoloji bilimine getirmiştir. Freud'un ruhsal bozuklukların temelinde çocukluk dönemindeki cinsel çatışmaların bulunması teorisine de katılmaz, insanın üstünlük çabası ve eksiklik duygusunun giderilmesine önem verir." (Karabulut, 2013: 40). Nitekim Cemal Süreya'nın kişiliğinin ve şiirlerinin zeminini teşkil eden mühim öğelerden biri de çocukluk döneminde içinde bulunduğu fiziksel şartlar ve yakın çevresidir. Bu dönemde kaybedilen "anne"nin yoksunluğunun

oluşturduğu büyük boşluk ve dış dünyanın tezahürleri şairde ve eserlerinde bariz bir şekilde vuku bulmuştur.

Freud'un psikanalizde öne sürdüğü fikirlere anti-tez geliştiren, çağdaş psikanalitik kuramlarından birisi de Benlik Psikolojisi'dir. "Heinz Kohut'un öncülüğünde gelişen ve tarihi kaynakları arasında hem Jungcu psikanalizi hem de Karen Horney'in dâhil olduğu Üçüncü Güç Psikolojisi ekolünü sayabileceğimiz Benlik Psikolojisi Freud'un rüya kavramına ciddi katkılarda bulunmuş, rüyanın yalnızca dürtü isteklerinin gerçekleştirilmesi olduğu yolundaki geçerliliği büyük oranda sınırlamıştır." (Cebeci, 2004: 345). Kendilik Psikolojisi, erken çocukluk kişilik yapısının oluşmasında "anne" figürünü ve bireyin kendiliğini ortaya çıkarma çabasını esas alması nedeniyle Freudyan kuramdan ayrılır.

Türk edebiyatında İkinci Yeni'nin tüm şairlerinin şiirleri psikolojik derinliğe haizdir. İkinci Yeni şairlerinin iç dünyası, kendine ve topluma yabancılaşma, melankoli, yalnızlık, bunalım, ölüm korkusu gibi temalar şiirlerde geniş yer tutar. 1950'li yıllarda Freudyan düşünce ve varoluşçuluk felsefesi yaygınlaşır, psikanaliz alanında önemli gelişmeler yaşanır. Bu bağlamda İkinci Yeni şiirindeki bu izlekler ve bilinçdışı temayüller önem kazanarak psikanalizin objektiflerine takılır.

Cemal Süreya'nın "*Şairin hayatı şiire dâhildir.*" (Feyza Perinçek, Nursel Duruel, 2008) ifadesi onun şiirlerini psikanalitik açıdan incelemeye kapı aralar nitelikte bir ifadedir. Zira Süreya'nın birçok şiiri, hayatından izler taşır. Özellikle küçük yaşlarda annesini kaybetmesi, Erzincan'dan Bilecik'e yapılan zorunlu göç(sürgün), üvey annesi Esmâ'nın yaptığı zulüm ve hayatına giren kadınların yansımaları şiirlerinde bariz bir şekilde hissedilir. Bütün şiirlerinin zemininde, kişiliğinin ve psikodinamiğinin oluşmasında bu öğeler vardır. Şiirlerin psikodinamik incelemeye tabi tutulmasındaki amaç elbette şairdeki melankoliyi, kişisel ve ruhsal bozuklukları tespit etmek değil şairi daha yakından tanımak, anlamak, ruh yapısının derinliklerine tanık olmak böylelikle şiirlere daha farklı bir perspektifle bakabilme imkânları geliştirmektir.

Bu çalışmanın hazırlanmasında tek bir kaynağa bağlı kalınmamış, birkaç kaynaktan analiz, sentez ve değerlendirme yapılmıştır.¹ Ayrıca Cemal Süreya'nın başta günlükleri olmak üzere mektupları ve denemelerinden yola çıkarak şairin, istek ve dürtüleri hakkında çıkarsamalar yapılmıştır. Böylelikle şairin psikobiyografisine hâkim olan donanımlı bir okur için şiirler çok yönlü bir bakış açısıyla ele alınarak derinlemesine incelenmiş; şiirlere psikanalitik çerçeveden bakmak, şiirleri çözümlenmek çok daha kolay ve zevkli bir hâl almıştır.

Yazara dönük biyografik eleştiri kuramı çerçevesinde Cemal Süreya'nın *Üvercinka*, *Sizin Hiç Babanız Öldü mü?*, *Şarkısı Beyaz* ve *Beni Öp Sonra Doğur Beni* şiirleri psikanalitik açıdan incelenmeye tabi tutulmuştur. Bu bağlamda şiir çözümlenmeleri yapılırken "eserleri aydınlatmak için sanatçının hayatı ve psişik özellikleri hakkında bilgi verilerek şairin psikolojisini, kişiliğini aydınlatmak için eserleri bir belge gibi kullanılmıştır." (Moran, 2018: 132).

¹ Cemal Süreya'nın biyografisine dair daha detaylı bilgi bakınız: Feyza Perinçek, Nursel Duruel, *Cemal Süreya, "Şairin Hayatı Şiire Dahil"*, Can Yayınları, İstanbul, 2008.

İkinci Yeni'ye Ayna Tutan İmge Yüklü Dizeler: ÜVERCİKA

Cemal Süreya'nın 1958 yılında çıkardığı şiir kitabı *Üvercinka* "ilk"lere imza atar. *Üvercinka* şairin hem ilk şiir kitabıdır hem de ilk şiirlerinden seçmeleri bir araya getirir. Poetik bir geçmişi olmayan Cemal Süreya, *Üvercinka*'dan itibaren şaşırtıcılık, imgesel söylem, dilsel yenilikler gibi özellikler açısından İkinci Yeni'ye özgü bir tavır sergiler.

Üzerinde makalelerin, denemelerin yazıldığı, çeşitli tartışmaların yapıldığı *Üvercinka*, birçok şair ve edebiyatçıdan tam not alan bir yapıttır. Kitap ismiyle bile İkinci Yeni'yi çağırıştırır. Şair kelimelerle oynayarak kelimelerin anlamsal zenginliğini ve çağrışım gücünü arttırmıştır. "Güvercin" sözcüğünün başındaki "g" sesini atmış, "kadın" sözcüğünün ilk hecesini alarak "Üvercinka"yı oluşturmuştur. Cemal Süreya'nın 1956 yılında yazdığı şiiri *Üvercinka* aslında bir kadın adıdır. Cemal Süreya'nın hayatında hususi bir yeri olan bu kadın², şairin 58 yıllık hayatında bir giz olarak kalır. O dönemde Mülkiyeden en yakın arkadaşı olan Hasan Basri bile "Üvercinka"nın gerçek kimliğini bilmez.

Üvercinka, erotik duygularla yazılmış, cinsi cephesi yüksek bir şiir olarak karşımıza çıkar. Daha ilk bölümünde estetize edilen kadın boynu üzerinden tasvir edilen erotizm hissedilir. Lâkin söz konusu cinsellik, pornografik bir nitelik taşımaz. Zira "pornografi cinselliğin ötesinde bir şeydir. Cinsellikte hazcılık vardır ama pornografi hazcılığın da ötesine geçer." (Somuncu, 2015: 142). Cinsel sapmaların ve pornografik göstergelerin olmadığı şiir; sınırları belli ve ölçülüdür.

"Böylece bir kere daha boynunlayız sayılı yerlerinden
En uzun boynun bu senin dayanmaya ya da umudu
kesmemeye
Laleli'den dünyaya doğru giden bir tramvaydayız.
Birden nasıl oluyor sen yüreğimi elliyorsun
Ama nasıl oluyor sen yüreğimi eller ellemez
Sevişmek bir kere daha yürürlüğe giriyor
Bütün kara parçalarında
...
Boynun diyorum boynunu benim kadar kimse
değerlendiremez" (Cemal Süreya, 2010: 38).

