



**T.C.**  
**NEVŞEHİR HACI BEKTAŞ VELİ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI**

***KIRMIZI SAÇLI KADIN'DA METİNLERARASILIK VE PSİKANALİTİK  
ELEŞTİRİ AÇISINDAN ORHAN PAMUK'UN ROMANCILIĞI***

Yüksek Lisans Tezi

Emine ŞİMŞEK

Danışman  
Doç. Dr. Günil Özlem AYAYDIN CEBE

Nevşehir  
Ekim 2020



T.C.  
NEVŞEHİR HACI BEKTAŞ VELİ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

***KIRMIZI SAÇLI KADIN'DA METİNLERARASILIK VE PSİKANALİTİK  
ELEŞTİRİ AÇISINDAN ORHAN PAMUK'UN ROMANCILIĞI***

Yüksek Lisans Tezi

Emine ŞİMŞEK

Danışman  
Doç. Dr. Günil Özlem AYAYDIN CEBE

Nevşehir  
Ekim 2020

## BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

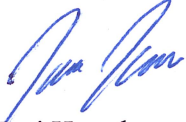
Tezi Hazırlayan

Emine ŞİMŞEK

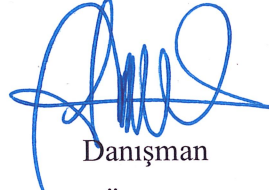


## TEZ YAZIM KILAVUZU'NA UYGUNLUK

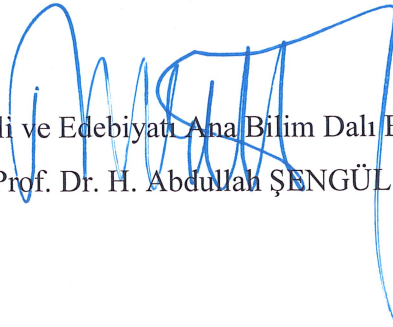
“*Kırmızı Saçlı Kadın*’da Metinlerarasılık ve Psikanalitik Eleştiri Açısından Orhan Pamuk’un Romancılığı” adlı yüksek lisans tezi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzu’na uygun olarak hazırlanmıştır.



Tezi Hazırlayan  
Emine ŞİMŞEK



Danışman  
Doç. Dr. Günil Özlem AYAYDIN CEBE



Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Başkanı  
Prof. Dr. H. Abdullah ŞENGÜL

## KABUL VE ONAY SAYFASI

Doç. Dr. Günil Özlem AYAYDIN CEBE danışmanlığında Emine ŞİMŞEK tarafından hazırlanan “*Kırmızı Saçlı Kadın*’da Metinlerarasılık ve Psikanalitik Eleştirisi Açısından Orhan Pamuk’un Romancılığı” adlı bu çalışma, jürimiz tarafından Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı’nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

02 /10 /2020

### JÜRİ

Danışman : Doç. Dr. Günil Özlem AYAYDIN CEBE

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Sinan AKILLI

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Murat GÜR

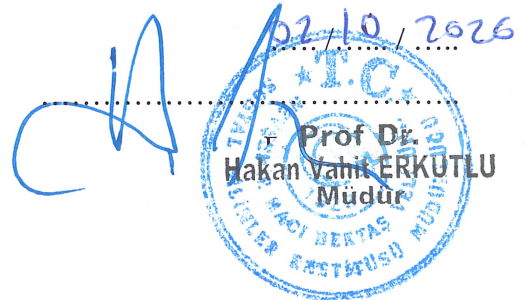
İMZA



### ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun 02 /10 / 2020 tarih ve 2020/44860 sayılı Kararı ile onaylanmıştır.

02 /10 / 2020



Prof. Dr.  
Hakan Vanik ERKUTLU  
Müdür

Hayatta en çok size kızdım, çünkü en çok sizi sevdim.

Anneme ve babama



## TEŞEKKÜR

Tez alıŐma s¼recimde kafa karışıklığı yaşayıp yanına koŐtuđum her an d¼Ő¼nceleri ve yol g¼sterici tavrıyla zihnimi aydınlatan kıymetli danışman hocam Doç. Dr. G¼nil ¼zlem Ayaydın Cebe'ye çok teŐekk¼r ederim. Aynı zamanda t¼m kalbiyle yanımda olduğunu anbean hissettiğim, bir dostun varlığının gerçekte nasıl bir Şey olduğunu g¼steren Dr. Hatice Doğan'a; desteğini ve yardımını esirgemeyen Dr. Perihan Ulucan'a; ne yaptığıma akıl sır erdirmeseler de hep yanımda olan anneme, babama, kardeŐim Ahmet'e ve bana pek çok duyguyu i içe yaŐatıp beni sokak sokak gezdiren Orhan Pamuk'a ve onun t¼m roman kiŐilerine içten teŐekk¼rlerimi sunarım.



**KIRMIZI SAÇLI KADIN'DA METİNLERARASILIK VE PSİKANALİTİK  
ELEŞTİRİ AÇISINDAN ORHAN PAMUK'UN ROMANCILIĞI**

**Emine ŞİMŞEK**

**Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans, Ekim 2020**

**Danışman: Doç. Dr. Günil Özlem AYAYDIN CEBE**

**ÖZET**

Nobel Edebiyat Ödülü sahibi Orhan Pamuk (1952- ), Türk edebiyatının önde gelen roman yazarlarından biridir. Bu çerçevede yazarın yayımlanmış son romanı olan *Kırmızı Saçlı Kadın* (2016), Pamuk'un yazarlığındaki gelişimin değerlendirilmesi açısından önem taşımaktadır. Bununla birlikte roman, şimdiye dek derinlemesine incelenmemiştir. Bu tez, romanın kurgusunun temelinde yer alan “baba katli” kavramından yola çıkılarak Pamuk'un yazarlık anlayışının ve roman geleneğine bakışının araştırılabileceği düşüncesi üzerine kurulmuştur.

Bu kapsamda, Pamuk'un yazarlığında geldiği noktayı yorumlayabilmek adına *Kırmızı Saçlı Kadın* metinlerarası ilişkiler, psikanalitik kuram ve Harold Bloom'un etkilenme endişesi kuramı ışığında çözümlenmiştir. Öncelikle, metinlerarası ilişki yöntemleri açısından yapılan inceleme, yazarın romanını temel olarak Sofokles'in (MÖ 496-406) *Kral Oidipus* (yak. MÖ 467) adlı tragedyası ve Firdevsî'nin (940-1020) *Şehname*'sinde (977-1010) yer alan “Rüstem ile Sührab” hikâyesi üzerine kurduğunu ortaya koymuştur. Ardından, bu iki anlatının odağında yer alan baba katli-oğul katli izleğinden hareketle yapılan psikanalitik değerlendirme, Pamuk'un romanında babanın yerine annenin rolünü öne çıkardığını göstermiştir. Son olarak Pamuk'un yazarlığı Bloom'un etkilenme endişesi kuramına göre sorgulanmıştır. Sonuçta, Pamuk'un “Şiirsel Baba”larını öldürdüğü ve kendini yerinden edecek halefinin endişesini duyduğu açığa çıkarılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Oidipus kompleksi, etkilenme endişesi, roman geleneği, babalar ve oğullar

**ORHAN PAMUK'S AUTHORSHIP IN *KIRMIZI SAÇLI KADIN* IN TERMS  
OF INTERTEXTUALITY AND PSYCHOANALYTIC CRITICISM**

**Emine ŞİMŞEK**

**Nevşehir Hacı Bektaş Veli University, Institute of Social Sciences**

**Turkish Language and Literature, M.A., October 2020**

**Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Günil Özlem AYAYDIN CEBE**

**ABSTRACT**

Orhan Pamuk (1952- ), Nobel laureate of literature, is one of the leading novelists of Turkish literature. In this respect the author's latest novel, *The Red Haired Woman* (2016), is significant for the evaluation of the development in Pamuk's writing. That said, however, the novel has not been thoroughly studied so far. This thesis postulates that investigating the concept of patricide, which is at the heart of the novel's plot, is potentially promising to question Pamuk's understanding of writing and his view of the novel tradition.

Within this framework, in order to interpret the present situation of Pamuk's authorship, *The Red Haired Woman* is analyzed according to intertextuality, psychoanalytic literary criticism and Harold Bloom's theory on the anxiety of influence. First, the examination in terms of intertextuality revealed that the author founded his novel mainly on *Oedipus the King* (circa. BC 467), the tragedy of Sophocles (BC 496-406), and the narrative of "Rüstem and Sührab" from Firdevsî's (940-1020) epic *Şehname* (977-1010). Secondly, the psychoanalytic analysis of the concepts of patricide and filicide, which are at the focus of the narratives respectively, showed that Pamuk's novel highlighted the role of the mother instead of the father. Finally, Pamuk's writing is questioned according to Bloom's theory of the anxiety of influence. As a result, it has been revealed that Pamuk killed his Poetic Fathers and that he is concerned about his successor who would displace himself.

**Key Words:** Oedipus complex, anxiety of influence, novel tradition, fathers and sons

## İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK .....	ii
TEZ YAZIM KILAVUZU'NA UYGUNLUK .....	iii
KABUL VE ONAY SAYFASI .....	iv
TEŞEKKÜR .....	vi
ÖZET .....	vii
ABSTRACT .....	viii
İÇİNDEKİLER .....	viii
<b>GİRİŞ .....</b>	<b>1</b>
1.1. Amaç, Gerekçe, Yöntem .....	2
1.2. Orhan Pamuk'un Hayatı ve Edebî Kişiliği .....	5
1.3. <i>Kırmızı Saçlı Kadın</i> 'in Özeti .....	13

## BİRİNCİ BÖLÜM

### ***KIRMIZI SAÇLI KADIN*'DA METİNLERARASI İLİŞKİLER**

2.1. Metinlerarasılık Hakkında .....	19
2.1.1. Kurama Doğru: Mihail Bahtin (1895-1975) .....	22
2.1.2. Kuramın Doğuşu: Julia Kristeva (1941-) .....	26
2.1.3. Kristeva'nın Adımlarının Peşinde: Roland Barthes (1915-1980) .....	29
2.1.4. Kuramdan Uygulamaya .....	35

2.1.4.1. Michael Riffaterre (1924-2006) .....	35
2.1.4.2. Laurent Jenny (1949- ) .....	37
2.1.4.3. Gérard Genette (1930-2018) .....	38
2.2. <i>Kırmızı Saçlı Kadın</i> 'da Metinlerarası İlişkiler .....	39
2.2.1. "Alıntı" Işığında <i>Kırmızı Saçlı Kadın</i> .....	40
2.2.2. <i>Kırmızı Saçlı Kadın</i> 'ın İnşasında "Açık Gönderge" .....	41
2.2.3. Romandaki "Örtük Gönderge" ya da "Anıştırma"lar .....	48
2.2.4. <i>Kırmızı Saçlı Kadın</i> 'da Öykünülen Metinler .....	53

## İKİNCİ BÖLÜM

### ***KIRMIZI SAÇLI KADIN*'DA BABA KATİLLİĞİ VE OİDİPUS KOMPLEKSİ**

3.1. Psikanaliz ve Psikanalitik Edebiyat Kuramı Hakkında.....	57
3.1.1. Freud'a Göre Psikanalitik Edebiyat Kuramı .....	61
3.1.2. Holland'a Göre Psikanalitik Edebiyat Kuramı .....	65
3.3. Oidipus Kompleksi .....	67
3.3.1. Freud'a Göre Oidipus Kompleksi .....	67
3.3.2. Jung'a Göre Oidipus Kompleksi.....	71
3.3.3. Lacan'a Göre Oidipus Kompleksi.....	75
3.4. <i>Kırmızı Saçlı Kadın</i> 'da Babalar ve Oğullar .....	78
3.4.1. Çağdaş Bir Oidipus: Cem ile Babası.....	78
3.4.2. Öldürülecek Bir Baba Arayan Oidipus: Cem ile Mahmut Usta.....	80
3.4.3. Babasını Öldüren Çağdaş Sührab: Enver ile Cem .....	87
3.5. <i>Kırmızı Saçlı Kadın</i> 'da Anneler ve Oğullar .....	89
3.5.1. Cem ile Annesi ve Eşi.....	89
3.5.2. Çağdaş Oidipus'un İokaste'si Gülcihan ile Cem .....	90
3.5.3. Çağdaş Sührab'ın Tehmine'si Gülcihan ile Enver.....	92

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### BABANIN ÖLÜMÜ, YAZARIN DİRİMİ: ORHAN PAMUK'UN BABA KATİLLİĞİ

4.1. Etkilenme Endişesi Hakkında .....	100
4.2. Babaların Savaşı: Orhan Pamuk, Firdevsî ve Sophokles'e Karşı .....	107
4.3. Orhan Pamuk Kendisiyle Baş Başa: Askesis ya da Arınma .....	113
<b>SONUÇ</b> .....	<b>116</b>
<b>KAYNAKÇA</b> .....	<b>119</b>
<b>ÖZ GEÇMİŞ</b> .....	<b>123</b>

## GİRİŞ

Orhan Pamuk, Nobel Edebiyat Ödülü'nü (2006) alan ilk ve şimdilik tek Türk yazardır. Gerek işlediği konular ve kullandığı teknikler gerekse Nobel Ödülü'ne sahip oluşu onu Türk edebiyatında olduğu kadar dünya edebiyatında da önemli bir yere taşımıştır. Yazarın ödülün önce yayımladığı toplamda yedi romanı bulunmaktadır. Bunlar sırasıyla, *Cevdet Bey ve Oğulları* (1979 / 1982), *Sessiz Ev* (1983), *Beyaz Kale* (1985), *Kara Kitap* (1990), *Yeni Hayat* (1994), *Benim Adım Kırmızı* (1998) ve *Kar* (2002) başlıklarını taşır. Bunların yanı sıra yazarın bu dönemde *Gizli Yüz* (1992) adlı bir senaryosu, *Öteki Renkler* (2002) başlığı altında yazılarından ve söyleşilerinden bir derlemesi ve *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* (2003) başlıklı bir anı kitabı yayımlanmıştır. Görüleceği üzere Pamuk, ödülün önceki dönemde düzenli ve sık aralıklarla yaratıcı metinler üreten bir romancı kimliği taşımaktadır ve ödülü de bu veriminden dolayı elde ettiği anlaşılmaktadır.

Buna karşılık yazar, ödülü aldıktan sonraki 14 yılda yalnızca üç roman yayımlamıştır: *Masumiyet Müzesi* (2008), *Kafamda Bir Tuhaflık* (2014) ve son romanı olan *Kırmızı Saçlı Kadın* (2016). Yazarın hayatı ve edebî kişiliği ile ilgili bölümde ayrıntıyla bilgi verileceği üzere, bu dönemde daha çok kurmaca dışı türlerde metin üreten Pamuk'un öncekinden farklı bir yazarlık anlayışı doğrultusunda hareket ettiği görülmektedir. Buradan yola çıkılarak, edebî yetkinliğin dünya çapında tescillenmesi bir yazarın yazarlığını nasıl etkiler sorusu etrafında şekillenerek başlanmış bu tezde, bu soruyu yanıtlamak amacıyla yazarın son romanına odaklanılması uygun görülmüştür.

*Kırmızı Saçlı Kadın* yalnızca yayın tarihi açısından değil, konusu ve yapısı ile de Pamuk'un olgunluk dönemi yapıtıdır ve yazarın gelişimini gözlemlemek açısından zengin veriler sunar. Romanın iskeleti, Antik Yunan edebiyatından *Kral Oidipus*

tragedyası ile İnan edebiyatının başyapıtı sayılan *şehname*'nin "Rüstem ile Sührab" pasajı üzerine inşa edilmiştir. Böylece romanda baba ve oğul katli başat izlekler olarak ortaya çıkar. Pamuk, bu iki izleği temelde baba katli açasından yorumlamıştır. Dolayısıyla, bu tezin araştırma sorusu şu şekilde ifade edilebilir: *Kırmızı Saçlı Kadın* adlı romanın kurgusunun temelinde yer alan "baba katli" kavramından yola çıkarak Orhan Pamuk'un yazarlık anlayışı ve roman geleneğine bakışı hakkında verilere ulaşılabilir mi?

Anlaşılacağı üzere, *Kırmızı Saçlı Kadın* Doğu ve Batı edebiyat geleneklerinin altyapısında yer alan temel metinlere gönderme yapmaktadır. Yazarın bunları postmodernist bir yaklaşımla ele aldığı gözlemlenmiştir. Aynı zamanda, baba-oğul arasındaki ilişkinin annenin rolünün güçlendirilmesi ile yeniden yorumlandığı roman, psikolojik acağan da çözümlenmeyi bekleyen bir yön barındırır. Böyle bir çözümlenmenin yazarın gelişimini sorgulamak üzere araçsallaştırılması olanaklıdır. Bu yolla, yazarın romancı kimliği ile Türk ve dünya edebiyatındaki roman geleneği arasındaki ilişki aydınlatılabilir. Buradan hareketle bu tezde, *Kırmızı Saçlı Kadın*, barındırdığı izlekler, teknikler ve karakterler acağından metinlerarasılık kuramı, psikanalitik eleştiri ve yazar-gelenek ilişkisi çerçevesinde incelenecektir.

### **1.1. Amaç, Gereke, Yöntem**

Çağdaş Türk edebiyatında postmodernist çizgide eserler vermesinin yanı sıra Nobel Edebiyat Ödülü'ne de sahip olmasıyla Orhan Pamuk, hakkında en çok araştırma yapılan yazarlardan biri olmuştur. Yüksek Öğretim Kurumu tez arşivinde Pamuk ve eserleri hakkında 100'den fazla yüksek lisans ve doktora tezi kayıtlı bulunmaktadır.

Çalışmalar incelendiğinde, Pamuk'un eserlerinin dilbilimsel, sosyolojik, psikolojik, felsefi ve kuramsal acağlardan ele alındığı görülür. Bu araştırmalar arasında metinlerarasılık kuramı acağından yapılmış sınırlı sayıda çalışma bulunmaktadır. Feyza İslamoğlu tarafından hazırlanmış olan "Umberto Eco ve Orhan Pamuk'un Romanları Arasında Metinlerarasılık" (2014) başlıklı yüksek lisans tezi, Batı dilleri ve edebiyatları alanında yapılmıştır ve Pamuk'un birçok romanının Eco'nun eserleri ile karşılaştırmalı olarak çözümlenmesine dayanır. Çalışmanın asıl amacı, Pamuk

üzerindeki Eco etkisini ortaya çıkarmaktır. Elif Egüz'ün "Orhan Pamuk'un *Kara Kitap* Adlı Eserinin Metinlerarası İlişkiler Çerçevesinde İncelenmesi"(2019) başlıklı yüksek lisans tezinde, Pamuk'un *Kara Kitap* isimli romanındaki metinlerarası tekniklerin detaylandırılıp açıklanması amaçlanmıştır. Meliha İleri'nin "Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale* Romanında Diyalojik İlişkiler" (2018) başlıklı yüksek lisans tezi, romandaki diyalojik ilişkilerin metnin zenginliğine ne şekilde katkıda bulunduğunu göstermek amacını taşır. Gizem Kunduracı'nın "Metnin Ötesinde, Metinler Arasında Dolaşım: Orhan Pamuk'un Romanlarında Metinsel-Aşkınlık Görünümleri" (2019) başlıklı doktora tezinde ise Pamuk'un romanları Gérard Genette'in yapısalci yaklaşımıyla ele alınıp çözümlenmiştir. Görüleceği üzere, *Kırmızı Saçlı Kadın* şimdiye dek metinlerarası ilişkiler açısından incelenmemiştir.

*Kırmızı Saçlı Kadın* üzerine yapılan çalışmalar ise şöyle sıralanabilir: Nurgül Güler'in "Max Frisch'in 'Homo Faber' ve Orhan Pamuk'un 'Kırmızı Saçlı Kadın' Adlı Romanlarında Mitolojik İzlekler" (2019) başlıklı yüksek lisans tezi; Nihat Bıçak'ın "Orhan Pamuk'un 'Kırmızı Saçlı Kadın' Adlı Romanında Niteleme Sıfatları" (2018) başlıklı yüksek lisans tezi ve Hüseyin Gamsız'ın "Orhan Pamuk'un *Cevdet Bey ve Oğulları* ile *Kırmızı Saçlı Kadın* Romanlarının Karşılaştırmalı Söz Dizimi Çalışması" (2017) başlıklı yüksek lisans tezi. Bunlardan son iki çalışma, dilbilimsel incelemelerdir; dolayısıyla, romanın edebî niteliği hakkında değerlendirme barındırmamaktadır. İlk çalışmada ise, romandaki mitoloji konuları anılmakla birlikte bunların metnin yapısındaki işlevleri üzerinde durulmamış, daha çok Frisch'in metni ile karşılaştırılabilecek noktalar tespit edilmiştir.

Ayrıca, roman hakkında pek çok makale de yazılmıştır. Bu çalışmaların gelenek-yenilik, birey-otorite, Doğu-Batı, baba-oğul karşıtlıkları üzerine olduğu görülür. Çalışmalarda roman, her ne kadar metinlerarasılık ve baba-oğul ilişkileri açısından incelenmiş olsa da bu araştırmaların derinlemesine olmadığı görülmüştür. Ülfet Dağ İlhan ve Gamze Gizem Avcıoğlu'nun birlikte kaleme aldıkları "Anlatı İçinde Anlatı: Orhan Pamuk'un *Kırmızı Saçlı Kadın* Eserinde Doğu-Batı Sentezi" (2016) isimli makalede Pamuk'un Doğu'dan ve Batı'dan seçilmiş daha önce sözü edilen iki eserden ne derece etkilendiğinin ve bu hikâyeleri romanında nasıl kullandığının ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Mustafa Karabulut ve İbrahim Biricik'in birlikte



yazdıkları, “Postmodern Romanın ‘Nasıl’lığı Bağlamında Orhan Pamuk’un *Kırmızı Saçlı Kadın* Romanı” (2018) isimli çalışmada ise, postmodern romanın nasıl kurgulandığı gösterilmiş ve *Kırmızı Saçlı Kadın* postmodern unsurlar açısından incelenmiştir. Neşe Munise Yüce, “Baba-Oğul-Otorite Üçgeninde *Kırmızı Saçlı Kadın* ve *Trans-Atlantik*” (2018) isimli çalışmasında *Kırmızı Saçlı Kadın* ile Witold Gombrowicz’in *Trans-Atlantik* adlı romanını Erich Fromm’un Oidipus kompleksine yaklaşımı aracılığıyla karşılaştırmalı olarak yorumlamıştır.

Anlaşılabacağı üzere, *Kırmızı Saçlı Kadın*’ın barındırdığı karmaşık edebî ilişkileri ve yapıyı derinlemesine irdeleyen bir çalışma henüz yapılmamıştır. Yazarın son romanı olması bakımından da önem taşıyan bu metnin incelenmesi, yazarın gelişimini sorgulamak açısından da gereklidir. Bu tezde, bu boşluğun doldurulması hedeflenmektedir. *Kırmızı Saçlı Kadın*’ın metinlerarası ilişkilerin yanı sıra psikanalitik açıdan da ilk kez inceleneceği bu çalışma, Pamuk’un yazarlığı ile ilgili yeni bir görüş kazandırmayı amaçlaması ve yazar hakkında yapılacak kendinden sonraki araştırmalara kaynaklık etmesi açısından önemlidir.

Tezde öncelikli olarak metinlerarası ilişkilerin çözümlenmesi yoluyla romanın edebî niteliği sorgulanacaktır. Metinlerarasılık, postmodern edebiyatla birlikte daha geniş bir uygulama alanı bulmuştur. Postmodernist yazarlar, önceki eserleri kendi eserlerinin temeli ya da çıkış noktası olarak görmüşlerdir. Pamuk’un da hemen hemen her romanında metinlerarası ilişkiler oluşturduğu görülür. *Kırmızı Saçlı Kadın*, yazarın metinlerarasılığı belki de en açık şekilde kullandığı romanıdır. Bu nedenle, tezin ilk bölümünde romandaki metinlerarası ilişkiler çözümlenecektir.

Ardından, tezin ikinci bölümünde, metinde *Kral Oidipus* ve baba katli izleği bağlamında oluşturulmuş psikolojik katmanı anlamlandırmak üzere psikanalitik eleştiri çerçevesinde Oidipus kompleksinin Pamuk tarafından nasıl ele alındığı gösterilecektir. Bunun için öncelikle psikanaliz ve psikanalitik edebiyat kuramı hakkında bilgi verilecektir. Sonra belirlenen terimler ve kavramlar çerçevesinde romandaki karakterlerin birbiriyle ilişkileri çözümlenecektir.

Tüm bunların sonucunda, yazarın roman geleneği ile kurduğu ilişkinin kuramsal açıdan tanımlanması hedeflenmektedir. Dolayısıyla, tezin son bölümünde, T. S. Eliot'ın edebiyatçı ile gelenek arasındaki ilişkiye dair gözlemlerine ve Harold Bloom'un geliştirdiği "Etkilenme Endişesi" kuramına dayanarak Pamuk'un yazarlığının gelenek ile bağlantısına ulaşılmaya çalışılacaktır.

Bunları gerçekleştirebilmek amacıyla önce Pamuk'un hayatı ve edebî kişiliği hakkında bilgi vermenin uygun olacağı düşünülmüştür. Böylece yaşamı ile mesleğini özdeşleştirmiş bir yazar olarak Pamuk'un Türk edebiyatındaki özgül yerinin gösterilmesinin yanı sıra yazarlığındaki gelişiminin de bir değerlendirmesi yapılmış olacaktır. Ardından, incelenecek metni daha yakında tanıtabilmek için romanın özeti sunulacaktır.

## **1.2. Orhan Pamuk'un Hayatı ve Edebî Kişiliği**

Orhan Pamuk, 1952 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Burada Pamuk'un biyografisi, kendi yazı ve röportajlarından seçmelerin bulunduğu *Manzaradan Parçalar* (2010), çeşitli yazıları ve notlarından oluşan *Öteki Renkler* (1999) isimli eserlerinden ve verdiği röportajlardan yola çıkılarak oluşturulacaktır.

Çocukluğu ve gençliği İstanbul'un Nişantaşı semtinde geçen Pamuk, liseyi Robert Kolej'de okumuş, üniversite eğitimine İstanbul Teknik Üniversitesi'nde mimarlık bölümünde başlamasına rağmen eğitiminin üçüncü yılında okulu bırakmıştır. Bu dönemde aynı zamanda henüz çocukluk yaşlarından itibaren ilgi duyduğu resimden de uzaklaşmış ve daha sonra, İstanbul Üniversitesinde gazetecilik eğitimi almıştır. Pamuk, o dönemde yaşadıklarını "Annemle yaşıyordum, mimarlık okuyordum, bıraktım. Gazeteciliğe yazıldım. Gazeteci olmak için değil, askerliğimi ertelemek ve üniversite diplomam olsun diye" cümleleriyle dile getirir (Pamuk, 2016c: 49).

Pamuk, resim yapma zevkinin, içinde daha acı bir boşluk bırakarak öldüğünü fark edip bu boşluğu roman yazarak doldurma yoluna gitmiştir. İlk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*'nı 22 yaşında yazmaya başlayıp dört yılda tamamlamıştır. Önce *Karanlık ve Işık* adını verdiği romanıyla 1979 yılında katıldığı Milliyet Roman Yarışması'nda

birincilik ödülünü Mehmet Eroğlu ile paylaşmıştır. Bu, Pamuk'un romancılık hayatının ilk ödülüdür. Roman daha sonra *Cevdet Bey ve Oğulları* adı altında 1982'de yayımlanmış ve aynı yıl Orhan Kemal Roman Armağanı'na layık görülmüştür. Türkiye'nin modernleşme sürecini üç kuşak üzerinden ele aldığı romanında Pamuk, aile hayatının ayrıntıları, kurban bayramında yenen öğle yemekleri, Beyoğlu'na gitmek, Maçka'da yürümek, aile içi çekişmeler; çevreyle, komşularla olan ilişkiler gibi ailesi ve hayatından pek çok şeye yer vermiş; romanıyla Türk romanının standartlarının üstüne çıkmaya, daha bütüncül bir şey yapmaya çalıştığını belirtmiştir (Pamuk, 2016c: 109).

Pamuk, ilhamını ailesinden, dedesinin anneannesine yazdığı mektuplardan aldığı, içinde kendi gençlik ruhuna ilişkin pek çok şey olduğunu söylediği ikinci romanı *Sessiz Ev*'i 1983'te yayımlar. Bu romanda, yeni bir üslupla roman kişilerinin bilincinin içinde olup bitenlere koşut bir anlatım oluşturmuş ve kişilerin dünyasını karakterlerin ağzından aktarmıştır. Pamuk, romanda yaptığı bu yeniliği, "İlk defa dille oynama, cümleleri uzatma, cümleleri hafif hafif devirme, katlama, birbirinin içine geçirme ya da en azından onlarla görsel açıdan bir yenilik yapma olanağını veren edebiyat biçimlerine kaydım" sözleriyle dile getirir (Pamuk, 2016c: 108). Özellikle genç okurların ilgisini çeken *Sessiz Ev*, Fransızca çevirisiyle 1991'de Prix de la Découverte Européenne ödülünü alır.