Cemal Süreya; içine kapanık, utangaç bir kişiliğe sahiptir. Alıngan ve kırılığandır. Hayata açık, dışa dönük gibi görünen ve davranan şair esasen içine kapalı

² "Şair, Seniha Nemli ile evli olduğu hatta bebek bekledikleri bir dönemde gönlünü genç bir kıza kaptırır. Bu kızın gerçek adı konusunda herhangi bir bilgi mevcut değildir. Şair ondan "Üvercinka" diye bahseder. Liseden sonra boş kalmamak için Eskişehir Vergi Dairesinde çalışan "Üvercinka", ertesini yıl üniversiteyi kazanarak akademik kariyer yapmaya başlar. İlişkileri devam eder. Fakat Cemal Süreya müfettişlik sınavına hazırlandığı sırada "Üvercinka" ayrılmak istediğini bildiren bir mektup yazar. Şair resmen yıkılır, büyük bir sarsıntı geçirir, sınavda başarılı olamayacağını düşünür. Yine de zaman zaman görüşmeler devam eder. "Üvercinka" evlenip eşyle birlikte Anadolu'ya gittikten çok sonra bile şair, izini sürmeye devam eder. (Perinçek ve Duruel, 2008: 99-100).

bir mizaca sahiptir. (Alper, 2019: 151). İçeride dönük olmasının şairin yaratıcı süreçlerini olumlu yönde desteklediği su götürmez bir gerçektir. Şair bu konuda kendisini şöyle tanımlar:

“Utangaç bir adamım ben, bir şeyin fiyatını bile soramam. Ayrıca sorarsam almak zorundayımdır sanki Roma’da insanlar öğleden önce askerlerin önüne, öğleden sonra seyircilerin önüne atılmış ya seyirciden daha çok korkarım.” der.(Alper, 2008: 49).

Böylesi bir mizaca sahip kişinin şiirlerinde erotizmi bu kadar yoğun kullanabilmesi şaşırtıcıdır. Hatta humour ve ironi ile birlikte şiirlerinin başlıca özelliklerinden biri de erotizmdir. Bu durum, psikanalitik açıdan incelenmeye müsait olup çeşitli sebeplerle açıklanabilir: Persona ve gölge, Jung’un kolektif bilinçdışının içinde yer alan arketipleridir. “Persona, bireyin topluma uyumunu sağlamak için taktığı maske ya da büründüğü kimliktir. Persona sayesinde birey toplum tarafından kabul görür, dışlanmaz. Gölge ise bireyin içindeki karanlık ve şeytani yön olarak belirtilir. İçimizde bulunan potansiyel kötülük, cinsellik, saldırganlık gibi bastırılmış dürtü ve istekler, davranışlardır. Birey “persona” denilen bir tür maske sayesinde “gölge”sini gizler ve toplum tarafından kabul görür.” (Aktaran, Aktaş, Özdemir, Tınkır; Schultz & Schultz, 2007). Yani Jung’un “persona”sı, Freud’un yapısal kişilik kuramının öğelerinden süper egoya hizmet eder. Cemal Süreya’nın kişiliğinin derinliklerinde gizlediği erotizm, bir nevi “gölge”sidir. Şair, hem “persona”sı olan utangaç ve çekingen kimliği hem de sanatı sayesinde toplum tarafından reddedilen bir tutumu-erotizmi- sanatçı kişiliği içerisinde empoze etmiş, şiir dili aracılığıyla topluma mal etmeye çalışmıştır.

Üvercinka’da erotizm, ironi ile birlikte işlenmiştir. “Cemal Süreya şiirlerine hâkim olan erotik söylemi, ironi ile birleştirerek bilinçdışının sunduğu malzemeyi gün yüzüne çıkarmış, estetize etmeye çalışmıştır.” (Oğuz Cebeci ve Yusuf Alper’den aktaran Hüküm, 2017: 89). Esasında şair; utangaç kişiliğini kamufler etmek üzere erotizm, humor, ironi gibi bir tür savunma yöntemleri geliştirmiş, bu durumun tezahürlerini de şiirlerine ustalıkla aksettirebilmiştir.

“Sayın Tanrıya kalırsa seninle yatmak günah, daha neler”

(Cemal Süreya,

2010: 38).

Teolojik ve toplumsal kuralların önemsenmediği bu dizelerde cinsellik, ironinin de yardımıyla meşru bir eylem gibi gösterilmiştir. Büyük ihtimalle şair; aralarında resmi evlilik bağı olmadan gerçekleşen birlikteliği olağan karşılamaktadır. Herkes tarafından kabul görmeyecek olan bu düşüncesini ironik bir söylem ve şiiri aracılığıyla rahatlıkla açığa vurabilmiş, bir nevi katharsizm gerçekleştirmiştir.

Cemal Süreya annesini yedi yaşındayken kaybeder. Annesi Gülbeyaz Hanım düşük yapmış, kanama durdurulamayınca henüz yirmi üç yaşındayken vefat etmiştir. Anne kaybı şairin hayatında psikolojik olarak büyük bir örselenmeye yol açmıştır. Herkesçe bilindiği üzere kişilik gelişimi insan yaşamının ilk altı yaşlarında tamamlanır. Bu dönemde anne-çocuk ilişkisi çocuğun hem benlik hem de cinsel gelişimi için mühim önem arz eder. “Annenin çocuğun beslenme, temizlenme ihtiyaçlarını karşılaması dışında çocuğunu sevip okşamaması, ona sevgiyle bakması anne ile çocuk arasında sağlıklı bir ilişkinin doğmasını sağlar. Bu konuda Melanie

Klein'e göre çocuğun kimliğinin temellerinin atıldığı bu dönemde anne ile çocuk arasında kurulan ilişki neticesinde çocuğun kazandığı benlik duygusu çok önemlidir. Anneyle çocuk arasındaki sevecenlik ilişkisi, çocuğun gelecekte kuracağı bütün ilişkilerin alt yapısını oluşturur. Bunun cinsel ilişkilerle de ilgisi vardır. Üremeye yönelik olmayan cinsellik, anne-çocuk ilişkisinin ilk zamanlarına ait bir bütün olma duygusunu canlandırır ve çocuğun benliğinin oluşumunda belirleyici bir ögedir.(Cebeci, 2004: 81). Anlaşılan odur ki çocuk Süreya yaşamının en kritik bu dönemini annesi hayatta olduğu halde başarılı bir şekilde atlatamamıştır. Annesi sevecen, tatlı dilli, kendisine sürekli halk hikâyeleri okuyan genç bir kadındır. Fakat hem ataerkil aile yapısı hem de dönemin anne-çocuk ilişkileri göz önüne alındığında tam anlamıyla kazanılamayan bir cinsel ve benlik gelişimi söz konusudur. Şair elbette nevroz değildir. Şiirlerinde cinselliğin, erotizmin yoğun bir şekilde yer alması, hayatına giren kadınlara aşırı derecede düşkünlüğü buna rağmen onlara şiddet uygulaması, akabinde büyük bir suçluluk duyarak af dilemesinin temelinde çocukluk döneminde kazanılamayan cinselliğin ve benlik gelişiminin etkisi vardır. Söz konusu durumu Otto Kernberg'in *Aşk İlişkileri* adlı yapıtına göre değerlendirecek olursak Şair Süreya'nın "kaybedilmiş oedipal nesneyi yeniden bulmaya ve geçmişte uğradığı travmayı gidermeye yönelik bir çaba" içerisinde olduğu söylenilebilir.(Cebeci, 2004: 85). Şair, annesini kaybetmiştir. Ömrünün geri kalanında acılarından ve tehlikelerden kurtulabilmek adına hayatına giren, sevdiği bütün kadınları onun yerine koymuş, annesiyle yaşayamadığı sevgiy, hem eşlerinde, sevgililerinde hem de *Üvercinka*'da olduğu gibi idealize ettiği ve yücelttiği kadınlarda aramaya çalışmıştır.

Cemal Süreya'nın utangaç ve içe kapanık bir kişiliğe sahip olduğu daha önce belirtilmişti. "İçe kapanık bir kişiliğe sahip sanatçının içgüdüsel özellikleri baskı altındadır. Sanatçı aslında onur, güç, para, kadınların sevgisini kazanmak ister. Ancak içe dönük yapısı nedeniyle bu doyum kaynaklarını elde edemez. Sonuçta yaşamın ve insan ilişkilerinin dış gerçekliğine sırt çevirerek tüm ilgisini ve libidinal enerjisini yaşamın fantezilerini gerçekleştirmek üzere sanatına yönelir." (Alper, 2008: 17). Cemal Süreya, cinsel içgüdülerinde bulunan enerji fazlasını mesleğine yahut sanatına aktarmış, olumlu çalışmalara imza atmıştır. Bir nev'i "yüceltme(sublimasyon)³" düzeneğini kullanarak kendini geliştirmiştir. Böylelikle bastırmanın yetmediği durumlarda "yüceltme" savunma mekanizması sayesinde hem sanat gibi toplum tarafından kabul gören bir alana yönelerek tatmin edilemeyen arzu ve isteklerini doyummuş hem de nevroz kısır döngüsüne girmeyerek genel anlamda erotik de olsa çarpıcı şiirler yazmıştır.