Yazar 1985 yılında Amerika'da Columbia Üniversitesinde misafir öğretim üyesi iken Venedikli bir köle ile bir Osmanlı âliminin ruhları arasındaki alışverişin hikâyesini anlattığı *Beyaz Kale*'yi yayımlar. Doğu ile Batı uygarlıkları arasındaki ilişkinin aynılık ve ayrıklık ekseninde yorumlandığı roman, pek çok dile çevrilerek Pamuk'a uluslararası ününü sağlayan ilk romanı olur.

Pamuk'un modern bir ulusal destan olarak adlandırdığı ve kendi sesini bulduğunu düşündüğü romanı *Kara Kitap*, 1990 yılında yayımlanır. Romanlarının, bir önceki kitabının içindeki bir ayrıntıdan, bir cümleden doğduğunu sıklıkla vurgulayan Pamuk, *Kara Kitap*'ın da *Beyaz Kale*'nin düşsel ortamından, oradaki kimi tarihî sahnelerinden çıktığını belirtir (Pamuk, 2016c: 135-136). Yayımlandığında çok ses getirdiği gibi pek çok tartışmaya da yol açan roman, Pamuk'un postmodern romana

doğru evrilen yazarlık serüveninde önemli bir yer tutar. Fransızca çevirisiyle France Culture Ödülü'nü alır.

Pamuk'un *Kara Kitap*'taki "Karlı Gecenin Aşk Hikâyeleri" başlıklı bölümünde yer alan bir hikâyeden yola çıkarak yazdığı *Gizli Yüz* (1992) isminde bir de senaryosu vardır. Yönetmen Ömer Kavur tarafından filmi çekilen *Gizli Yüz*, 1991 yılında Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde En İyi Senaryo Ödülü'ne layık görülür.

Günümüzde, "Bir gün bir kitap okudum ve bütün hayatım değişti." giriş cümlesiyle tanınan *Yeni Hayat* (1994) isimli romanında Pamuk, esrarengiz bir kitaptan etkilenen üniversiteli bir gencin başından geçenleri şiirsel bir tonda kaleme alır.

Pamuk'un "En renkli ve iyimser romanım" dediği 1998 yılında yayımlanan *Benim Adım Kırmızı*, "Şeytan", "Ölüm", "Kırmızı", "At", "Köpek" gibi gerçekdışı anlatıcılarla mizahi unsurların birleştiği polisiye bir romandır. Bu metinde yazar, Osmanlı ve İnan nakkaşlarını, Doğu ve Batı'nın dünyayı görme ve resmetme biçimlerini, bir aile yaşantısı üzerinden kaleme alır. Bu romanındaki ailenin yaşadıkları, kısmen de olsa Pamuk'un yaşadıkları üzerine kurulur. Pamuk kişilerine annesi Şeküre'nin, ağabeyi Şevket'in ve kendi adını vermiştir. Yazar, "Ruhumdan, benden ne var bu kitapta? Sanırım hayatımdan çok şey var, ama ruhumdan daha az" (Pamuk, 2017: 302) sözleriyle romanın kendi hayatındaki yerini gösterir. Roman, Pamuk'un en çok dile çevrilen ve dünyada en çok satan romanı olmuştur. Bu kitapla Fransa'da Prix du Meilleur livre étranger (2002), İtalya'da Grinzane Cavour (2002) ve İrlanda'da—dünyada bir romana verilen en saygın ödüllerin başında gelen—International Impact-Dublin Ödüllerine (2003) layık görölmüştür.

Pamuk'un ilk ve son siyasi romanı olarak nitelendirdiği *Kar*, 2002 yılında yayımlanır. Roman, *New York Times Book Review* tarafından 2004 yılının en iyi on kitabından biri seçilmiştir. Bu süreçte Pamuk'un otobiyografi olarak da adlandırılabilen *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* (2003) isimli kitabı da yayımlanır.

Orhan Pamuk'un romancılık hayatının dönüm noktası, 2006 yılında aldığı Nobel Edebiyat Ödülü olmuştur. Artık dünyanın tanıdığı bir yazar olarak Pamuk'un ödülü alırken yaptığı büyük ilgi uyandıran konuşması, diğer önemli ödül konuşmalarıyla bir araya getirilip *Babamın Bavulu* (2007) ismiyle yayımlanır.

Yazarın ödülünden sonra yayımladığı ilk romanı olan *Masumiyet Müzesi* (2008), hem bir aşk hikâyesi hem de modern bir destan olarak nitelendirilmiştir. Romanda 1950–2000 yıllarındaki İstanbul hayatının pek çok detayı yer alır. Aynı zamanda romanla birlikte kurgulanan ve İstanbul'un Beyoğlu semtinde bulunan Masumiyet Müzesi 2012 yılında açılır. Müze, bir romanın kurmaca evreninden yola çıkılarak oluşturulan dünyada ilk ve tek müze olması bakımından önemlidir. Müzede roman kişilerinin kullandığı, giydiği, gördüğü, biriktirdiği, hayal ettiği şeyler dikkatle düzenlenmiş kutu ve vitrinlerde sergilenmektedir.

Diğer bir romanı olan *Kafamda Bir Tuhaflık*'ta (2014) yazar, bir bozacı ile ailesinin İstanbul'daki 40 yılını roman kişilerinin farklı bakışları ile anlatır. Roman, 2015'te Aydın Doğan Vakfı Ödülü ile Erdal Öz Ödülü'nü alır.

Pamuk, 2016 yılında yayımlanan ve bu tezin konusu olan *Kırmızı Saçlı Kadın* isimli romanında, Doğu'nun ve Batı'nın iki temel efsanesi üzerinden baba-oğul ilişkisine odaklanır. *Kara Kitap*'ı yazarken Heybeliada'da evinin bahçesinde bir usta ve çırağın kuyu kazışını izlemiş olan yazar, onlarla daha sonra arkadaşlık kurup, konuşup izinleri dâhilinde konuşmaları kaydetmiştir. Bu bilgileri otuz yıl sonra yine kuyuculuk işini günümüz şartlarında da yapan kişilerle konuşup iş konusundaki bilgilerini pekiştirerek romanında hayal gücüyle bütünleştirmiştir.

Pamuk'un bahsedilen eserleri haricinde, Harvard Üniversitesinde verdiği derslerin notlarından oluşan *Saf ve Düşünceli Romancı* (2011) ile kitaplarından seçtiği yazılarını değiştirip yeniden oluşturarak meydana getirdiği *Ben Bir Ağacım* (2013) isimli kitapları vardır.

Pamuk'un romanları onlarca dile çevrilmiş, Türkiye'de ve dünyada milyonlarca satmış ve yazar pek çok üniversiteden şeref doktorası almıştır. 2006 yılında *Time*

dergisi tarafından “Dünyanın En Etkili 100 Kişisi”nden biri seçilmiştir. Türkiye ve dünyada daha pek çok önemli ödülü alan Pamuk, senede bir dönem de Columbia Üniversitesinde ders vermektedir.

Pamuk, neden roman yazdığını, ünlü Nobel Edebiyat Ödülü konuşmasında şu sözleriyle dile getirir:

İçimden geldiği için yazıyorum. Başkaları gibi normal bir iş yapamadığım için yazıyorum. Benim yazdığım gibi kitaplar yazılsın da okuyayım diye yazıyorum. Hepinize, herkese çok kızdığım için yazıyorum. Bir odada bütün gün oturup yazmak çok hoşuma gittiği için yazıyorum. Onu ancak değiştirerek gerçekliğe katlanabildiğim için yazıyorum. Ben, ötekiler hepimiz, bizler; İstanbul’da, Türkiye’de nasıl bir hayat yaşadık, yaşıyoruz tüm dünya bilsin diye yazıyorum. Kâğıdın, kalemin, mürekkebin kokusunu sevdiğim için yazıyorum. Edebiyata, roman sanatına her şeyden çok inandığım için yazıyorum. Bir alışkanlık ve tutku olduğu için yazıyorum. Unutulmaktan korktuğum için yazıyorum. Okunmaktan hoşlandığım için yazıyorum. Bir kere başladığım şu romanı, bu yazıyı, şu sayfayı artık bitireyim diye yazıyorum. Herkes benden bunu bekliyor diye yazıyorum. Kütüphanelerin ölümsüzlüğüne ve kitapların raflarda duruşuna çocukça inandığım için yazıyorum. Hayat, dünya, her şey inanılmayacak kadar güzel ve şaşırtıcı olduğu için yazıyorum. Hayatın tüm bu güzelliğini ve zenginliğini kelimelere geçirmek zevkli olduğu için yazıyorum. Hikâye anlatmak için değil, hikâye kurmak için yazıyorum. ‘Hep gidilecek bir yer varmış ve oraya tıpkı bir rüyadaki gibi bir türlü gidemiyorum duygusundan kurtulmak için’ yazıyorum. Bir türlü mutlu olamadığım için yazıyorum. Demek ki mutlu olmak için yazıyorum. (Pamuk, 2018: 19-20)

Pamuk, roman sanatından bahsederken romanların “kendi hikâyemizden başkalarının hikâyeleri gibi ve başkalarının hikâyelerinden kendi hikâyemizmiş gibi bahsedebilme

hüneri” olduğunun altını çizer (Pamuk, 2018: 13). Aynı zamanda, her gün edebiyatla ilgilenmenin kendisi için bir gereklilik olduğunu şu sözleriyle ifade eder:

Mutlu olabilmem için her gün bir miktar edebiyatla ilgilenmem gerekiyor. Bunu özür diler gibi ve durumumu açıklamak için söylüyorum. Hani her gün bir ilaçtan bir kaşık alması gereken hastalar vardır. Herkesinki gibi bir hayat sürebilmek için şeker hastalarının her gün bir kere iğne olmaları gerektiğini çocukluğumda öğrendiğimde çok acımıştım onlara; yarı ölü olduklarını düşünmüştüm. Edebiyata bağlılığım da beni bu anlamda ‘yarı ölü’ durumuna getirmiştir. Hayattan kopuk olduğumu söyleyenlerin de bu yarı ölü durumuna işaret ettiklerini sanıyorum. Belki de ölüyüm de içimdeki cesedi edebiyatla hayata döndürmeye çalışıyorum. (Pamuk, 2016c: 15)

Pamuk, romanlarını kurarken kitapçı kitapçı gezer, kütüphanelerde uzun zamanlar boyunca araştırmalar yapar, ele alacağı konuyla ilgili kişilerle görüşür. Deyim yerindeyse iğneyle kuyu kazar. Anlattığı olayı cümle cümle, resim resim, eşya eşya okuruna vermek arzusunda olduğunu ifade eden yazar, metinlerinde kültürel değişimi, teknolojik ve tarihsel gelişmeyi, bunların insanın hayatına etkisini, aile ilişkilerini irdelemektedir.

Romanları arasında da metinlerarası ilişkiler olan Pamuk’un bir romanındaki kişi bir başka romanında bazen bir komşu, bazen bir arkadaş olarak yer alır. Bir romanda cevapsız bırakılmış ya da detaylı olarak anlatılmamış bir konunun bir başka romanda tamamlandığı da görülmektedir. Ayrıca, yazarın romanlarında kalabalık aile ortamı, anne, baba, kardeş ile ilişkiler, resim, öğrencilik, sosyal çevre gibi konularda sıklıkla otobiyografik göndermeler bulunur.

Romanlarını İstanbul merkezli kuran yazar, genel olarak gerçek yerleri kullanmış olsa da bazen kurmaca mekânlar da oluşturur. Böylece Pamuk, şehir ile de anılır olmuştur. Pamuk’un *İstanbul - Hatıralar ve Şehir* isimli kitabının tanıtım yazısında İsveç Akademisinin sözcüsü ve Nobel Ödül Komitesi Üyesi Horace Engdahl’ın şu sözlerine yer verilmiştir:

Sayın Orhan Pamuk, İstanbul’u Dostoyevski’nin St. Petersburg’u, Joyce’un Dublin’i ve Proust’un Paris’i gibi dünyanın her köşesinden okurların kendi hayatlarını yaşar gibi tanıyıp, bir ikinci hayat sürecekleri vazgeçilmez bir edebi şehir yaptınız! (İletişim Yayınları, 2012)

Yazar, romanlarını genel olarak Doğu ve Batı uygarlığı ilişkisi ekseninde geliştirip daha çok Doğu geleneklerine ve eski Türk edebiyatına yaslanarak oluşturur. Romanlarında Doğu’nun ve Batı’nın usul, alışkanlık ve tarihi karışıp birbiriyle ilişki içine girer. Pamuk’un romancılığı, zamanın, mekânın, olayların, anlatıcıların iç içe geçtiği, metinlerarası ilişkilerin belirginleştiği, kurmacanın altının çizildiği, çoğulculuğun ve oyunun romanın ana unsurları olarak görüldüğü postmodern edebiyat çizgisindedir. Pamuk, romanın sezdirmesi beklenen bir yerlerde bir gerçek olduğu duygusunun artık olmadığını, roman yazmak için bundan böyle parçacıkların olduğunu belirtir. Bu parçacıklarla yaratıcı romanlar üretilebileceğini düşünür, bunu şu sözleriyle dile getirir: “Elimizdeki parçacıklarla, birbirlerinden ve geçmişlerinden kopmuş imgeler ve hikâyelerle daha zeki ve daha mutlu şeyler yapabileceğimize sevinçle inanıyorum” (Pamuk, 2016c: 124).

Üretkenliğiyle bilinen Pamuk, Nobel Ödülü’nü aldıktan sonra yayımladığı üç romanın yanı sıra resim, fotoğraf, belgesel, müzecilik gibi dallarla da ilgilenmiş ve bu konularda çeşitli çalışmalar yapmıştır. Bunlardan ilki, İngiliz film yönetmeni Grant Gee ile birlikte *Masumiyet Müzesi*’nden yola çıkarak hikâyelerin kaynağı eşyalara, saatlere, resimlere, İstanbul ve Pamuk’un dünyasına odaklandıkları *The Innocence of Memories* (2015) isimli belgesel filmidir. Belgesel, 72. Venedik Film Festivali’nde Venedik Günleri bölümünde özel bir etkinlik olarak gösterilmiştir. Türkiye’de de gösterime girmiş olan belgesel, İngiltere ve başka Avrupa ülkelerinde de sinemalarda gösterilmiştir. Aynı zamanda yazar, bu belgesel filmi için yazdığı metinleri, konuşmaları ve filmde seçilmiş kareleri *Hatıraların Masumiyeti* (2016) ismiyle kitaplaştırmıştır.

Pamuk’un yöneldiği bir diğer alan ise fotoğraftır. Yazar çektiği fotoğrafları *Balkon* (2019) ismiyle kitaplaştırmıştır. Aynı zamanda bu kitaptan yola çıkılarak tasarlanmış



ve yazarın 2012-2013 yılları arasında İstanbul'daki evinin balkonundan çektiği fotoğraflardan oluşan *Orhan Pamuk-Balkon / Fotoğraflar* sergisi, 2019 yılında, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık'ta sergilenmiştir. Serginin basın bülteninde fotoğrafın Pamuk'un edebiyat çalışmalarında yaşadığı zorluklar karşısında duyduğu hüsranın şifası olduğu belirtilmiş ve şu sözlerine yer verilmiştir:

Manzaraya tekrar ve tekrar bakma—daha doğrusu, fotoğraflarını çekme—ihtiyacı hissettim çünkü yazmakta çok zorlanıyordum. Nihayetinde, balkonumun manzarası beni sükûnete ve içe bakmaya, somut dertleri bırakıp daha entelektüel uğraşlara eğilmeye davet ediyordu [...] O andan itibaren, bir araya getirerek saklamak zorunda olduğum özelliklerle dolu bereketli, el değmemiş bir zemine dönüştü o manzara. (Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2019)

Pamuk, bu süreçte daha önce yayımlanmış kitaplarının yeniden baskılarıyla da ilgilenmiş ve Masumiyet Müzesi'nin kataloğu sayılabilecek *Şeylerin Masumiyeti* (2012), *Kara Kitap*'ın oluşumunu yazı, çizim ve fotoğraflarıyla anlattığı *Kara Kitap*'ın Sırları (2013), yayımlanışının üzerinden 25 yıl geçen *Kara Kitap*'ın büyük çoğunluğu hiçbir yerde yayımlanmamış el yazması sayfaları, çizimleri, yazı ve karalamalarıyla *Kara Kitap-25 yaşında* (2015) ismiyle yayımlanan özel baskısı, daha önce yayımlanmış *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* isimli kitabında anlattığı konuları 230 fotoğraf ve resimle işlediği *Resimli İstanbul: Hatıralar ve Şehir* (2015) isimli kitaplarını yayımlamıştır.

Pamuk, ilk kitabından itibaren o zamana kadar geçerli olan roman anlayışını kırmak istemiş, farklılığın peşinde olmuştur. İlk eserleri bu gayesini yansıtmakla birlikte, bu farklılığın asıl izdüşümü *Kara Kitap*'ta görülmektedir. Ondan sonraki tüm romanları postmodern edebiyatın çok anlamlı, çok sesli, çok katmanlı dünyasına açılır.

Nobel Edebiyat Ödülü'nü alıp yazarlığının dünya çapında tescillenmesinden sonra Pamuk'un yalnızca üç roman yayımlaması dikkat çekmektedir. Son dönemde yazarın resme, fotoğrafa, filme, müzeye yöneldiği yaptığı çalışmalarla görülmektedir. Bu durum, Pamuk'un yazarlığında geldiği noktayı korumak adına duyduğu bir endişenin

tezahürü olarak görülebilir mi? Çalışmanın sonunda bu sorunun cevabı aranacaktır. Şimdi, öncelikle, incelenecek metin daha yakından tanıtılmalıdır.

### **1.3. Kırmızı Saçlı Kadın'ın Özeti**

*Kırmızı Saçlı Kadın*, üç kısımdan oluşur. İlk kısım yirmi bir, ikinci kısım kırk iki ve son kısım romana da adını vermiş olan “Kırmızı Saçlı Kadın” başlığıyla tek bölümden oluşur. Romanda otuz yıllık bir zaman dilimi, kronolojik olarak sunulur. Eserin birinci ve ikinci kısmı Cem tarafından anlatılırken son kısmı Kırmızı Saçlı Kadın adıyla bilinen Gülcihan'ın ağzından aktarılmıştır.

Romanın birinci kısmında, anlatının başkişisi konumundaki Cem, eczacı babası Akın Çelik ve annesiyle İstanbul'da yaşamaktadır. Lise öğrencisi olan Cem, babasının sahip olduğu Hayat Eczanesi'ne fırsat buldukça gidip babasının işlerine yardım eder. Burada babası, arkadaşlarıyla buluşup bazı siyasi konularda sohbet etmektedir.

Cem, henüz küçük yaşlarındayken babası, siyasi sebeplerle ortadan kaybolmuş ancak iki yıl sonra geri dönmüştür. Annesi ile babası arasında hem babasının siyasi meseleleri hem de başka kadınlarla olan ilişkileri yüzünden sürekli tartışmalar yaşanmaktadır. Cem lise birinci sınıftayken babası, onun anlamlandıramadığı bir şekilde ortadan kaybolmuştur. Yalnız bu defa annesinin davranışları daha farklı olduğu için Cem babasının kayboluşunun ardında başka sebepler olduğunu düşünür. Babanın yokluğunda eczane kapanınca Cem, Beşiktaş'ta, Deniz Kitabevi'nde çalışmaya başlamıştır. Kitapçıda çalışırken pek çok kitapla tanışan Cem, bu dönemde yazar olma hayalleri kurmaya başlar. Zamanla babasının yokluğunu kabul eder, hatta annesiyle onun sözünü bile etmezler.

Cem lise ikiyi bitirdiği yaz, bazı ekonomik problemler baş gösterince annesiyle birlikte Gebze'ye teyzesinin yanına taşınır. Burada, meyve bahçelerinde nöbet tutarak üniversite sınavına hazırlanmak için dershaneye gitmeye yetecek parayı biriktirmek isteyen Cem, bir gün evlerinin yakınında su kuyusu kazan usta ve çıraklarını görüp, meraklı bir şekilde onları izler ve bu işten çok etkilenir. Cem'in kuyu işini dikkatle izlemesi kuyu ustası olan Mahmut'un dikkatini çeker. Cem'in

heyecanını gören Mahmut Usta, Cem'e İstanbul'un dışında bulunan Öngören kasabasında kazacakları kuyuda çırağı olmasını teklif eder. Yaptığı işten daha çok para kazanacağını düşünen Cem, annesini de ikna ederek Mahmut Usta ve çırağı Ali ile birlikte İstanbul'a yakın Öngören kasabasına kuyu kazmaya gider.

Büyük bir arazide kurulacak bir fabrika için kuyu açıp su bulmaları gerekmektedir. Bu yüzden gündüzleri yoğun bir biçimde çalışırlar, akşamları da kasabanın merkezine giderler. Cem, bu süreçte dikkatle izlediği ustası ile duygusal bir yakınlık kurar. Mahmut Usta, Cem ile ilgilenip ona kıssalar, hikâyeler anlatır. Cem'in babasından beklediği ama bulamadığı ilgiyi ustası kısa sürede ona sağlamıştır. Cem, ustasıyla babası arasında kendi iç dünyasında sıklıkla karşılaştırmalar yapar.

Bir akşam Cem, kasabanın merkezine ustasıyla birlikte dolaşmaya gittiğinde, ismini bilmediği için saçlarının renginden dolayı Kırmızı Saçlı Kadın olarak adlandırdığı Gülcihan'ı görür. Cem, Kırmızı Saçlı Kadın'dan çok etkilenir; günlerce gecelerce onu düşünür ve onu tekrar görebilmek için neredeyse her akşam bir bahaneyle Öngören'e gitmeye çalışır. Bir gün, Kırmızı Saçlı Kadın'ın kardeşi olduğunu düşündüğü Turgay'ı takip eder ve onun bir tiyatro çadırına girdiğini görür. O gün Kırmızı Saçlı Kadın'ın tiyatro oyuncusu olduğunu öğrenir.

Bir gün o tiyatroya gidip Kırmızı Saçlı Kadın'ı görme hayalleri kurar ancak Mahmut Usta, tiyatro oyuncularını hakkında kötü şeyler söylediği ve Cem, ustasından çekindiği için bu hayalini bir türlü gerçekleştiremez. Mahmut Usta, geceleri ona, büyük kısmı babalar ve oğullar arasında geçen hikâyeler anlatır. Usta hikâyeleri anlattıktan sonra bunlardan hisseler çıkarır; oğulların itaat etmesi, babaların da adil olması gerektiğine dair vurgular yapar. Bu sırada kuyuyu kazmaya devam etseler de sert bir kayaya denk geldikleri için işler yavaş ilerler.

Cem, Kırmızı Saçlı Kadın'ı görebilmek maksadıyla bir gece ustasından gizli olarak tiyatroya gider ancak yaşı küçük olduğundan içeri alınmaz. Kırmızı Saçlı Kadın, Cem'in aklından bir türlü çıkmaz. Genç adam onu aklından çıkarmayı da istemez. Onu düşünmek bile kendini iyi hissettirir. Bir gün yine kasaba meydanında yürürken Kırmızı Saçlı Kadın ve ailesini görüp onları takip eder. Bir konuşma imkânı

bulduğunda, Kırmızı Saçlı Kadın da ona yakın davranıp Cem'i ustasıyla birlikte tiyatroya davet eder. Aynı zamanda bu konuşmada Cem onun adının Gülcihan olduğunu öğrenir.

Cem, tiyatroya yalnız gitmek istediği için ustasını bir şekilde atlatır. Tiyatroya gittiği gece, oyunu izledikten sonra çadır çıkışında ilk kez Kırmızı Saçlı Kadın ile yalnız konuşma fırsatı yakalar. Oyun üzerine beğenilerini dile getirir. Gülcihan'ın, Mahmut Usta'nın da oyunu izlediğini, çok beğendiğini söylemesiyle hem şaşırır hem de ustasına kaşı kıskançlık duyar. Konuşmaları esnasında Cem'in babasının ismini öğrenmesiyle Gülcihan, kendi içine dalar, bir süre konuşmaz. Eve yaklaşmalarına rağmen biraz daha yürümek ister. Yürürken Cem'e babasıyla ilgili sorular sorar. Cem bu sorulardan rahatsız olsa da cevap verir. Kırmızı Saçlı Kadın, Cem'in, ilk gençlik aşkı Akın'ın oğlu olduğunu anlar.

Kocasının o gece evde olmayacağını söyleyen Gülcihan, Cem'i evine rakı içmeye davet eder. Cem, o gece hayatında ilk defa bir kadınla birlikte olur. Gülcihan'la birlikte olduğu gecenin sabahında, kendini çok mutlu hisseder, her şey ona çok güzel görünür.

Cem, Kırmızı Saçlı Kadın ile geçirdikleri geceyi düşünerek ustasıyla kuyu kazmaya devam eder. Kafasındaki sorulara dalmışken kuyuda bulunan Mahmut Usta'nın tepesine ağır olan bir kovayı yanlışlıkla düşürür. Ustasından ses gelmeyince, onun yaralandığını hatta öldüğünü düşünüp yardım istemek için Öngören'e koşarak gider. Kasabada kimseyi bulamayınca ne yapacağını bilemeyerek tekrar kuyu kazdıkları yere gelir; ama kuyunun içine bakmaz. Ustasının öldüğünü düşünerek telaşla oradan uzaklaşır. İlk trene binip İstanbul'a kaçar gibi gider.

Romanın ikinci kısmı, Cem'in üniversite sınavını kazanıp jeoloji mühendisliği bölümünü okumasının anlatılmasıyla başlar. Cem, üniversite öğrencisi olduğu yıllarda bir tanıdıklarının kızı olan Ayşe ile tanışır. Bu arkadaşlık duygusal boyuta geçer ve ikisi bir süre sonra evlenirler.

Cem yurt içinde ve yurt dışında çeşitli işlerde çalışır, ekonomik durumu günden güne iyileşir. Hayatında güzel giden her şeye rağmen, Öngören'i, Kırmızı Saçlı Kadın'ı ve Mahmut Usta'yı unutamamıştır. Mahmut Usta'nın öldüğünü düşündüğü için kendisini ustasının katili olarak görür ve tüm olanları unutmak için boşuna çaba sarf eder. Ayşe'yi seviyor olmakla birlikte Kırmızı Saçlı Kadın'ı da aklından çıkaramaz. Bu süreçte çiftin hayatlarında eksik olan tek şey bir çocuktur. Çocuk sahibi olabilmek için pek çok doktora gitmelerine rağmen olumlu bir sonuç alamazlar.

Cem ile Ayşe, çocuklarının olmayacağını kabullenip kendilerini işlerine adanır. Hızla büyüyen emlak ve inşaat şirketlerine Sührab adını verirler. Bu şirket, yıllarca olmasını bekledikleri oğulları yerine geçer. Bir çocukları olmamasının verdiği boşluk duygusuyla Kral Oidipus ile Rüstem ve Sührab efsanelerinin peşine düşerler. Fırsat buldukça yurt dışında müzeleri gezip efsaneler üzerine yazılmış kaynakları edinirler.

Sührab zaman içinde büyüdükçe büyür, Öngören de zaman içinde İstanbul'un bir semti hâline gelir. Orada da inşaat sektörü oldukça hareketlenir, gelecek için umut vadeder. Bu durumu fırsata çevirmek isteyen arkadaşları Cem'i Öngören'e yatırım yapmaya yönlendirir. Cem geçmişin verdiği korkular yüzünden başlarda Öngören'e yatırım yapmaya sıcak bakmaz ancak daha sonra Öngören'deki bir arsayla ilgilenir.

Cem, babasıyla yıllar sonra ilk kez görüşür, babasının evlenmiş olduğunu öğrenir. Bu görüşmeden kısa bir süre sonra babasını kaybeder. Babasının cenaze töreninde Cem'i yıllardır tanıdığını söyleyen biri ona sarılıp cebine kartvizitini koyar. Cenazeden bir süre sonra Cem kendisini tanıdığını söyleyen o kişiyle görüşür.

Sırrı Siyahoğlu, Cem'in yıllar önce Öngören'de Gülcihan'ı görmek için gözetlediği dairenin sahibidir. Sırrı Bey'in anlattıklarıyla Cem aklını yıllardır kurcalayan pek çok soru aydınlanır. Mahmut Usta o gün o kuyuda ölmemiştir, omzundan sakatlanmış ve iyileştikten sonra kuyuyu kazmaya devam etmiştir. Sonunda suyu bulmuş ve daha sonra birçok kuyu daha kazmıştır.

Sırrı Bey aynı zamanda Cem'in babasının gençlik yıllarından, sol örgütten arkadaşısıdır. Cem, Sırrı Bey'in anlattıklarından, babasının o zamanlar Kırmızı Saçlı

Kadın ile büyük bir aşk yaşadığını öğrenir, bu bilgiyle sarsılır. İlk gençlik aşkı, babasının da bir zamanlar birlikte olduğu kadındır. Babasının ara sıra kayıplara karışması, annesiyle yaptığı kavgaların sebebi de âşık olduğu bu kadına gitmesidir. Cem öğrendikleriyle sarsılır, bir süre kendine gelemmez.