Üvercinka başta olmak üzere şiirlerinde erotizmi bu denli yoğun işlemesinin bir başka nedeni erotizmi bir kaçış şeklinde algılaması olabilir. Şair yaşadığı zorlu hayatın travmalarından, yıkıcı güçlerinden kurtulmak, bunalımlı atmosferinden sıyrılmak adına "kadın, cinsellik ve erotizm"e sığınmıştır. Özellikle annesini küçük yaşta kaybetmesinin kendisinde yarattığı travma, yaşadığı, tanık olduğu dramatik vakalar bütün yaşamına etki eder. Başka bir deyişle Kendilik Psikolojisi'nin erken çocukluk kişilik yapısının oluşmasında "anne" figürünün önemli olduğu gerçeğini

³ "Yüceltme(sublimasyon), cinsel içgüdü enerjisinin toplumsal bakımdan daha üst değerdeki etkinliklere dönüştürülmesidir. Cinsel amacın, cinsel olmayan ama psişik bakımdan ona akraba bir başkası üzerine kaydırılmasıdır. Sublimasyon başlıca sanatsal ve bilimsel alanlardaki etkinliklerde karşılaşılan bir olaydır."(Freud, 2007: 348).

gözler önüne serer. Hayatına birçok kadının girmesi, kadınlara yaklaşımı, yapıtlarında kadınları ele alışı ve en önemlisi şiirlerinin erotizm eksenli olmasının temelinde bilinçdışı olarak bu travma vardır. Şair reel hayatta üstesinden gelemediği sorunlardan erotizm aracılığıyla uzaklaşmış ve rahatlamıştır.

“Lâleli’den dünyaya doğru giden bir tramvaydayız” dizesinde Mehmet Kaplan’a göre; “bir çağrışım, zihni ameliyeden daha derine giden bir taraf vardır. Kadın adeta bütün dünyaya açılmanın merkezi konumundadır. Kadının dünyanın merkezinde olması, onu yaratması veya değiştirmesi, insanlığın düşüncesine hâkim olan ‘archetypal’⁴ bir mana taşır. Eski Hint dinine göre bütün varlıklar kadın şeklinde tasavvur olunan Parajabatiden(İlahi Yaratık) doğmuştur. Dünyayı doğuran annedir. Anne dünyayı hava gibi saran ruhtur. Dünyanın ruhu (anima mundi) imajı, Jung’a göre ‘soi’⁵ya tekâbül eder. O hem iç hem dış, hem küçük hem de büyüktür.” (Kaplan, 2006: 237). Mehmet Kaplan’ın böyle bir değerlendirme yapmasında hiç şüphesiz şairin annesine duyduğu yoğun sevgi ve özlem mühim rol oynar. Cemal Süreya’nın hayatının ve şiirlerinin merkezindeki en önemli kadın olan anne Gülbeyaz Hanım tipik bir Doğu Anadolu kadınının aksine sözlü halk edebiyatına hâkim, Cemal Süreya’da dil duyarlılığının gelişmesine etki edecek kadar donanımlı biridir. Nitekim Cemal Süreya’nın *Üvercika* da dâhil olmak üzere birçok şiirinde annesine duyduğu hayranlıktan olsa gerek yüceltilmiş kadın tipleri görmek mümkündür.

“Aydınca düşünmeyi iyi biliyorsun eksik olma

Yatakta yatmayı bildiğin kadar”

...

“Gününü kazanıp kurtardı diye güzel.”

...

“Burda senin cesaretinden laf atmanın tam sırası

Kalabalık caddelerde hürhürün şarkısına katılırkenki

Padişah gibi cesaretti o, alımlı değme kadında yok

Aklıma kadeh tutuşların geliyor

Çiçek Pasajında akşamüstleri.” (Cemal Süreya, 2010:

38).

Üvercinka’dan alınan bazı bölümlerden de anlaşılacağı üzere kadın sadece cinsel bir meta değil hayatın içinde aktif, çalışan, eğitilmiş, düşünen, sorgulayan, karar verip uygulayan idealize bir karakterdir. Aydınca düşünmeyi bilen, bir ideoloji uğruna gösterilere katılan, kalabalık caddelerde sloganlar atan, içki içen güçlü ve

⁴“Jung, kolektif bilinçdışının içinde yer alan kalıtsal imgeleri ‘arketip’ kavramı içinde açıklamıştır. Arketip terimi psikolojide ilk kez Jung tarafından kullanılmıştır. Arketipler evrensel niteliği olan imgelerdir. Bir çocuk dünyanın neresinde doğmuş olursa olsun anne, baba, koruyucu gibi arketiplere sahiptir. Arketiplere toplumda daha çok mitolojide, masallarda ve edebi ürünlerde rastlarız. Tanrılar, kahramanlar, cadılar, bilgeler, aşıklar, v.s. birçok tip bu ürünlerde yer alır. Arketipsel imgeler, yaşamda direkt olarak fark edilmese de hayatın dönüm noktalarında kişilerin davranışlarını, kararlarını, seçimlerini derinden etkileyebilir. Persona, gölge, benlik ve anima - animus olmak üzere dört temel arketip vardır.” (Aktaş, Özdemir, Tınkır, 2015: 12-13).

⁵ Jung’un belirlediği en önemli arketiplerden biri olup “ben, benlik, kendilik” demektir. “Kişiye özgü ayrıntılar ve ruhsal bütünlüğü temsil eder.”(Karabulut, 2013: 39).

cesur bir hüviyettir. Bu durum, şairde baskın bir itki olan “anne saplantı”sıyla açıklanabilir. Zira saplantının ağır bir vak’a halini aldığı kişiler, sert, dominant kadınları eş olarak seçerler. Erkek, anne korkusunu karısına entegre ederek onu kızdırmamak için uğraşır. Bu bağlamda erkeksi özellikler gösteren kadın, Carl Gustav Jung’a göre kolektif bilinçaltında karşı cins yani erkeklere ait özellikler taşıma anlamına gelen “animus” arketipi ile eşdeğerdir. Erkeklerde kadına ait özelliklerin görülmesi ise “anima” arketipi ile açıklanır. (Karabulut, 2013: 239-240). Yani her iki cins de fizyolojik olarak unisex özellik göstererek hem toplumsal roller hem de duygular açısından benzerlik taşımaktadır. Böylelikle birbirlerini anlamakta güçlük çekmezler.

Cemal Süreya, *Üvercinka*’da süper egoyu devre dışı bırakarak “id”e göre hareket eder. Bunun bedelini de “her gün sabahtan akşama kadar kurşuna dizilerek” ödemektedir.

Böylece bizi bir kere daha tutup kurşuna diziıyorlar

Zaten bizi her gün sabahtan akşama kadar kurşuna diziıyorlar

Bütün kara parçalarında” (Cemal Süreya, 2010: 38).

Şiirin bu bölümünde psikolojik bir çatışma söz konusudur. “Psikolojide çatışma, benliğin dürtüler karşısında yetersiz kalması durumunda ortaya çıkan bir tehlike olarak algılanır. Bireyin iç çatışmalarının arka planında duygular, düşünceler, idealler, arzular, ket vurmalar ve yasaklamalar vardır. Freud, çatışmanın önceleri ahlâki değerler arasında olduğunu düşünmesine rağmen daha sonra bireyin iç dünyasında, benlik-alt benlik-üst benlik arasında olduğunu ortaya koyar. Burada alt benliğin dürtü ve isteklerine karşı denge kurmaya çalışan benlikte zayıflama olur. Sonuçta bilinç dışı dürtülerin gücünün artmasıyla benlik ile alt benlik arasında çatışma ortaya çıkar.” (Karabulut, 2013: 150). Sigmund Freud’un yapısal kişilik kuramına göre alt benlik, *id*’e; benlik, *ego*’ya; üst benlik ise *süper ego*’ya denk düşer. Freud’a göre yetişkin insan davranışlarının daha doğrusu psikolojik sorunların temelinde çocukluk çağında atılan “id” vardır. Bilinç dışına karşılık gelen, “haz ve anında tatmin edilme” ilkesine göre hareket eden “id”den gelen dürtüler; kişiliğin ahlâki, vicdani ve manevi yönünü temsil eden süper ego tarafından etkisiz hale getirilerek toplumsal değerler koruma altına alınır. Aksi takdirde kişi ya vicdanen suçluluk ve pişmanlık duyar ya da toplumsal, dini veya hukuki olarak cezalandırılır. *Üvercinka*’da alt benlikle üst benliğin girdiği çatışmada *id* galip gelir. Cemal Süreya şiirde, din kurallarına karşı çıkararak ironik bir dille Allah ü Tealâ’ya gönderme yapar. Muhtemelen yasak bir aşkın söz konusu olduğu şiirde “id”in verdiği komutları dinleyen özneler, kurşuna dizilerek cezalandırılırlar. Burada alegorik bir hüviyet taşıyan ceza yöntemi, aslında teolojik ve toplumsal normları hiçe sayanların reel hayatta mutlaka cezalandırılacağı gerçeğini gözler önüne serer.

Üvercinka’da psikanalitik olarak incelenmeye elverişli bir dize ise şiirde her bölümün sonunda yer alan, bir tür nakarat gibi tekrarlanan “Bütün kara parçalarında Afrika dahil” mısrasıdır. Cemal Süreya sömürgeleştirilen, her daim ezilen, yoksul ve yoksun “Afrika”yı bir alegori olarak ele almış, bir nev’i kendisiyle özdeşleştirmiştir. Zira etnik kökeni farklı olan şair, bilinçaltında yaşadığı bu farklılığın sancılarını şiirlerinde sembolize ederek hissettirmeye çalışmıştır.

Ölüm İçgüdüsünün Sanatsal Tezahürü: *Sizin Hiç Babanız Öldü Mü?*

Cemal Süreya'nın babası Hüseyin Seber, Erzincan'ın hatırı sayılır, varlıklı ailelerindedir. Ağabeyi Memo ile birlikte nakliyecilik yapar. Sürgün nedeniyle ailesiyle birlikte Bilecik'e gönderilirler. Hüseyin Seber, makinist olarak Karayollarında çalışmaya başlar. Bu arada eşi Gülbeyaz Hanım vefat eder. Annelik görevini babaanne Hatice Hanım üstlenir. Annesinden sonra Cemal Süreya'yı en çok etkileyen kişi babası ve amcasıdır. Babası daha ziyade uzaklığı, uzakta oluşuyla etkiler şairi. Babasıyla birlikte olduğu sayılı günler azdır. Hüseyin Bey, işi gereği ayın on beş günü dışarıdadır. Feodal bir baba olup çocuklarına karşı hep mesafelidir. Ailenin gözbebeği, kıymetlisi Cemalettin'i bir gün bile sevip okşadığı görülmemiştir. Cemal Süreya, günlüklerinde bu konuyla ilgili olarak şu anekdotu paylaşır:

“Ben uyurken gece yatağıma eğilir, yanağıma, daha çok da kaşlarımın ve gözlerimin birbirine en yakın olduğu yerden hafifçe öperdi. Belli belirsiz ayrımsardım. Yarın iyi bir gün olacak.”(61. Gün) (Perinçek ve Duruel, 2008: 28).

Sizin Hiç Babanız Öldü mü?, aşk ve cinsellik temalarının yoğun bir şekilde işlendiği *Üvercinka* kitabında yer alır. Şiirde ele alınan “ölüm” teması evrensel olup psikanalitik çözümlenmelere kapı aralamaktadır. Zira psikanalizde “id”in iki temel itkisi yaşam ve ölüm içgüdüleridir. “Freud, 1920’de psikanalitik yaklaşımda bir dönüm noktası olarak kabul edilen *Haz İlkesinin Ötesinde* adlı kitabını yayımlar ve ilk kez ölüm dürtüsünden bahseder. Mutluluk peşinde koşma ve hayatta kalma içgüdülerinin psişik dinamikleri açıklama konusunda eksik kaldığını düşünen Freud, ruhsallığı yönlendiren temel unsurları açıklarken yaşam içgüdüleriyle birlikte ölüm içgüdüsünden de bahseder. Zira ölüm içgüdüsü insan ruhsallığının bitmek bilmeyen dinamizmini yaratan bir kaynaktır.” (Şensoy, 2014: 1-2). Ölüm gerçeğiyle küçük yaşlarda karşılaşan şair, kardeşini dört, annesini altı, babasını ise yirmi altı yaşında kaybetmiştir. Belki de bu yüzden olsa gerek “ölüm”ü şiir kitaplarında zamana ve yaşadıklarına bağlı olarak farklı bir duyarlılıkla, metafizik algıdan uzak bir şekilde işlemiştir. Öyle ki insanda olumsuz duygulara yol açan, yıkıcı bir düşünce olan ölüm, şairi nevroza sürükleyen bir dürtüden ziyade sanatsal yaratısını besleyen önemli bir kaynak olmuştur.

Şair, şiirde çocuksu bir söylemle babasının ölümünü anlatır.

“Sizin hiç babanız öldü mü?

Benim bir kere öldü, kör oldum

Yıkadılar, aldılar götürdüler

Babamdan ummazdım bunu kör oldum

Siz hiç hamama gittiniz mi?

Ben gittim lambanın biri söndü kör oldum

Tepede bir gökyüzü vardı yuvarlak

Şöylemesine maviydi kör oldum

Taşlara gelince hamam taşlarına

Taşlar pırl pırlı ayna gibiydi

Taşlarda yüzümün yarısını gördüm

Bir şey gibiydi bir şey gibi kötü

Yüzümden ummazdım bunu kör oldum

Siz hiç sabunluyken ağladınız mı?” (Cemal Süreya, 2010: 26).

Bu şiirde çocuk öznenin ölümü kabullenmeyişi söz konusudur. Lâkin ölümü kabullenilemeyen varlığın “baba”dan ziyade “anne”nin olması muhtemeldir. Zira şair annesinin ani ölümüyle büyük bir örselenme yaşamış, tıpkı şiirde verildiği gibi dünyası başına yıkılmıştır. Ağlamaz, sızlamaz, acısı içine oturur. Şiirde geçen hamam taşı değil musalla taşıdır. Zira küçük Süreya her gün cenazenin kaldırıldığı camiye gidip musalla taşının başında annesi için dua eder. “Yüzümden ummazdım bunu kör oldum.” derken hem annesinin ölümü karşısında yaşadığı şaşkınlık hem de kendisini bırakıp gittiği için annesine duyduğu öfke, kızgınlık sezilir. Çocuk dünyasında yaşadığı bu ağır kaybın acısını bir ömür boyu kalbinde yaşar, hayatına, aşklarına, şiirlerine kadar sızar.

Sizin Hiç Babanız Öldü mü? adlı şiirin, şairin babasının ölümü üzerine yazıldığına dair yanlış bir yargı vardır. Şiir, 1953 yılında yani babasının ölümünden dört yıl önce yazılmıştır. Hakikatte Cemal Süreya’nın babası Hüseyin Seber 1957 yılında trajik bir kaza nedeniyle vefat eder. Yusuf Alper, bu durumu Freud’un bakış açısıyla; şairin babayı öldürme bilinçdışı arzusunun bir yansıması olarak düş dünyasında gerçekleştirdiği bir eylem olarak yorumlar. (Alper, 2008: 66). Başka bir deyişle “baba katli” söz konusudur. “Dostoyevski’nin *Karamazof Kardeşler*, Sophokles’in *Kral Oidupus* ve Shakespeare’nin *Hamlet* adlı eserlerinde “baba katli” motifi işlenmektedir. Suçluluk duygusunun başlıca kaynağı olan “baba katli” tek kişi kadar tüm insanlığın işlediği ilk ve temel suçtur. Psikolojik olarak oldukça karmaşık olan bu durum kendi içinde ambivalent(çelişki) barındırır. Oğlan çocuğu bir yandan kendisine rakip saydığı babasını ortadan kaldırmayı amaçlayan bir kin ve nefret beslerken diğer yandan ruhunda babasına karşı her zaman sevgi beslemektedir.” (Freud, 2007: 229). Bu durum zamanla “Oidipus Kompleksi”yle de açıklanabilir. Kompleks adını, Sophokles’in *Kral Oidupus* adlı eserinden, babasını öldürüp annesiyle birlikte olan Oidipus’tan, alır. Erkek çocuk, annesine aşırı düşkünlüğü ve aşkından ötürü babasını kendisine bir rakip ve tehdit olarak algılar. Bu nedenle de babasını kıskanan çocuğun bilinçaltında babayı öldürme isteği yatar. Ancak iğdiş edilme korkusuyla çocuk babasını ortadan kaldırıp annesiyle evlenme fikrinden vazgeçer. Şair Süreya da çocukluğundan beri taşıdığı bu bilinçdışı dürtüyü daha fazla bastıramaz ve eserleri vasıtasıyla tatmin etmeye çalışır. Gerçek hayatta gerçekleştiremediğini şiirinde yerine getirir, babasını öldürür. Tıpkı Dostoyevski gibi. Başka bir deyişle “İksel baba öldürme isteğinin kurguya aktarılması ve gruba sunulması söz konusudur. Böylece hem baba öldürme isteği yer değiştirilmiş olur hem de ikincil kazanımlar olan sosyal kabul ve şöhret elde edilir.”(Cebeci, 2004: 122).