Cem ile Ayşe'nin fotoğraflarının, görüntülerinin yer aldığı Sührab'ın reklamları Cem'in hayatını değiştiren önemli olaylardan biri olur. Cem, bu reklamlardan sonra, oğlu olduğunu iddia eden Enver adında birinden mektup alır, bu mektubun izini sürer. İlk aşkı olan Kırmızı Saçlı Kadın'ın, babasının bir zamanlar ilişki yaşadığı kişi olduğu şokunu atlatamadan ondan bir oğlu olduğunu DNA testi sonucuyla öğrenir. Kendisine aynı zamanda bir babalık davası da açılır.

Bu süreçte Cem, tanınan bir iş adamı olduğu için bazı sıkıntılarla karşılaşır. Hem insanların gözündeki imajının düzelmesi hem de oğlunu görmek istenciyle Öngören'e gider. Eşi Ayşe, başına bir şeyler geleceğinden korktuğunu düşündüğü için oraya gitmesini istemez. Cem de içten içe bu korkuyu duymakla birlikte yanına bir silah alıp kasabaya gider.

Cem, Öngören halkına yemekli bir davet verir. Bu davete Kırmızı Saçlı Kadın da katılmıştır. Kırmızı Saçlı Kadın ile yıllar sonra ilk kez bu vesileyle konuşan Cem, oğlunu merak etmektedir fakat Enver, babasıyla görüşmeyi reddetmektedir. Cem, Mahmut Usta'yla kazdıkları kuyuyu da görmek ister. Kırmızı Saçlı Kadın, Serhat adında bir genci Cem'in yanına kuyuyu göstermesi için gönderir.

Cem ile Serhat kuyunun oraya doğru konuşa konuşa yürürken, Cem'i telefonla eşi Ayşe arar. Ayşe, ondan dikkatli olmasını ister. Cem, oğlunu görmediğini, yanında başka bir gencin olduğunu dile getirdiğinde, Ayşe, o gence dikkat etmesi, hatta hemen oradan uzaklaşması gerektiğini, onun Enver olduğunu söyler. Aynı zamanda oğlunun onu öldürmek için orada olabileceğini de ekler. Cem böyle bir şey yaşanır, kendisinin oğlundan önce davranıp onu öldüreceğini belirtir.

Telefonu kapattıktan sonra, Cem ile Serhat konuşarak yürümeye devam ederler. Baba olmak-oğul olmak konusundaki konuşmaları tartışmaya dönüşür. Kuyunun

başına geldiklerinde Cem, Serhat'ın aslında oğlu Enver olduğunu öğrenir. Konuşmaları gittikçe şiddetlenir, bir baba-oğul kavgasına döner. Cem, Enver'in hareketlerini asabi bulup tabancasını çıkarır. Enver, tabancayı elinden almak için babasının üzerine atlar. Baba-oğul yerde uzun süre boğuşur, ardından silah patlar. Cem, oğlu tarafından gözünden vurulmuştur, kuyuya düşer ve hayatını kaybeder.

Romanın üçüncü kısmı, romana da adını veren Kırmızı Saçlı Kadın başlığıyla tek bölümden oluşmaktadır. O zamana kadar Cem'in anlatımıyla ilerlemiş olan olaylar, bu kısımda Gülcihan'ın ağzından anlatılır. Yarım kalmış hemen hemen her şeyin bu kısımda tamamlandığı görülür. Aynı zamanda daha önce sadece yaşanan olaylardaki etkisine değinilen Gülcihan'ın ruh dünyasına, yaşanan olayların onda bıraktığı izlere, oğluyla ilişkisi, eski aşkı, evlilik hayatı gibi ayrıntılara yer verilir. Okur bu bölümde büyük şaşkınlık yaşatan bir durumla karşılaşır. Romanın son kısmına kadar Cem'in anlatımı olduğu düşünülen olayların, aslında Kırmızı Saçlı Kadın'ın aktarımıyla Enver'in anlatımı olduğu anlaşılır.

*Kırmızı Saçlı Kadın*, geçmişle şimdinin iç içe geçtiği, metinlerarası ilişkilerin yoğun bir şekilde kullanıldığı, çoğulcu bir anlatımın olduğu postmodern bir romandır. Pamuk, metnini Doğu'nun ve Batı'nın iki temel anlatısıyla zenginleştirmekle kalmamış aynı zamanda ikisinde de geri planda kalmış olan kadını romanın merkezine almış, anlatısını o kadın aracılığıyla kurmuştur.

## **BİRİNCİ BÖLÜM**

### ***KIRMIZI SAÇLI KADIN*'DA METİNLERARASI İLİŞKİLER**

Metinlerarası ilişkiler kuramına göre her bir eser, kendinden önceki eserlerle söyleşim içindedir. Kuram, özellikle zamanın, mekânın, kişilerin, olayların iç içe geçtiği postmodern edebiyatla birlikte, edebî çözümlemenin temel kuramlarından biri olarak görülmüştür. Postmodernist bir yazar olan Orhan Pamuk, daha önce değinildiği üzere, hemen hemen her romanında metinlerarası ilişkilere yer vermesiyle bilinir. Pamuk'un *Kırmızı Saçlı Kadın* adlı romanı da Doğu ve Batı edebiyatlarından pek çok metnin bir kesişme yeridir. Aynı zamanda bu metnin, Pamuk'un metinlerarası ilişkileri en açık şekilde kurduğu romanı olduğu da söylenebilir. Bu nedenle, *Kırmızı Saçlı Kadın*'ı edebî açıdan anlamlandırabilmek için romandaki metinlerarası ilişkileri ortaya koymak ve yorumlamak gereklidir. Bu amaçla bu bölümde öncelikle metinlerarasılık kuramı hakkında ayrıntılı bilgi verilecek, ardından kuramcılarının geliştirdiği çözümleme yöntemleri ışığında roman incelenecektir.

#### **2.1. Metinlerarasılık Hakkında**

Metinlerarasılık (İng. intertextuality), her metnin kendinden daha önce yazılmış metinlerden izler taşıdığı ilkesine dayanan bir edebî eleştiri kuramıdır. Kuram hakkında Türkçede en kapsamlı çalışmaları Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler* (2000), *Metinlerarasılık // Göstergelerarasılık* (2011), *Folklor ve Metinlerarasılık* (2013) isimli kitapları ile yapmıştır.

Aktulum'un *Metinlerarası İlişkiler*'de verdiği bilgiler doğrultusunda, kurama göre, metinler arasında kaçınılmaz bir etkileşim vardır. Bu etkileşim, “ana metin” ile “alt metin” arasında gerçekleşir. Alt metinden çeşitli yollarla ele alınmış parçalar, ana



metinde değiştirilip dönüştürülerek yeni bir bütün hâline getirilir. Bahsedilen bu etkileşimin ise bir sonu yoktur. Bu sebeple de, her metin bir alıntılar bütünüdür yani her metin, metinlerarasıdır. Bu yaklaşıma göre kuramcılar, bir metnin anlaşılabilmesi için başka metin ya da metinlerle kurduğu ilişkilerin ortaya konması gerektiğini düşünmüşler ve bu ilişkileri incelemişlerdir (Aktulum, 2000: 17-18).

Metinlerarasılık açısından bir yazar, kendisinden önce üretilmiş metin ya da metinleri kendi metni içerisinde çeşitli yöntemler aracılığıyla yeniden yazar. Bunu yaparken ise özgünlüğünü ortadan kaldırmaz. Aktulum'a göre, yeniden yazma işlemi, bir metne yeni bir açıdan bakma olanağı sağladığı gibi, yeniden yazılan metnin yeni bir gözle değerlendirilmesinin de önünü açar. Aynı zamanda yeniden yazma işlemi, bir eserin yüzyıllar boyunca başka eserler içinde yaşamasına olanak sağlar (Aktulum, 2011: 150-151).

Edebiyat tarihi boyunca gelenek, yazarlar için yol gösterici olmuştur. Aynı zamanda bir yazarın, önceden söylenmiş olanın etkisinden tümüyle sıyrılamayacağı ve bir eserin ne denli yenilik görüntüsü sunsa da ötekenden kaçınılmaz bir şekilde izler taşıyacağı düşünülmüştür (Aktulum, 2011: 266). Bu bakımdan da üretilmiş her eser, öncekilerin, eskilerin bir nevi taklit edildiği örnekler olarak görülmüştür. Ne var ki, romantizm ile birlikte özgünlük önem kazanmış ve metinlerin yinelenmesi düşüncesine karşı çıkmıştır. Postmodern edebiyatla birlikte gelenek, yeniden yazarların başvurduğu temel kaynak olarak görülmüş ve yazarlar önceden yazılmış olanları dönüştürüp yeni bir biçimle yeniden yazmışlardır (Aktulum, 2011: 152). Buradan da anlaşılacağı üzere metinlerarasılığın varlığı, edebiyat tarihinin başlangıcına değin uzanır.

Metinlerarasılığın farklı isimlerce edebiyat tarihi boyunca varlığından bahsedilse de kuramsal anlamda temeli, Yapısalcılara ve Rus Biçimcilerine dayanır. İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'ün Cenevre Üniversitesinde verdiği derslerin notlarından derlenmiş ve Türkçeye *Genel Dilbilim Dersleri* başlığıyla çevrilmiş olan *Cours de linguistique générale* (1916) isimli eserin ışığında Yapısalcılar, inceleme nesnesi olarak dili ve metni ele almışlardır. Rus Biçimcileri de Saussure'ün, gerçekliğin bizzat dil içerisinde üretildiği ve dilin onu kullanan bireyden bağımsız

olduğu konusundaki düşüncelerinden etkilenip edebiyat incelemelerinde dilbilimine yönelmişlerdir. Bu anlayışla metin odaklı çözümleme yöntemine gitmişlerdir. Bu bağlamda, metinler arasında hem eşzamanlı hem artzamanlı ilişkiler olduğu düşüncesiyle de bir metni, sadece kendi içinde değil, başka metinlerle ilişkilerine göre de değerlendirmişlerdir (Aktulum, 2000: 7-24).

Filozof ve edebiyat teorisyeni Mihail Bahtin, Saussure ve Rus Biçimcilerinin çalışmalarından esinlenerek “söyleşimcilik” (Fra. dialogisme) kavramını oluşturur. Bundan sonra 1960’lı yıllardan başlayarak psikanalist ve edebiyat teorisyeni Julia Kristeva, bu kavramın teorik çerçevesini belirler. Yine edebiyat teorisyeni olan Roland Barthes, Kristeva’nın düşüncelerini çalışmalarıyla destekleyerek kuramı geliştirir. Michael Riffaterre ise, kurama okuru da dâhil eder ve metinlerarasılığı okurun algılama şekli olarak görür (Aktulum, 2000: 19-24).

Metinlerarasılık kuramıyla ilgili çalışma yapan kuramcılara göre, bir metne yeniden sokulmuş olan başka metinler saptanarak metinlerarası anlamlara ulaşılır (Aktulum, 2000: 260). Bununla birlikte, anılan kuramcılar, metinlerarası çözümlemenin yöntemi konusunda bir yol göstermemişlerdir.

Laurent Jenny ve Gérard Genette, bu boşluğu dolduran, metinlerarası çözümleme yöntemini geliştiren isimler olmuşlardır. Jenny, metinlerarasılığı ilk kez bir sistem hâline getirmeye çalışan kuramcıdır. Kuramı sistematize eden ve kurama son şeklini veren ise Gérard Genette olur. Genette, çalışmalarıyla bir metnin başka bir metinle hangi biçimler ve yöntemler aracılığıyla nasıl ilişki kurduğunu kategorize eder. Böylece, metinlerarasılık kuramının nasıl uygulanacağını ortaya koyar (Aktulum, 2000: 83).

Metinlerarasılık kuramı, önceleri edebiyata özgü bir olgu olarak ele alınıp sadece yazılı metinlerin incelenmesini kapsamaktaydı. Daha sonraları kuram, edebî alanda kalmayarak, farklı sanat biçimlerini çoksesli bir sorgulama alanı olarak ele alıp pek çok disiplin içerisinde de uygulanmaya başlanmıştır. Böylece, kapsamı alabildiğince genişleyen metinlerarasılık kavramı yerine; sinema, resim, müzik, fotoğraf, heykel gibi farklı sanat dalları arasındaki alışveriş, “göstergelerarasılık” kavramı ile

tanımlanmaya başlamıştır. Bu sayede Aktulum'un da belirttiği üzere yeni estetik nesnelere ortaya konulabildiği gibi, yeni bilgilere de ulaşılabilmektedir (Aktulum, 2011: 173).

Metinlerarasılık kuramı hakkında yapılan çalışmalarla metin, “yazı merkezli” ve “okur merkezli” olarak yöntemsel farklılıklar gösteren şekillerde ele alınmıştır. Her bir eseri, önceki eserlerin sonsuz bir yeniden yazılması ve yeniden okunması olarak değerlendiren kuram, özellikle postmodern edebiyatta zamanın, mekânın, kişilerin, olayların iç içe geçmiş zengin anlatısıyla birlikte, edebî çözümlemenin temel kuramlarından biri olarak görülmüştür (Aktulum, 2000: 9).

Metinlerarasılık kuramının teoriden pratiğe doğru gelişiminin bilinmesi kuramın daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır. Bu sebeple izleyen bölümde, metinlerarasılık kuramının tarihsel gelişim sıralamasına uygun olarak Bahtin, Kristeva, Barthes, Riffaterre, Jenny ve Genette'in yaklaşımlarına yer verilecektir. Ardından *Kırmızı Saçlı Kadın*'daki metinlerarası izlerden yola çıkarak metinlerarası ilişkilerin hangi yöntemler ve biçimlerle kurulduğu çözümlenecektir.

### **2.1.1. Kurama Doğru: Mihail Bahtin (1895-1975)**

20. yüzyılın başlarında Rus Biçimciliği ve Yeni Eleştiri kuramları, ikinci yarısında ise Yapısalcılık kuramı ile edebî eserler çözümlenirken esere metin odaklı yaklaşma yoluna gidilmiştir. Bu yolla da metnin ilk bakışta fark edilemeyen ve fakat metnin kendi içinde olan anlamları ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Bu anlamlardan biri de metinler arasında ilişkiler olduğudur.

Rus edebiyat teorisyeni Mihail Bahtin, iki kitabının bir derlemesi olan ve Türkçede *Karnavalın Romanı: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar* (2001) ismiyle yayımlanan eserinde bu ilişkileri “söyleşim / söyleşimcilik” (Fra. dialogisme) kavramı ile ifade eder. Bahtin'in söyleşimcilik kavramı, bir sözün başka sözlerle ilişki içerisinde olma özelliğini gösterir. Buna göre bir metin, kendinden daha önce ya da kendi döneminde yazılmış öteki metinlerin toplumsal ve tarihsel olguları içerisinde oluşur (Bahtin, 2001: 33-164). Bu durumda insanlık tarihi boyunca her

söylem, bir başka ses ve söylemin karışması ile oluşmuş olur. Yani, Bahtin'in söyleşimcilik kavramı tüm insanlığın söylemini kapsar.