Cemal Süreya’nın biyografisinden ve şiirlerinden hareketle babasıyla ilgili olarak iç dünyasında bir çelişki yaşadığı söylenebilir. Bu durum; “Oğlan çocuğunun bir yandan kendisine rakip saydığı babasına kin ve nefret beslerken diğer yandan babasına sevgi dolu duygular barındırması gibi ambivalenti, Jung’un kuramının özünü teşkil eden ‘Karşıtlıklar İlkesi’yle açıklanabilir. Jung’a göre hemen hemen her

durumun bir zıttı vardır. Bir insanın içinde iyilikle birlikte derinlerde bir yerde kötülük de vardır.”(Aktaran: Aktaş, Özdemir, Tınkır; Jung, 1998). Şairin babasıyla geçirdiği günler sayıca çok az olmasına mukabil annesinden sonra Cemal Süreya'nın hayatına en fazla nüfuz eden kişilerden biri de babasıdır. Oidupus kompleksinin verdiği bir halet-i ruhiye, babasının işi nedeniyle her daim uzakta oluşunun yarattığı bilinçdışı dürtüler nedeniyle olsa gerek babasına karşı çekingen ve mesafeli olan Süreya aslında babasına gizliden gizliye hayranlık beslemektedir.

Bir başka yorum ise şu şekilde yapılabilir: Bu şiir, “bilinçdışı bir kendini hazırlama dürtüsüyle yazılmış olabilir. Şair belki de uzun yol şoförü olan babasının başına günün birinde böylesi bir kaza geleceğini hissedip kendini hazırlamış, duyarsızlaştırmış olabilir. Böylece olay gerçekleştiğinde kendini koruma altına alacaktır. “(Alper, 2008: 66). Yani şair bir nevi savunma mekanizması geliştirmiştir. Cemal Süreya belki şuurlu belki de şuursuz bir şekilde olası tehlikelere karşı önlem olarak “beklenti oluşturma” savunma düzeneğini hazırlar, stres/sıkıntı yaratan durumlarla karşılaştığında mevcut koşullara kolayca uyum sağlamak için beklenti oluşturur. Böylelikle olayları vaktinden önce gerçekçi ve sağduyulu bir şekilde değerlendirerek durumu daha kolay ve çabucak kabullenmiş olur. Nitekim şair babasının ölümüyle ilgili detayları sanki başkasının babasını anlatıyormuş gibi büyük bir soğukkanlılıkla *Yunus ki Süt Dişleriyle Türkçenin* adlı şiirde şöyle anlatır:

“Sen ki gözlerinle görmüştün 57’de

Babanın parçalanmış beynini

Kağıt bir paketle koydular mezara

İstesen belki elleye bilirdin de

Ama ağlamak haramdı sana”(Cemal Süreya, 2010: 96).

Aynı şekilde Cemal Süreya günlüklerinde babasının öldüğü günü şu şekilde tasvir eder:

“Babamın trajik ölümünü anımsıyorum; kız kardeşlerim, halam, başkaları kendilerini yerden yere atıyorlardı. Benim gözümünden yaş gelmemesi o günlerde dedikodu konusu bile olmuş. Bir süre sonra, kız kardeşlerim, halam, başkaları, gerçeğe alıştılar. Ama benim içimdeki düğüm çözülmedi. Üç yıl sonra Aksaray’da, on üç yıl sonra Beykoz’da gittiğim kahvelerde birçok kez babamın az ilerdeki masada oturduğunu gördüm. Çayını içiyor, az sonra da kalkıp gidiyordu. Yanılsama, evet. Ama neden bütünüyle işlemiyordu yanılsama? Niçin yanına gitmiyordum?”(56. Gün) (Perinçek ve Duruel, 2008: 109).

Şair elbette babasının ölümü karşısında üzüntülüdür. Fakat daha evvelden hem kendini beklenen ölüme hazırladığından hem de babasıyla geçirdiği zamanların, anıların az olması nedeniyle ölümü kolayca kabullenmiş hatta etraftakilerin dikkatini çekecek derecede metanetini koruyarak hiç ağlamamıştır.

Mülkiye’den Kalan Bir Hatıra, İlk Gözağrısı: *Şarkısı-Beyaz*

Cemal Süreya'nın yayınlanan ilk şiiri *Şarkısı-Beyaz* Mülkiye Dergisi'nin 11. Sayısında 1953 yılında yayımlanır. *Şarkısı-Beyaz*, yayımlandıktan sonra günlerce uyuyamadığını söyleyen şair, şiiri hiçbir kitabına almaz. Yıllar sonra konuyla ilgili olarak pişmanlığını dile getirir:

“Bir sürü şiirimi koymadım ilkel diye. Aslında onu koymalıydım. Hiç değilse benim o zaman üzerinde çok uğraştığım, yayımlanmış ilk şiirim olduğu için. İlk şiirden sonra bir

hız geldi bana. Mülkiye’de bir öykü, ardından da art arda şiirler yayımladım.”(72. Gün) (Perinçek ve Duruel, 2008: 84).

Şiirde bir yolculuğa ilişkin müşahedeler yer alır. Fakat bu yolculuğun tatil amaçlı olmadığı apaçık ortadadır. Zira şiirin tamamına hâkim olan duygu hüznün ve karamsarlıktır.

“Ayıcılar geçti, affedilmemiş insanlar geçti
Şehirler taş yürekliydi Şarkısı-beyaz
İnsanların büyük rüyaları vardı
İnsanlar bir ölümle öldüler ki
Sevgiler arasında şaşırıp
Bir unuttular ki deme gitsin.” (Cemal Süreya, 2010: 277).

“Affedilmemiş insanlar geçti.” ifadesiyle Dersim İsyanı nedeniyle sürgüne gönderilen beş yüz bin insan kastedilir. İsyân nedeniyle bu insanlar; evlerini, hayallerini, umutlarını, sevdiklerini geride bırakarak bambaşka diyarlara gitmek zorunda kalmıştır. Hakikatte sürgün tren yolculuğu ya da kamyonlarla gerçekleştirilmiştir. Fakat şiirde gemiyle yapılan bir yolculuk söz konusudur. Şair nesnel gerçekliği dönüştürerek çağrışım alanı okura göre genişleyebilecek yeni ve özgün ifadeler kullanmıştır. Şiirde yolculuğun nereden nereye yapıldığına dair bir iz yoktur sadece “Siraküza” ifadesi geçer. Siraküza, İtalya’nın Sicilya Özerk Bölgesinde yer alan antik bir şehirdir. Tarihe, İslamiyet’ten önce Bizanslıların Arapları sürgün ettikleri yer olarak geçen Sicilya adası İtalyanların önemli sürgün yerlerinden biridir. Fakat şair, Siraküza’ya uğrayamadıklarını, Siraküza açıklarında çalkalanıp durduklarını yazar.

“Siraküzaya uğrayamadık
Torbadaki çakıllara baktım Şarkısı-beyaz
Benimkilerin üstünde üç tane hilâl
Üç tane uzun hilâl vardı, upuzun
Siraküza açıklarında bahanesiz bir yaz
Çalkalandık durduk.” (Cemal Süreya, 2010: 277).