Bahtin'e göre, bir sözce bir başka sözceyle etkileşim içinde olmaksızın var olamaz. Biri, öteki ile sürekli bir ilişki hâlinindedir. Bu ilişki içerisinde söz, gönderen ile gönderilenin, konuşan ile dinleyenin karşılıklı etkileşiminin ürünüdür. Yani sözcük, bir diyalogun içinde ortaya çıkar ve bu etkileşimle şekillenir. Dolayısıyla ötekinin anladığı ve verdiği yanıt soruyla kaynaşıp birbirlerini koşullandırır. Buradan da anlaşılacağı üzere, bir söz olmadan diğer bir söz olamaz (Bahtin, 2001: 56). Bahtin, her sözcenin, önceki kullanımları ile ilişki içinde olduğu yönündeki düşüncesini şöyle dile getirir:

Sözün edimsel yaşamında, her somut anlama edimi aktiftir: Anlaşılacak sözcüğü, özgül nesnelere ve duygusal anlatımlarla dolu kendi kavramsal sistemi içinde sindirir ve yanıtla, amaçlı bir uyuma veya uyumsuzluk temelinde bölünmez bir şekilde kaynaşır. Öncelik bir noktaya kadar, harekete geçirici ilke olarak yanıtla aittir: Anlama için gerekli olan zemini yaratır, aktif ve bağıtlı bir anlama için gerekli zemini hazırlar. Anlama yalnızca yanıtla gerçekleşir. Anlama ve yanıt diyalektik olarak kaynaşmıştır ve birbirlerini karşılıklı olarak koşullandırır; biri olmaksızın öbürü olamaz. (Bahtin, 2001: 58)

Bahtin'in bu ifadelerinden de anlaşılacağı üzere söz, konuşan ve dinleyen arasındaki karşılıklı iletişimle oluşur. Yani bir sözcenin diğer sözcelerle diyalojik bir ilişkisi vardır. Bu ilişki de çoksesliliği doğurur. Bahtin, diyalojinin, hem sözel hem yazısal söylemin özelliği olan bir olgu olduğunu belirtir. Dolayısıyla, diyalojik etkileşim yaşayan her söylemin doğal yönelimidir. Bahtin'e göre,

Sözcük, nesneye uzanan çeşitli rotalarının tümünde, yöneldiği tüm doğrultularda, yabancı bir sözcükle karşılaşır; üstelik bu yabancı sözcükle canlı, gerilim yüklü bir etkileşime girmekten geri duramaz. Nesnede ortaya çıkan yabancı sözcükle bu diyalojik karşılıklı konumlanıştan gerçekten, baştan sona kaçınabilecek tek insan, el değmemiş ve henüz dil yoluyla nitelenmemiş bir dünyaya ilk sözcükle

yaklaşan mitik Adem'dir. Somut tarihsel insan söylemi bu ayrıcalığa sahip değildir: böyle bir karşılıklı konumlanıştan ancak belli koşullarla ve belli bir dereceye kadar sapabilir. (Bahtin, 2001: 55-56)

Bu yaklaşımından da anlaşılacağı gibi, Bahtin'e göre saf bir söylem yoktur. Diyalojik ilişki, insanlığın tüm söylemine nüfuz etmiştir. Söyleşim geleneği ilk çağlarda özellikle Sokratik söyleşilerde bulunur. Orta Çağ'da ise söyleşim karnaval geleneği içinde devam eder. Karnaval, bir sahnesi olmayan, herkesin etkin bir katılımcı olduğu, toplumsal-hiyerarşik ilişkilerinin ortadan kalktığı, yasak ve kısıtlamanın askıya alındığı oyun yeridir. Katılımcılar karnavalın içinde yaşarlar. Karnavaldaki herkes ve her şey, dinamik bir şekilde hem kendinin hem de bir diğersinin oluşumunda etkilidir. Karnavalda her şey bilinen, alışagelmış seyrinden çıkar. Bahtin'in ifade ettiği gibi, "Karnaval, kutsalı dünyevi olanla, yüceyi aşağıyla, önemliyi önemsizle, bilgeyi aptalla bir araya getirir, birleştirir, ilişkilendirir ve birbirine bağlar" (Bahtin, 2004: 185). Kuramcı, karnavalın hareketle dilin çok katmanlı ve söyleşimsel bir doğasının olduğunu, bütün söylemlerin birbiri içinde oluştuğunu ve iç içe geçtiğini, dolayısıyla da hiçbir söylemin özgün olamayacağını dile getirir (Bahtin, 2004: 184-188).

Bahtin, romanı, karnaval gibi herkesin etkin bir katılımının olduğu, çoksesli bir tür olarak görür. Keza, metin, bir aktarma ve yeniden üretme işleminin sonucu olarak ortaya çıktığı için "çoktan telaffuz edilmiş" olana, "zaten bilinen"e, "ortak kanı"ya yönelmekten kaçınmaz. Bu bağlamda, her sözcük belirli kültürel kodlar ve toplumun bakış açısını yansıtan düşünceleri içerir. O hâlde, metin de dil gibi içinde üretildiği toplumsal kültürün izlerini taşır. Buradan yola çıkarak Bahtin, dilin içsel olarak lehçelerle, mesleki jargonlarla, tipik grup davranışlarıyla, toplumsal-ideolojik diller hâlinde (toplumsal grupların dilleri, "mesleki" ve "türe ilişkin" diller, kuşakların dilleri vb.) katmanlaştığını düşünür. Dildeki bu katmanlaşmayı da "heteroglossia" olarak adlandırır (Bahtin, 2001: 47-48). Buna göre saray dili, basın dili, günlük dil gibi katmanlaşan diller ile edebî esere farklı toplumsal kesimler de katılmış olur. Bahtin, yazarın nesnelere kuşatan toplumsal heteroglossiyi, hatları kesinlik kazanmış bir imgeye, diyalojikleşmiş alt anlamlarla dolu bir imgeye dönüştürdüğünü dile getirir (Bahtin, 2001: 55).

Heteroglossia, edebî türler arasında roman türü için kaçınılmaz bir önkoşuldur. Roman, yazarın kendi çağının heteroglossiasının ortasındaki, kendi toplumsal-ideolojik yaklaşımını yapılanmış bir şekilde ortaya koyar (Bahtin, 2001: 79). Bahtin'in ifadesiyle, "Roman, söz tiplerinin [Rus. raznorecie] toplumsal çeşitliliği aracılığıyla ve böylesi koşullar altında serpilerek farklı bireysel sesler aracılığıyla temalarının tümünü, kendisinde betimlenen ve ifade edilen konuların ve fikirlerin dünyasının tümünü orkestralar" (Bahtin, 2001: 38). Dolayısıyla dönemin tüm toplumsal sesleri romanda görülür. Bahtin, romanı, biçim bakımından çok biçimli, söz ve ses bakımından çeşitlilik sergileyen bir edebî alan olarak ele alıp romanın türler arasındaki diyalojinin bir sonucu olarak oluştuğunu düşünür (Bahtin, 2001: 36).

Burada önemli olan nokta, romanın diyalojik etkileşim ile ortaya çıkmakla birlikte aynı zamanda önceki eserlerle aynı olmaması, hatta benzersiz olmasıdır (Bahtin, 2001: 337). Böylece metin, sürekli bir dinamizm ve gelişim içinde çeşitlenir. Buna göre okur ya da araştırmacı romanda, heterojen biçimsel bütünlüklerle karşı karşıya kalır. Bahtin'in ifadesiyle "Roman, sanatsal olarak düzenlenmiş bir toplumsal söz tipleri çeşitliliği (hatta bazen de diller çeşitliliği) ve bireysel sesler çeşitliliği olarak tanımlanabilir" (Bahtin, 2001: 38). Bahtin'e göre roman, dilin toplumsal heteroglossiasını, metinlerin ve karakterlerin birbirleriyle, yazarla ve okurla diyalojik ilişkisini gösterir (Bahtin, 2001: 38-40).

Toparlanacak olursa Bahtin'in, dili ve metni toplumsal etkileşimin bir ürünü olarak gördüğü ve her metnin, içinde üretildiği toplumsal kültürün izlerini taşıdığını öne sürdüğü söylenebilir. Bahtin, söyleşimcilik kavramını dilin bu çok katmanlı toplumsal yapısına ilişkin yaklaşımın sonucunda geliştirmiştir. Kuramcı metinleri, diyalojik bir söylem olarak görmüş, çoksesli bir söylemin yani metinlerarası ilişkilerin ürünü olarak ele almıştır. Metnin anlamı da bu ilişkilerle bağlantılı olarak ortaya çıktığından öncelikle metnin diğer metinlerle ilişkisinin çözülmesi gerektiğini düşünmüştür.

### 2.1.2. Kuramın Doğuşu: Julia Kristeva (1941-)

Teorik olarak metinlerarasılık kuramı, 20. yüzyılın ikinci yarısında edebiyat teorisini, psikanalist Julia Kristeva tarafından ortaya konmuştur. Kristeva, Noam Chomsky, Ferdinand de Saussure, Sigmund Freud, Jacques Lacan gibi pek çok bilim insanından etkilenmiş olmakla birlikte, metinlerarasılık ile ilgili tanımlamalarını büyük ölçüde Bahtin'in söyleşimcilik kavramından yola çıkarak yapar. Kristeva, 1966 yılında kaleme aldığı "Word, Dialogue and Novel" (Kelime, Diyalog ve Roman) adlı makalesi ile yine aynı yıl yazdığı "The Bounded Text" (Bağımlı Metin) başlıklı makalesinde, Bahtin'in söyleşimcilik düşüncesine dayanarak metinlerarasılık kavramını ortaya koyar.

Kristeva, metinlerarasılığı edebiliğin temel ölçütü olarak görür ve bir metni, öteki metinlerin kesişme noktası olarak ele alır. Ona göre, hiçbir metin rastlantısal bir şekilde oluşmaz. Bir söylem, Bahtin'in deyimi ile diyalojik etkileşimin ürünü ise, metinler de kendilerinden önce ve kendileriyle aynı dönemde yazılmış olan öteki metinlerin değiş-tokuş işlemlerinin ürünüdür. Bir başka ifadeyle, bir metinde, diğer metinlerden alınmış olan sözcüklerin yeri ve bağlamı değişir. Böylece önceki metin etkisiz hâle gelir. Bu da demek oluyor ki, bir metin diyalog kurduğu diğer metindeki bağlamları "yer değiştirme" işleminden geçirerek kendi içinde dağıtıp sindirir ve onu yeni anlamlarla yeniden oluşturur (aktaran Aktulum, 2000: 40-55). Buradan da anlaşılacağı gibi, Kristeva, Bahtin'in söyleşimcilik kavramını yeni bir şekilde ele alıp farklı bir anlam boyutuna taşımış ve kavrama yeni açılımlar kazandırmıştır.

Kristeva'ya göre metinler, hep başka metinlerin alanında oluşur ve okuyanı başka metinlere gönderirler. Burada özellikle vurgulamak gerekir ki, metinler bu kaynaşmanın içinde özerk birer yapı oluştururlar. Yani metinler, birbirinin içinde oluşan ayrı ve öznel bir yapılanmadır. Aktulum, Kristeva'nın *Semeiotike, recherches pour une sémantique* isimli eserinde dile getirdiği metin hakkındaki düşüncelerini şöyle yorumlar:

Metin belli bir işlevi yerine getiren, belli bir 'iş' yapan bir aygıttır.  
Metnin yerine getirdiği işlev gösterenleri yeniden dağıtmaktır. Farklı

gösteren dizgelerini yeniden dağıtmak yeni bir metin (dolayısıyla yeni anlamlar) üretmektir. Dil üretici bir işlev gerçekleştirir; dil yoluyla, metin gösterenleri yan yana ekler, onları bir bağlamdan alarak yeni bir bağlam içerisine dönüştürerek sokar, böylelikle karşılıklı ilişkiler içerisinde belli değişiklikler yaratır. Bu ilişkiler metinlerarası ilişkilerdir. Metin, metinlerarası açıdan bakıldığında, bir alıntılar mozaïği olarak tanımlanır. (Aktaran Aktulum, 2000: 41)

Aktulum'un da yorumunda belirttiği gibi Kristeva, metni bir alıntılar mozaïği olarak görür. Başka bir ifadeyle, bir metin, öteki metin ya da metinlerin değişip dönüşmüş hâlidir. Anlaşılacağı gibi Kristeva, metni, değişim ve dönüşüm ile yeniden üretilen bir yapı olarak ele almıştır.

Bir alıntılar mozaïği olarak metin, başka metinlerle az ya da çok etkileşim içindedir. Bu etkileşim ile metin sürekli olarak başka söylemlere açık bir hâlde bulunur. Demek oluyor ki, her metin, metinlerin aslında çeşitli şekillerde bir yer değiştirmesi ve yeniden üretilmesidir (Aktulum, 2000: 42). Kristeva'ya göre, yeniden üretim, metinlerin diğer metinleri bozup yeniden bir dağılım işleminden geçirmesidir. Her metin, diğer metin ya da metinleri kendi yapısı içinde kaynaştırıp dönüştürür. Böylece metin, tarihin ve kültürün içinde oluşmuş ve fakat öznelleşmiş genel bir metin olarak yorumlanır. Bu metin yorumu, yani metnin yeniden üretilmiş bir metin olarak ele alınması, metni sonsuz bir sürecin öznel bir parçası kılar. Bu açıdan bakıldığında da Kristeva'nın metni evrensel bir boyutta değerlendirdiği söylenebilir (Aktulum, 2013: 55).

Metnin bu evrensel açılımı bağlamında Kristeva, öncelikle, dilin en küçük yapı parçası olarak gördüğü sözcüğün tekil düzlemde ele alınmaması gerektiğini düşünür. Zira ona göre dil masum değildir ve tarafsız olamaz. Kristeva bu düşüncesinden hareketle de sözcüğü tarihsel ve toplumsal metnin içinde ele alır. Böylece metin, kültürün etkisiyle genel bir anlama bürünür. Kristeva bu sebepten metni, metinlerin söyleşimi olarak görüp “genel metin” olarak değerlendirir. Burada genel metin yapısı içinde okunabilen, metnin tarihsel ve toplumsal yerlerini işaret eden bir işlevi olan düşünüyapıbirim (Fr. idéologème) kavramı önemlidir. Kristeva, metnin, toplumsal



yapıları içerdiğini ve bunun her metinde farklı yapısal düzeylerde gerçekleştiğini düşünür. Bu anlamıyla düşünüyapıbirim, metinlerarası işlevlerin somutlaşması olarak görülebilir (aktaran Aktulum, 2000: 47).

Bu bakımdan Kristeva, metnin önce kendi içinde, sonra da metnin kendinden önceki metinlerle etkileşimi boyutunda incelenmesi gerektiğini düşünür. Aktulum, Kristeva'nın bu düşüncesini şu şekilde yorumlar: “Eşsüremsel düzeyde, anlatıyı dizimsel açıdan ele alarak, ‘kesitlerin düzenlenişinin, olayın sıralanışının, eyleyenler olgusunun’ evrim geçirip geçirmediğini, gelişip gelişmediğini, gösteren ve gösterilen düzeyinde baştan sona bir değişiklik meydana gelip gelmediğini araştırır” (Aktulum, 2000: 46-47).

Bu ifadelerden anlaşılacağı üzere Kristeva, çözümleme yaparken önce eserleri kapalı bir metin olarak ele almış ve kendi içindeki dönüşümleri eşsüremli olarak incelemiştir. Ardından artsüremli bir çizgide eserin öteki metinlerle ilişkilerini inceleyip tarihsel ve toplumsal konumunu belirler. Böylece metni kuran ve fakat onda ayırt edilemeyen ya da güçlkle fark edilebilen birimlerin ayırıcı özelliklerini ortaya çıkarır (Aktulum, 2000: 48).

Bu çalışmalarda Kristeva, Aktulum'un da belirttiği gibi, “kimi sözcelerin yazıldığı dönemin reklam söyleminden, kimilerinin saray şiirinden, skolastik söylemden, halk konuşmalarından, karnaval söyleminden vb. geldiklerini saptar” (Aktulum, 2000: 48). Toplumsal hayatın içinde olan sözlerin romanda somut bir şekilde yer aldığını görür. Bu da demek oluyor ki, eser pek çok farklı söylemin bir kesişme noktasıdır. Kristeva, “Le texte du roman: approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle” (Romanın Metni: Dönüştürücü Söylemsel Yapıya Göstergebilimsel Bir Yaklaşım, 1970) başlıklı tezinde metinlerarası çözümler yapmıştır (Aktulum, 2000: 50).

Anlaşılacağı üzere, Kristeva'ya göre, bir metindeki gösterge, bir diğer metinde yeni bir anlama bürünüp farklı bir gösterge dizgesi oluşturur. Metnin eşsüremli ve artsüremli ekseninde incelenmesiyle de göndergelerin anlamına ulaşılabilir. Yani, metnin eşsüremli ve artsüremli ekseninde incelenmesiyle bozulup değişen, dönüşen,

yeniden bir dağılım işleminden geçen metinlerin etkileşimleri ve onların anlamları ortaya çıkarılmış olur. Artık bilinen metinlerarası etkileşimler de söylemlerin işlevsel bakımdan uğradıkları dönüşümlerini gösterir.

Buradan hareketle kısaca söylemek gerekirse Kristeva, metinlerarasılık çözümlemesiyle, romanın hem kendi içinde hem de daha önceki çağlardaki eserler arasındaki yerini belirlemeye çalışır. Aktulum'un da üzerinde durduğu gibi, "Kristeva'nın önerdiği dönüşümsel yöntem yazınsal yapıyı, artık bir metin gibi okuduğu toplumsal ve tarihsel bütün içerisine ve dönüşüm sonucu, önceki sözcenin yeni bağlamda aldığı biçimsel ve anlamsal dönüşümü bulmaya dayanır" (Aktulum, 2000: 46). Bu düşüncesinden hareketle Kristeva, Antoine de la Salle'ın *Jean de Saintré* ve Comte de Lautréamont'un *Maldoror'un Şarkıları* isimli eserleri üzerinde çözümler yapmıştır.

Kısaca, Kristeva, metinlerarasılık ile metinlerin hem kendi çağlarında hem de kendilerinden önceki çağlarda yazılmış olan diğer metinlerle bir alışveriş içinde olduğu düşüncesine işaret eder. Ona göre, bir metin, diğer bir metnin ya da metinlerin dönüşüme uğrama işleminin sonucu olarak ortaya çıkar ve öznel bir yapı hâline gelir. Metinlerarasılık yöntemi, romanın yapılanmasını inceleyip romana karışan, romanla bütünleşen öteki söylem biçimlerini saptamak, açığa çıkarmaktır.

### **2.1.3. Kristeva'nın Adımlarının Peşinde: Roland Barthes (1915-1980)**

Fransız edebiyat teorisyeni Roland Barthes, metni önce Saussure'ün yapısal dilbilim alanındaki çalışmalarına dayanarak yapısal çözümleme yöntemiyle ele almıştır. 1970'lerden sonra ise, aynı zamanda öğrencisi olan Kristeva'nın metinlerarasılık kuramıyla ilgili düşüncelerini benimseyip kuramı kendi çalışmalarıyla geliştirmiştir.

Barthes, Türkçeye *Yazının Sıfır Derecesi* başlığıyla çevrilmiş olan *Le degré zéro de l'écriture* (1953) adlı kitabında kendi göstergebilimsel serüveninde hayranlık, bilimsellik ve metin olmak üzere üç ana evreden bahseder. Hayranlık evresinde dil ve söylemi merkezine alırken bilimsellik evresinde göstergebilimi bir bilim olarak

kurma tasarısından ziyade, bir sistematik uygulama zevki aldığını ve bu zevk ile yaratıcı sarhoşluk içinde gösterene, metne haz alarak girdiğini belirtir. Metin evresinde, çevresinde oluşan söylem dokularından olan postyapısalcılar Claude Lévi-Strauss, Jacques Derrida, Michel Foucault, Jacques Lacan isimlerinden etkilendiğini, Kristeva'dan da özellikle metinlerarası ilişkiler kavramını aldığını belirtir (Barthes, 1993: 12-14). Barthes'ın bu evrede yaptığı metin tanımı ve metni ele alış biçimi metinlerarasılık kuramı açısından önem taşır.

Barthes'ın kendi ifadesiyle metin,

Estetik bir ürün değil, anlam aktarıcı bir kılıdır; bir yapı değil, bir yapılanmadır; bir nesne değil, bir çalışma ve bir oyundur; aranıp bulunması söz konusu olan bir anlamla yüklü kapalı bir göstergeler bütünü değil, hareket halindeki izlerden oluşmuş bir oylumdur. Metin aşaması, anlam(lama) değil ama terimin göstergebilimsel ve psikanalitik anlamıyla Gösteren'dir; Metin, eski yazınsal yapıt kavramının sınırını aşar; sözgelimi bir Yaşam Metni vardır. (Barthes, 1993: 14-15)

Bu sözlerinden de anlaşılacağı üzere kuramcı, metin ile edebî yapıt arasında bir ayrım yapar. Ayrıca, o zamana kadar bahsedilen kapalı metin kavramı yerine “açık metin” terimini geliştirir.

Metne yaptığı bu yeni tanımlamaları, verdiği ders ve seminerlerin derlemelerinden oluşan *S / Z* (1970) adlı eserinde irdeler. Barthes'a göre metin, var olan söylemlerin yeniden yazılması işlemidir. Metin, yeni hiçbir şey söylemez ama işleyiş içinde olan bir sürecin parçasıdır. Bu öyle bir süreçtir ki, metin yazıldıktan sonra bile bu üretim içindeki etkin varlığını devam ettirir (Barthes, 1996: 22). Bu kapsamda Barthes, metni, bitmiş, sona erdirilmiş bir ürün olarak değil, başka metinlerle ilişkisi olan böylelikle de, toplumla, tarihle alıntılama (adını anma, belirtme, zikretme, aktarma) yoluyla iletişim içinde olan bir üretim olarak görür (Barthes, 1993: 139). Dahası, metindeki bu üretimi hiçbir kimsenin durduramayacağını düşünür. Dolayısıyla her metin, bir alıntılar toplamıdır yani metinlerarasıdır (Barthes, 1990: 140). Bu tanımlamadan anlaşılacağı üzere, her metnin fiziksel sınırları olsa da bu, metnin bittiği anlamına gelmez. Metin, uçsuz bucaksız bir alanın parçasıdır.

Barthes, metnin kaynakları olarak yalnızca kendinden önce gelenleri değil, aynı zamanda kendinden sonra gelenleri de görür. Bu görüşünü de Levi-Strauss'un düşüncelerine dayandırır. Kendisinin ifade ettiği üzere, "Lévi-Strauss'a göre, Oidipus mitinin Freud[cu] yorumu Oidipus mitinin bir parçasıdır: Sophokles'i, Freud'un anılması, Freud'u da Sophokles'in anılması olarak okumalıyız" (Barthes, 1993: 126-127). Bu yaklaşıma bağlı olarak da Barthes, metni, çağlar boyunca anlam aktaran, çeşitli yazıların birbirleriyle hem uyum içinde olduğu hem de kavga ettiği, kültürün binlerce kaynağından çıkarılmış alıntılardan oluşan ama aynı zamanda biricik olan, hareket hâlinde üretici bir bütün olarak görmüştür (Barthes, 2013: 65). Bu bağlamda da, tümüyle yeni bir söz söylemenin mümkün olmadığı kanısına varmıştır.

Barthes, yeni bir şeyin söylenmesinin mümkün olmadığı konusundaki düşüncesini, umut kırıcı bir yaklaşım olarak değil, bir "dayanışma şarkısı" olarak görmüştür. Bu dayanışma şarkısında, seslerin dokusu, bağlantısal ögeler arasındaki ilişkileri belirler. Her şarkıda, uzaktaki sesler kendini duyurur gibidir. Barthes bu sesleri "düzgü" olarak ele alır. Ona göre her düzgü bir sestir ve ses yalnız olduğunda bir şeyleri dile getirir ancak hiçbir şeyi tam olarak ifade edemez. Seslerin yani düzgülerin bir araya gelmesi metni oluşturur. Barthes'a göre beş ses bir araya gelip metni oluşturur: "Deneyin Sesi (özgür seçim edimleri), Kişinin Sesi (anlambirimcikler), Bilimin Sesi (ekinsel düzgüler), Gerçeğin Sesi (yorumlar), Simgenin Sesi" (Barthes, 1996: 26-30). Yazarın bu sesleri bir araya getirmesiyle yani "seslerin örgüsü"yle dönüşüm başlar. Düzgüler örülürken daha önceki düzgülerin görüngüsel kütlelerinde yiterler. Barthes, bu örgü sürecini şöyle betimler:

Betik, olduğu sürece, gözlerimizin önünde dantelci kızın parmaklarının altında doğacak bir Valenciennes danteline benzer: başlatılmış her kesit, yanındaki çalışırken geçici olarak devinimsiz bekleyen bir ip gibi asılır; sonra sırası geldiğinde, el ipliği yeniden alır, kasnağın üstüne getirir; desen ortaya çıkmaya başladıkça, her iplik, onu tutan ve yavaş yavaş yerini değiştirdiğimiz bir iğneyle ilerlemesini belirtir: kesitin öğeleri de böyledir: ilerleyen bir anlam yatırımı amacıyla doldurulmuş, sonra da aşılmış konumlardır bunlar.

Bu süreç tüm betik için geçerlidir. Çalışmanın içine alınır alınmaz, düzgülerin bütünü okumanın ilerleyişi içinde bir örgü oluşturur (betik, dokuma ve örgü, aynı şeydir); her iplik, her düzgü bir sestir; örülmüş-ya da örücü- bu sesler yazıyı oluştururlar: yalnız olduğunda ses çalışmaz, hiçbir şeyi dönüştürmez: dile getirir; ama el devinimsiz iplikleri bir araya getirmek ve birbirine dolamak için araya girer girmez, çalışma vardır, dönüşüm vardır. (Barthes, 1996: 142)

Anlaşılaçağı üzere Barthes'a göre metin, eski alıntılarla yapılan bir örgüdür. Metin bir örgü gibi kendini üreten açık bir yapıdır. Diğer sesleri yeniden dağıtarak içinde barındırdığı gibi kendisi de diğer metinlere açılır. Bir başka deyişle, diğer metinlerden alınan bazı unsurlar anlamsal değişim ve dönüşümlerden geçerek yeni metnin üretiminde var olur. Bu bakımdan da her metin, metinlerarasıdır.

Seslerin bir araya gelişi yani örülmesiyle özne kaybolur ve metin bireyselliğini yitirir. Bu durumda bir metnin öznelliğini gösteren, onu ortaya koyup adlandıran yazarı değildir; tersine, metnin, diğer metinlerin üzerine eklediği farklılıktır. Her metin de, bu farklılığın değişmiş ve dönüşmüş bir hâlidir. Barthes, bir metnin değerini onun yeniden yazılabilmesinde görür ve bunu şöyle dile getirir: “Hangi metinleri yazmayı (yeniden yazmayı), arzulamayı, benim olan bu dünyada öne sürmeyi benimserim? Değerlendirmenin bulduğu değer bu değerdir: bugün yazılabilen (yeniden yazılabilen): yazılabilirlik” (Barthes, 1990: 134). Bu anlamıyla da, bir metnin değeri yeniden yazılabilmesindedir. O hâlde yeniden yazılmayan metinler bir değer ifade etmemektedir.

Barthes'ın 1964-1980 yılları arasında kaleme aldığı edebiyat, dil ve gösterge üzerine yazıların bir araya getirildiğı, Türkçeye *Dilin Çalışma Sesi* başlığıyla çevrilmiş olan *Le bruissement de la langue* (1984) adlı kitabında yer alan “Yazarın Ölümü” başlıklı denemesinde kuramcı, bir metnin öznelliğini göstereninin yazarının olmadığı konusundaki düşüncelerini geliştirmiştir. Barthes, yazar ile metin arasındaki bağın kaybolduğunu ifade edip yazarı âdeta öldürerek metne özerklik katmıştır.

Ona göre yazarlar, daha önce ve kendi çağlarında söylenmiş ve söylenmekte olanları değiştirip yeniden yazarlar. Bu da metni nihai bir anlama, bir gösterilene mahkûm ederek metni kapatır. Metnin kendi içinde, ona yazar tarafından yüklenmiş bir anlamı yoktur. Kuramcı bu durumu şu şekilde örneklendirir: “Bu dokumanın -bu dokunun- içinde kaybolan özne, kendini çözüyor, bir örümceğin, ağını yapmakta kullandığı salgılarının içinde kendi kendini eritmesi gibi” (Barthes, 2006b: 140). Bu bağlamda bir eserin anlamı sadece metinsel yapılar tarafından sağlanabilir.