Bu bağlamda Siraküza’nın bir sürgün yeri olmak yerine varılmak, ulaşılmak istenilen bir yer olduğuna dair yorum yapılabilir. Cemal Süreya ve ailesi Erzincan’dan Bilecik’e sürülmüştür. Fakat sonrasında sürgüne riayet etmeyip İstanbul’a giderler. Ne yazık ki bir sürgün daha patlak verilir ve Bilecik’e kesin dönüş yapılır. Yani İstanbul da Siraküza gibi nirvanayı temsil eder. Cemal Süreya’nın bütün hayatını etkileyen sürgün olayının varlığı düşünüldüğünde bütün bu işaretlerin bir araya gelmesi tesadüf olmasa gerektir.

Sürgün, şairin hayatında önemli bir başlangıçtır. Hayatına yön veren, şiirlerini, sanatını besleyen ilk kaynaktır. Sürgünün yarattığı örselenme, sürgünün altıncı ayında annesinin beklenmeyen ölümü, farklı etnik kökenden gelmenin verdiği utanç, çocuk Süreya’nın benliğinde nevrotik olmasa da derin izler bırakmış, çocukluk döneminde yaşadığı acı olaylar onun sanatçı kişiliğini kamçılıyarak özgün, yoğun şiirler yazmasında etkili olmuştur. Bu acı olaylar elbette sadece şairi değil kız kardeşlerini de etkilemiştir. Fakat sanatçı yaratılışa sahip insanların olayları kabulü, algılayışı, hissedışı, etkilenme derecesi diğer insanlara göre fazladır. Sanatçı Süreya,

“yaratıcılık için en elzem koşul olan ‘sürgün, zorunlu göç’ gibi travmatik deneyimleri kontrol altına almış, bu deneyimlerden dönüştürdüğü enerjiyi yapıtında kullanmıştır.” (Cebeci, 2004: 173).

Psikanalizin nirengi noktalarından biri de imgesel ifadelerdir. Cemal Süreya’nın şiirlerinde oldukça zengin olan imgeler deşifre edilerek altında yatan gizil güçleri açığa çıkarmak mümkündür.

“Ve suların altında mavileyin
Küstah bir çalparaydı ayağını uzatmış
Mes’ut hatırasına balıkların
Ve kocaman küfürleriyle sarhoş
Yatardı yavaşlamış tüyleriyle
Gemicilerin öldürdüğü kuş”(Cemal Süreya, 2010: 277).

Burada psikanalitik olarak özellikle incelenmesi gereken imge kuş ve çalparadır. Her iki imge de ilk bakışta okunup geçilen, kıymet verilmeyen birtakım nasyondan ibarettir. Esasında gizli saklı gerçekleri bünyesinde barındıran zengin birer ifadedir. Bu durumun birçok izahatı yapılabilir. “Eski Mısırlıların kutsal yazılarında ‘anne’, akbaba resmiyle dile getiriliyordu.”(Freud, 2007:41). Şiirde bu kuşun türü belli olmamakla birlikte şairin ölmüş annesini simgelediği söylenebilir. Eti için avlanan bir su hayvanı olan çalpara ise Cemal Süreya’nın üvey annesi Esmâ olabilir. Zira tıpkı küstah bir çalpara gibi Esmâ da şairin ve ailesinin ayağına dolanmış, Cemal Süreya’nın çocukluğunda onanmaz yaralar açarak kolay kolay değişmeyecek davranış biçimlerinin ortaya çıkmasına sebebiyet vermiştir. Başka bir değerlendirme de şu şekilde yapılabilir: “Psikanalitik metinlerde ‘kuş’ ya da ‘uçmak’ motifi sıkça kullanılır. Almancada erkeğin cinsel eylemini anlatmak için ‘uçuşa geçmek’ kullanılırken İtalyanlar, erkeğin cinsel organına doğrudan doğruya ‘kuş’ derler. Bütün bunlar bir büyük ilişkiler örgüsünün küçük bir parçasıdır.” (Freud, 2007:86). Söz konusu şiirde öldürülen kuş; şairin bastırılan cinsel isteklerini çağırıştırır. Şair, kişiliğinin toplumsal yönüne hizmet etmiş, reel hayatta geri plana attığı ya da törpülediği dürtüsünü şiirlerinin eksenine yerleştirerek canlı tutmayı başarmıştır.

Cemal Süreya, sürgün hadisesine saplantılı olarak bağlanıp kalmamış, onu geçmişte bırakabilmeyi başarmış olabilir. Ancak rüyalarına girmesini engelleyememiştir.

“Aycılar geçti, mağlup insanlar geçti
Rüyalar darmadağındı Şarkısı-beyaz” (Cemal Süreya,
2010: 278).

Dizelerinden hareketle bu elim olayın şairin rüyalarına girdiğini söylemek mümkündür. Psikanalizin olmazsa olmazı düş/rüya/kâbus üçlemidir. Kimi zaman içtimai normların, töre ve geleneklerin etkisiyle bastırılan dürtüler kimi zamanda bireyin maruz kaldığı travmatik vak’alar uykusu sırasında ortaya çıkar. Rüyalar; karmaşık, belirsiz ve şiirde olduğu gibi darmadağın da olsalar; duygu yüklü anlamları, çatışan dürtüleri, psikoz ve nevrozlarda görülen ruh hallerini barındırırlar.

Şairin yaratıcılığını besleyen ikinci elim olay ise yukarıda da bahsedildiği üzere sürgünün altıncı ayında annesini kaybetmesidir. Şiirin bir bölümünde şair, annesine ithaf eder:

“Arada bir ağlamak için
Onu kocaman ellerimle sevdim.
Ölüm daha saçlarına gelmemiştii Şarkısı-beyaz
Saçlarını koynumda saklıyorum
Arada bir ağlamak için.” (Cemal Süreya, 2010: 277).

Şiirin bu bölümünde iki farklı anlam çıkarılabilir: İlk olarak şairin annesi Gülbeyaz Hanım henüz ölmemiştir. Ölüm; onun bembeyaz tenine, simsiyah saçlarına uğrayamamıştır. Şair, annesine aşırı derecede düşkündür. “*Onu kocaman ellerimle sevdim.*” dizesinden anlaşılacağı gibi büyük bir aşkla bağlıdır. Burada akla gelen odipal komplekstir. Şair Freud’un psikoseksüel gelişim kuramına göre fallik dönemde ortaya çıkan bu durumu tam anlamıyla atlatamamış, özerk bir varlık olamamanın sancılarını şiire de yansıtmıştır. İkinci yorum ise şairin annesinin öldüğü üzerinedir. Cemal Süreya bitmeyen bir yas içindedir. Annesinin acısını hafifletmek için onun saçını koynunda saklamaktadır. Bu saç muhtemelen hayalidir. Zira annesi öldüğünde çok küçük olan şairin annesinin saçından bir tutam koparıp saklama ihtimali çok düşüktür. Nihayetinde şair annesini asla unutamamış, onu kaybetmenin verdiği acıyı hem kalbinde hem de şiirlerinde yaşatmıştır.

Anneye Duyulan Gizli Sevdanın Şiiri: *Beni Öp Sonra Doğur Beni*

Beni Öp Sonra Doğur Beni adlı şiir ilk olarak Papirüs dergisinin 1966 Haziran sayısında yayımlanır. O günkü başlığı “ Şimdi Utançtır Tanelen”dir. (Perinçek, Duruel, 2008: 209). Cemal Süreya’nın şiirlerinin kökeninde bastırılmış, bilinçdışına itilmiş dürtüler vardır. Özellikle annesini küçük yaşta kaybetmesi ve bu eksikliği gidermeye yönelik uğraşı farkında olmadan şairin sanatçılığına nüfuz ederek büyük şiirler kaleme almasını sağlamıştır. Şiirde geçen “leylek, baldıran, deniz, kan ve taş”, sözlük anlamlarından uzaklaşmış, sözcüklere yoğun ve geniş anlamlar atfedilerek imgesel bir nitelik kazanmıştır. Üstelik şairin de belirttiği gibi imgelerin reel hayatta bir karşılığı, sembolize ettiği durumlar söz konusudur. Cemal Süreya sözcüklere kendi hayatını çağrıştıracak formda anlamlar yüklemiştir. Gerçeği olduğu gibi kopya etmeden fakat gerçeklik ilişkisini de göz ardı etmeyen derin ve güçlü bir şiir yazmayı başarmıştır.

Cemal Süreya, ailenin soyadını sürdürecektir, ilk erkek çocuktur. Bu nedenle her daim ayrıcalıklı olmuştur. Şairin içine doğduğu toplum özellikleri ve zamanı düşünüldüğünde bu durum anne Gülbeyaz Hanım için de özel bir konum arz eder. Başta annelik içgüdüleri akabinde Cemal Süreya’nın aile içindeki pozisyonu ve hasta, zayıf, çelimsiz bir çocuk olması gibi nedenlerden ötürü annesi, çocuk Süreya’ya gözü gibi bakmış, onu her şeyden üstün tutmuştur. Anne-çocuk arasındaki bağın, şairin cinsel kimliğinin teşekkülünde belirleyici bir rol üstlendiğini söylemek mümkündür. Nitekim bu durumun şiirde ilk belirtisi “utanç duyma” şeklinde verilir.

“Şimdi

Utançtır tanelenen

Sarışın çocukların başaklarında” (Cemal Süreya, 2010: 84).

Freud'un psikoseksüel kuramına göre fallik dönemde çocuk, penisin varlığı ya da yokluğu neticesinde cinsiyet farklılığını keşfeder. Çocuk cinselliğinin geliştiği bu dönemde erkek çocuğun annesine bağlılığı artarak cinsel bir boyut kazanır. Şair; annesine duyduğu cinsel arzularından dolayı utanç duymakta, kendini babasına karşı suçlu hissetmektedir. Şiirin bu bölümünde id-süper ego çatışması söz konusudur. Çocuk öznenin kabul edilemez arzusu(id'den gelen dürtü) ile toplumsal kabul(süper ego) karşı karşıyadır. Yapısal kişilik kuramına göre "id"den gelen ilkel ve haz odaklı bir dürtü olan cinsellik hem dini hem de sosyolojik anlamda tabu kabul edilir. Üzerinde konuşulması, tartışılması hatta düşünülmesi bile yasak olan bir mefhumdur. Kontrol altında tutulmadığı takdirde aile kurumunu, toplumsal yapıyı tehdit eder niteliktedir. Bu nedenle kişiliğin ahlaki, vicdani ve toplumsal yönü olan süper ego tarafından bastırılır.

"Ovadan

Gözü bağlı bir leylak kokusu ovadan

Çeviriyor o küçücük güneşimizi."

Şiirin bu bölümünde Cemal Süreya'nın hususi hayatında bir karşılığı olan "leylak" imgesi kullanılmıştır. Zira herkesçe bilindiği üzere leylak, ilk aşka verilecek en özel, en anlamlı çiçek olup "sonsuz aşk, sonsuz sevgi"yi sembolize eder. Cemal Süreya'nın ilk aşkının annesi Gülbeyaz olduğu aşikârdır.

"Sesimin esnek baldıranı

Sesimin alaca baldıranı." (Cemal Süreya, 2010: 84).

Şiiri psikanalitik açıdan çözümlenmeye yine bir çiçekle, "baldıran" çiçeğiyle devam edebiliriz. Baldıran, haziran ayında beyaz çiçekler açan, kötü kokulu zehirli bir bitkidir. "Eski dönemlerde ölüm cezalarında kullanılmaktadır. Bu nokta psikanalitik literatürde yer alan kastre edilme⁶ kaygısına karşılık gelir. Yani uygunsuz cinsel içerikli fantezilerin başkaları tarafından bilinmesi sonucunda kişinin, cezalandırılacağını düşünmesidir."(Kuş, 2018: 1). Kastre etmek, özellikle fallik dönemde erkek çocuğun annesine beslediği cinsel fantezilerin baba tarafından fark edilme endişesiyle ortaya çıkan "iğdiş edilme" korkusuyla özdeşleştirilebilir. Erkek çocuk kendi iç dünyasında bunu şöyle yorumlar: "Baba, kadınlarını hadım etmiştir. Anne diğer kadınlardan farklı bir şekilde penisli olarak tasarlanır. Ancak bir süre sonra onun da penissiz olduğu anlaşılır. Kız kardeşlerin cinsel organları erkek çocuk tarafından penise dönüşecekmiş gibi algılanır. Çocuk kendi cinsel kuramı çerçevesinde babanın kadınlara uyguladığı "iğdiş etme" cezasını kendisine de uygulamasından korkar."(Caner, 2013: 1). Çocuk Süreya'nın annesine olan aşkın bağlılığı ve sevgisi düşünüldüğünde iğdiş edilme korkusu taşıdığı muhtemeldir.

⁶ "Kastre etmek veya kastrasyon, her iki yumurtalık ve testislerin çıkarılarak testosteron ve östrojen adlı hormonların salgısını durdurma işlemine denir. Halk arasında "hadımlaştırma, hadım etme" olarak bilinir. Eskiden beri bilinen ve uygulanan bir operasyondur. Kölelik devirlerinde, köle olarak kullanılan ülkeler, melez çocukların meydana gelip kendi ırklarını bozmasını önlemek amacıyla kastrasyona başvurmuş, bu kişileri kısırlaştırmıştır. Tarihin çeşitli zamanlarında özellikle Ortadoğu'da çok fazla uygulanmıştır. Yine kiliselerde koroda şarkı söyleyen erkek çocukların seslerinin bozulmaması için kastrasyon yapılmakta böylece seslerinde bir değişikliğin olmadığı görülmüştür. Genellikle her yaşta yapılabilen kastrasyon, puberte(ergenlik)den evvel yapıldığında daha etkili olduğu bilinmektedir." (Hürriyet Haber, 21.02.2018-11.05)

Nitekim bu durum yıllar sonra sanatsal yönünü kamçılıyarak şiire bu şekilde aksetmiştir.

“Psikodinamik açıdan ‘deniz’ imgesinin anneyi çağrıştıran bir yanı vardır. Bir bakıma anne rahmiyle eş değerdir. Denizin yerini bazen göl bazen de ırmak, su alabilir.”(Alper, 2008: 89). İnsan doğduğu andan itibaren iki eğilim arasında gidip gelir: Bu eğilimlerden biri aydınlığa çıkmak diğeri ise “anne rahmi”ne dönmektir. Bu istek çoğu kez simgesel bir biçimde okyanusta boğulma arzusu ya da yeryüzü tarafından yutulma korkusu biçiminde ortaya çıkar. Yani anne rahmine dönmek, yaşamdan kopmak demektir. Bir bebek gibi sevilme, tüm bağımsızlığını yitirme, yeniden annenin memesine ve rahmine dönme isteği; sevgi, bağımlılık ve cinsel saplantıyla ilişkili olduğu kadar “anne korkusu”yla da bağlantılıdır.(Fromm, 1979: 101,109, 110). Zira şiirde geçen;

“Tahta heykeller arasında
Denizin yavrusu kocaman.
Kan görüyorum, taş görüyorum
Bütün heykeller arasında” (Cemal Süreya, 2010: 84).

Şiirin bu kısmında “bir doğum anı” anlatılmaktadır. Burada “kan” hem doğum sonrası vücuttan atılan bir sıvı olarak algılanabilir hem de yavrunun annesi tarafından taşla öldürülmesi veya içdiş edilmesini çağrıştırdığı söylenilebilir.

“Annem çok küçükken öldü
beni öp, sonra doğur beni” (Cemal Süreya, 2010: 84).

Şiirin kilit dizeleri şiire ve kitaba adını veren bu bölümdür. Şairin bu şiiri eşi Zuhâl Tekkanat’a ithafen yazdığı daha önce belirtilmişti. Anne sevgisinden, ilgisinden yoksun büyüyen Cemal Süreya, bu sevginin eksikliğini ve yoksunluğun getirdiği sancuları ömrü boyunca hissetmiştir. Anneye duyulan saplantının yoğun bir şekilde hissedildiği bu şiirde şair; kendisini sevecek, rahatlatacak, ona annelik edip temel ihtiyaçlarını karşılayabilecek bir kadın aramaktadır. Nitekim erkeklerin çoğunda bu saplantının izleri az ya da çok görülebilmektedir. Cemal Süreya’da dozun fazlalığı sebebiyle şairin cinsel, duygusal yetisi ve bağımsızlığının, kişisel bütünlüğünün zarar gördüğü düşünülebilir. (Fromm, 1979: 104-105). Zira şairin bilinçaltında sevgi ve şiddet gibi birbirine karşıt eğilimler çatışıp durmaktadır. Bir yandan eşlerine karşı son derece hassas ve ilgiliyken aniden öfke patlaması belirmekte bilinçsizce hareket edip eşlerini ya da hayatındaki kadınları darp edebilmektedir. Buna mukabil sinirlerini kontrol altına aldığında büyük bir suçluluk duygusuyla af dilemekte, sonsuz bir bağlılıkla eşine boyun eğmekte hatta ondan korkmaktadır. Esasında sadist bir kişilik sergileyen şair, güçlü ve egemen görünmesine rağmen yönettiği kişilere yani eşlerine bağımlı, zayıf ve itaatkârdır, yönettiği kişiye gereksinim duyar. Zira kendi güçlülük duygusunu ancak bir başkasının efendisi olduğunda tadabilecektir. (Fromm, 1996:123). Anneye duyulan ölesiye özlem, şairin eşlerine çok farklı bir misyon yüklemiştir. Şiirde eşini annesinin yerine koyarak ondan kendisini önce öpmesini sonra da doğurmasını ister. Tıbben, mantıken ve dinen bunun gerçekleşmeyeceğini çok iyi bilen şair, oedipus kompleksinde görüldüğü üzere babasının yerine geçip annesini öpmek, ona sahip olmak arzusunu taşır.

“Psikanalizde özellikle narsistik örselenmelerin en önemli etken olduğunu söyleyen Kohut ve onu izleyen Kendilik Okulu’nda annesi ya da başka bir yakını ölenlere, ciddi bir kayıp, örselenim yaşayanlara sıcak bir anne kucağı, Winnicott’un deyişiyle kucaklayıcı anne ortamı sunmak ve bireyi örselenme sonucu takılıp kaldığı o kuyudan, çıkmazdan çıkmasını, kendi ayakları üzerinde durmasını sağlamak esastır. Terapist somut olarak öpmese bile bütün davranış ve tutumuyla danışanına bir anne kucağı sunmaktadır. Böylelikle danışanın yaralarını sarması, kendini onarması, nevrozdan kurtulması kolaylaşacaktır.” (Alper, 2008: 74). Görünen odur ki Cemal Süreya, yaralarını saracak bir anne kucağını tam anlamıyla bulamadığından olsa gerek bu acıyı, yoksunluğu içinden bir ömür boyunca atamıştır.

Konuyla ilgili olarak ilave edilmesi gereken bir başka husus ise psikoseksüel gelişim sürecinin ilk evresine dair izahattır. Oral dönemde çevresel koşullara veya genetik yapıya bağlı olarak yetersiz veya aşırı oral doyum nedeniyle çocuk bir sonraki gelişim evresine geçememekte, bu döneme saplanıp kalmaktadır. Cemal Süreya’nın bu dönemin etkilerinden kurtulamaması belki de aşırı oral doyumdan kaynaklanmış olabilir. Zira annesinin ve ailenin ilk erkek torun/yeğen olması nedeniyle aile içindeki yeri biriciktir. Fakat yine de çocuk Süreya tatmin olmayan bir iştahla hep daha fazlasını istemektedir. Şairin mağazaya girdiğinde herhangi bir ürünün fiyatını soramayacak denli utangaç ve içine kapanık olması, sosyal fobisini imler. Yıllarca uğraştığı halde dergide yayımlayacak bir şiiri kotaramaması, daha doğrusu bundan korkması, eşlerine olan bağımlılığı gibi envai çeşit örnek Cemal Süreya’nın oral dönemde kazanılması gereken “özgüven” duygusunu tam anlamıyla kazanamadığının izahı sayılabilir.

Sonuç

Cemal Süreya’nın şiirleri psikanalitik açıdan tetkik edilirken şairin ailesi, çocukluk dönemi, evlilikleri, psişik özellikleri, bilinçaltı, cinsel yapısı ve eğilimleri göz önünde bulundurulmuştur. *Cemal Süreya’nın şiirini ve sanatını besleyen en önemli kaynak küçük yaşta annesini kaybetmesi neticesinde yaşadığı travmadır. Bunun dışında Erzincan’dan Bilecik’e sürgün edilişleri ve üvey annesinin kendisine ve kız kardeşlerine uyguladığı zulüm ve işkence şairin çocuk benliğinde derin onarılmaz yaralar açmış, narsistik örselenmeye yol açmıştır. Fakat bu durum, Cemal Süreya’yı nevroz ya da psikoz yapmamış, farkında olmadan bastırıldığı duygularını, humour, ironi ve erotizm eşliğinde yüceltme savunma mekanizmasını kullanarak sanatsal bir yaratıya dönüştürmüş ve toplumsal kabul görmüştür.*

Şairin oral dönemi başarıyla atlatamaması şiirlerinde erotizm ve cinselliğin yoğun olarak işlenmesi, güçlü bir bağımlılık ve sevilme arzusu şeklinde etkisini gösterirken babanın işi gereği sürekli uzakta olması, annesiyle çok daha fazla zaman geçirmesi, annenin hep iyi davranan, tatlı dilli biri olması beraberinde oedipus kompleksini tetiklemiştir. Fakat şair bilinçdışı dürtüleri ve çatışmaları estetik bir duyarlılıkla şiirsel bir malzemeye çevirmeyi bilmiş, bu sayede üst düzey, çığır açıcı şiirler kaleme almıştır.

KAYNAKÇA

Alper, Yusuf (2008). *Psikodinamik Açıdan Cemal Süreya ve Şiiri*, İstanbul, Özgür Yayınları.

Alper, Yusuf (2019). *Uçurumlardan Geçerek Gelirim Sana, Psikodinamik Açıdan Ataol Behramoğlu ve Şiiri*, İstanbul, Tekin Yayınevi.

Aktaş, Özdemir, Tınkır, Kübra, M. Zeynep, Nilgün (2015). *Carl Gustav Jung: Analitik Psikoloji*, İstanbul.

Andre, Green (2004). *Hadım Edilme Kompleksi*. Çev. Levent Kayalap (Aktaran Fırat Caner, Tarih: 19 Nisan 2013), İstanbul, Metis Yayınları.

Cebeci, Oğuz (2004). *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, İstanbul, İthaki Yayınları.

Cemal Süreya (2010). *Sevda Sözleri, Bütün Yapıtları*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Cemal Süreya(2010). *Toplu Yazılar I*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Fromm, Eric (1996). *Özgürlükten Kaçış*, İstanbul, Payel Yayınevi.

Fromm, Eric (1979). *Sevginin ve Şiddetin Kaynağı*, İstanbul, Payel Yayınevi.

Freud, Sigmund (2007). *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Jung, C. (1998). *Analitik psikolojinin temel ilkeleri: Konferanslar* (K. Şipal, Çev.) İstanbul, Cem Yayınları.

Hüküm, Muhammet (2017). Cemal Süreya Şiirlerinde İroni, *TÜBAR XLII / Güz*.

Kaplan, Mehmet (2006). *Şiir Tahlilleri 2*, “Cumhuriyet Devri Türk Şiiri”, İstanbul, Dergâh Yayınları.

Karabulut, Mustafa(2013). *Edip Cansever Şiiri*, “Psikanalitik Bir İnceleme”, Ankara, Öncü Kitap Yayınları.

Özdemir, Arzu (2005). *Yusuf Atılgan'ın Romanlarının Psikanalitik Açıdan İncelenmesi*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Elazığ.

Perinçek, Duruel, Feyza, Nursel (2008). *Cemal Süreya, “Şairin Hayatı Şiire Dahil”*, İstanbul, Can Yayınları.

Polat, Merve Esra (2017). Cemal Süreya'nın “Üvercinka” Şiirinde Biçimsel Estetik Kaygı Ve Anlamsal Çok Boyutluluk, *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 7(2), 269-274.

Schultz, D., & Schultz, S. (2007). *Modern psikoloji tarihi* (Çev. Y. Aslay) İstanbul, Kaknüs Yayınları.

Somuncu, Selim (2015). “Terkedilmiş Sokakta Sessiz Bir Gölge Oyunu” Romanı Üzerine Psikolojik Bir Çözümleme, *Akademik İncelemeler Dergisi*, 135 Cilt / Volume:10, Sayı 1.

Melek GÜLCÜ - *Psikanalitik Açıdan Cemal Süreya Şiirlerine Yönelik Bir İnceleme*

Şensoy, Barış Özgen, *Freud'un Teorisinde Ölüm ve Ölümlülüğün Yeri: Bir Giriş* (<https://www.academia.edu/1997669>), erişim tarihi: 27.11.2019

Kuş, Enes, *Psikoloji ve Şiir: "Öp Beni Sonra Doğur Beni", Psikanalitik Şiir Analizi*. Yayımlanma Tarihi: Ekim 2018.