Barthes’a göre yazar ölmüştür, önemli olan metindir. Yazar ölmüştür fakat onun ölümüyle okur doğar. Kuramcı bu düşüncesini “okurun doğumunun bedeli yazarın ölümü olacaktır” sözleriyle dile getirir (Barthes, 2013: 61-68). Böylece yazar, eserini okura sunduktan sonra bir nevi ölümünü ilan eder ve okur ile metni baş başa bırakır. Dolayısıyla okur ile birlikte okuma süreci de metnin oluşum aşamasına dâhil olur. Okur, metni kendi dünyasında yeniden anlamlandırır ve metni asıl üreten konumuna geçer. Her okurun metinden yani gösterenden anladığı şey farklı olduğundan, göstergeler galaksisinde gösterilenler çoğalır. Bu durumda yan anlamlarla ortaya “çoğul anlam” çıkar (Barthes, 2013: 72-74).

Barthes bu durumu, “İşlevsel olarak yan anlam ilke gereği çift anlamı doğurarak iletişimin anlığını bulandırır: yazarla okurun düşsel söyleşimine sokulan, özenle hazırlanmış, istemli bir ‘gürültü’dür, kısacası bir karşı-iletişimdir (Yazın kasıtlı bir yanlış yazımdır)” sözleriyle ifade eder (Barthes, 1990: 138). Bu anlamıyla metinlerarasılığın, her metinden dilin sonsuzluğu içinde sınırsız yorum çıkarılmasına kapı açtığı söylenebilir. Barthes’ın şu düşüncesi bu noktada önemlidir:

Doğrudan doğruya çoğulluğunda kavranmak istenen metnin istediği yorumlamanın serbest diyebileceğimiz bir yanı yoktur: birtakım anlamlar vermeye yanaşmak, bir yüce gönüllülikle her birine kendi gerçek payını tanımak söz konusu değildir, her türlü ayrımsızlığa karşın, çoğulluğun varlığını kesinlemek söz konusudur, çoğulluğun varlığı da gerçeğin, olması beklenenin, hatta olanaklının varlığı değildir. (Barthes, 1990: 136)

Bu ifadelere göre anlam, metinlerarası bir dünyada sürekli bir metinden diğerine saçıldığından, Barthes'e göre, metni yorumlamak da ona bir anlam vermek değildir. Onun hangi çoğul anlamlardan oluştuğunu kestirmektir (Barthes, 1990: 135).

Burada şunu da belirtmek gerekir ki, Barthes, metinlerarasılık kuramıyla ilgili yaptığı onca çalışmayla kuramın teorik olarak gelişmesine büyük katkı sağlamış olmasına rağmen, hem kendisi metinlerarası bir uygulama yapmamış oluşuyla hem de metinlerarası ilişkilerin nasıl bulunabileceğine dair bir ilke belirlememiş, yol haritası çıkarmamış oluşuyla dikkat çeker (Aktulum, 2000: 59).

Bu bağlamda Barthes'ın düşünceleri teorik boyutta kalmıştır. Keza 1963-1974 yılları arasında, özellikle seminerleri ve konferansları için yazmış olduğu metinlerinin derlemesiyle oluşturulmuş ve Türkçede *Göstergebilimsel Serüven* ismiyle yayımlanmış olan kitapta “Metinsel Çözümleme” başlığıyla yer alan yazıda, metinsel çözümlemenin, metnin ne ile belirlendiğini öğrenmeye değil de daha çok nasıl parçalanıp yayıldığını öğrenmeye çalıştığını belirtir (Barthes, 1993: 140). Buna göre, metinde pek çok bağıntı ağları bulunduğundan her metin bir gösterenler galaksisidir. Bu gösterenler, dilin sonsuzluğu düşünüldüğünde bir karara bağlanamazlar. (Barthes, 1996: 16-17) Dolayısıyla metinlerin yorumlanmasıyla metin bir anlam kazanmaz, ancak onun hangi metinlerin ilişkisinden ortaya çıktığı saptanmış olur.

Özetle söylemek gerekirse, Barthes, Kristeva'dan aldığı metinlerarası ilişkiler kavramı üzerine kapsamlı bir çalışma yapmış, kuramı kendi detaylı ve özgün yaklaşımlarıyla yeni bir boyuta taşımıştır. Ancak yaptığı pek çok çalışmaya rağmen metinlerarası çözümlemenin eser üzerinde nasıl uygulanacağını konusunda bir yol göstermemiştir. Bu açıdan da Barthes'ın çalışmaları pratik anlamda bir karşılık bulamamıştır.

#### 2.1.4. Kuramdan Uygulamaya

Metinlerarasılık kuramında şu ana kadar adı geçen kuramcılardan Bahtin metinlerarasılığın temelini atmış, Kristeva metinlerarasılığı bir kuram hâline getirmiş ve Barthes kuramı daha geniş bir şekilde yorumlamış olmalarına rağmen, metinler arasındaki ilişkilerin ortaya nasıl çıkarılacağına dair pratik bir yol göstermemişlerdir. Bu bağlamda, metinde, metinlerarası ilişkilerin nasıl fark edileceğı ve bu ilişkilerin izlerinin nasıl takip edileceğı konusunda Michael Riffaterre, Laurent Jenny, Gérard Genette'in çalışmaları önem arz etmektedir. Onların çalışmalarıyla metinlerarasılık, kâğıt üzerinde kalan teorik bir kuramdan çıkıp pratikte karşılığı olan bir kuram hâline gelmiştir.

##### 2.1.4.1. Michael Riffaterre (1924-2006)

Fransız edebiyat eleştirmeni Michael Riffaterre, Kristeva ve Barthes'in metinlerarasılık konusundaki düşüncelerini desteklemekle birlikte metni okur merkezli olarak ele alışıyla onlardan ayrılır. Riffaterre'in metinlerarasılık ile ilgili düşüncelerinin odağında okur vardır. Ona göre, bir metin ile diğerk metinler arasındaki ilişkiyi, önceden okuduğı metinlere göre ancak okur ortaya çıkarabilir. Riffaterre, *Semiotics of Poetry* (Şiirin Göstergibilimi, 1978) ve *La production du texte* (Metnin Üretimi, 1979) isimli eserlerinde metinlerdeki, özellikle de şiirdeki anlamların kendini ürettiğini belirtir, bunların üretilmesinde de okurların algılayış şeklinin önemi üzerinde durur (Aktulum, 2000: 67-68).

Riffaterre'in metinlerarasılık tanımını Aktulum şöyle aktarır: "Metinlerarası, okurun kendinden önce ya da sonra gelen bir yapıtla başka yapıtlar arasındaki ilişkileri algılamasıdır. Öteki yapıtlar ilk yapıtın metinlerarası göndergesini oluştururlar. Bu ilişkilerin algılanması bir yapıtın yazınsallığının temel unsurlarından birisidir" (aktaran Aktulum, 2000: 61). Bu tanımlamasından da anlaşılacağı gibi Riffaterre'e göre, okurun metinler arasında kurduğı ilgi metinlerarasılığı başlatır. Yani metinlerarasılık okurun algılayış biçimiyle ilişkilidir. Böylelikle Riffaterre çalışmalarını alımlama kuramı çerçevesine oturtur.



Riffaterre'e göre, bir metindeki metinlerarası ilişkiye ulaşmak için ilkin okurun metinlerarası göndergeyi tanıması gerekir. Göndergeler bazı "izler" bırakırlar. Bu izleri okur, metindeki "düzgünlükler"de yani dilbilgisel aykırılıklarda fark eder (Aktulum, 2000: 63). Buna göre, bir okuma edimi içinde olan okur, hâlihazırda okuduğu metinde, daha önce okuduğu metinlerden düşünceler, görüntüler hatırlar. Başka bir ifadeyle okur, okumaya başlar başlamaz bazı çağrışımlarla karşı karşıya kalır. Böylelikle metinler arasında ilgi kurarak, zihinsel dünyasında bir metinden diğer metne, metinlere gider ve orada bu çağrışımların birlikteliğinden bir anlam kurar. Böylece, okuduğu metnin doğasını daha iyi sezip anlamlandırır. Riffaterre'in metinlerarasılıktan beklediği de metindeki iz ya da izlerin okurdaki yorumudur.

Ne var ki, metindeki izleri fark edip çözümlenmek ve sonrasında da metni kendi dünyasında yeniden şekillendirmek her okurun yapabileceği bir iş değildir. Metinlerarası bir izin fark edilebilmesinde, okurun okuma ediminin, anlam dünyasının ve algı alanının geniş olması mühimdir. Çünkü okurun donanımı, psikolojisi, bilgisi, eğitim düzeyi, yaşı okuduğunu algılama şeklini belirler. Burada iki farklı okur karşımıza çıkar: Sıradan okur, bilgin okur. Sıradan okur, metni düz bir çizgide okuduğu için metni anlasa bile metinler arasındaki ilişkileri kurup metni kendi zihninde anlamlandırmaz.

Riffaterre, metinlerarası ilişkinin farkında olmadan yapılan düz okumaya "lecture mimétique" (mimetik okuma) demiştir. "Bilgin, dâhi" okuyucu ise, metindeki göndergeleri tanıyarak onları kendi okuma birikimi, deneyimi, kültürü, algısı, becerisi ile birleştirerek anlamlandırır. Riffaterre, metni anlamlama sürecindeki bu okumaya da "lecture sémiotique" (göstergebilimsel okuma) adını vermiştir (Aktulum, 2000: 60). Mimetik okuma ve göstergebilimsel okuma iki farklı algılayış biçimidir. Riffaterre, mimetik okumayla "anlam"a (Fra. sens), göstergebilimsel okumayla "anlamlama"ya (Fra. significance) ulaşabileceğini düşünür (Aktulum, 2000: 65-67).

Görüldüğü gibi, Riffaterre'e göre metinlerarasılık, okurun algısına bağlı olarak ortaya çıkar. Okur metinlerarası göndergeyi bulup kendi algı dünyasında metni anlamlandırır. Böylece metnin doğası ortaya çıkarılmış olur. Riffaterre, metinler

arasındaki ilişkilerin okurca algılanmadıkça gerçekleşmeyeceğini düşündüğü için anlamlama sürecindeki okuru önemser. Böylelikle de o zamana kadar metin karşısında edilgen olan okuru, etken bir konuma getirip ona önemli bir rol yükler.

#### **2.1.4.2. Laurent Jenny (1949- )**

Laurent Jenny, o zamana kadar yapılmış olan metinlerarasılık tanımlamalarını kabul etmekle birlikte, 1976 yılında *Poétique* dergisinde yayımlanan “La Stratégie de la forme” (Biçimin Stratejisi) başlıklı yazısında metinlerarasılığın ne olduğu konusunu ele almıştır. Jenny’ye göre metinlerarasılık, “etkilerin kapalı ve gizemli bir toplamı değil, çok sayıda metnin, anlamın başını çeken bir ana metin ile dönüştürülmesi ve benzeştirilmesi işi” dir (aktaran Aktulum, 2011: 242).

Jenny, yaptığı çalışmalarla metinlerarası ilişkileri kategorize etmiştir. Böylece kuram ilk kez sistematik bir hâle getirilmeye çalışılmıştır (Aktulum, 2000: 72). Jenny’ye göre, metinlerarası ilişkiler bir eser ile başka bir eser ve “açık” iki gösteren dizgesi arasında olmak üzere iki şekilde kurulur. Metinlerarası alışveriş, kimi zaman bir bağlamdan alınan bir parçanın yeni bir bağlamda, dilbilgisel düzeyde, sözdizimsellik özelliğinden yola çıkılarak, kimi zaman da bir anlamsal birlik kurularak yapılır (Aktulum, 2000: 77). Yani metin, kendinden önceki metinleri özümser ve anlamsal olarak çeşitli şekillerde dönüştürür.

Bu dönüşüm farklı anlamsal ilişkilere göre yerleştirme biçimlerini oluşturur. Bu yerleştirme biçimleri şunlardır: “düzdeğişmeceli yerdeşlik”, “eğretisel yerdeşlik”, “yerdeş olmayan montaj” (Aktulum, 2000: 70). Jenny, dönüşüm biçimlerini de: sesbenzeşimi (Fra. paronomase), eksilti (Fra. ellipse), genişletme (Fra. amplification), abartma (Fra. hyperbole), sıra değiştirme (Fra. inversion) olarak adlandırmıştır (Aktulum, 2000: 77-78).

Kısaca söylemek gerekirse Jenny, bir metindeki metinlerarasındaki ilişkiler bilinmeden o metnin kavranmasının mümkün olamayacağını düşünüp kurama bir somutluk getirmeye çalışmıştır. Bu çalışmalarla da kuramın nasıl uygulanacağına

dair kategoriler ortaya koymuştur. Jenny'nin alışmaları Grard Genette'in katkılarıyla pratikte asıl karşılığını bulur.

#### 2.1.4.3. Grard Genette (1930-2018)

Fransız edebiyat eleştirmeni Grard Genette, *Palimpsestes: La littrature au second degr* (Yeniden Yazılan Parşmenler: İkinci Dereceden Edebiyat, 1982) adlı kitabında, iki metin arasındaki her tür ilişkiyi o zamana kadar kullanılan metinlerarasılık kavramı yerine “metinselaşkılık” (Fra. transtextualit) kavramıyla adlandırmıştır. Genette, beş tip metinselaşkılık ilişkisinden söz eder: Metinlerarasılık (Fra. intertextualit), ana-metinsellik (Fra. hypertextualit), “yan metinsellik (Fra. paratextualit)”, “st metinsellik (Fra. architextualit)” ve “yorumsal st metinsellik (Fra. mtatextualit)” (Aktulum, 2000: 84-90). Kuramcı, metinselaşkılık ayırımını yaptıktan sonra, ana-metinsellik odağında çalışmalarını sürdürür.

Genette, ana-metin ile metinde açık ya da kapalı bir biçimde yer alan alt-metin arasında oluşan değişiklikleri belirler. Buna göre, bir metne yapılan gönderme açıkça belirtilebileceği gibi, hiçbir belirtinin verilmediği kapalı durumlar da olabilir. Genette'in bu düşüncelerinden hareketle Aktulum, “açık” ve “kapalı” olarak kurulan metinlerarası ilişkileri “ortakbirliktelik ilişkisi” ve “türev ilişkisi” olarak iki biçim altında toplar (Aktulum, 2000: 93).

Ortakbirliktelik ilişkisi kategorisinde, alıntı ve gönderge (Fra. citation-rfrence), gizli alıntı (Fra. plagiat), anıştırma (Fra. allusion) yöntemleri; türev ilişkileri kategorisinde ise, yansılama (parodi), alaycı (gln) dönüştürüm (Fra. le travestissement burlesque), öykünme (pastiş) yöntemleri vardır. Ortakbirliktelik ilişkilerinden alıntı ve gönderge eserin ya da yazarın adının açıkça belirtildiği açık metinlerarası ilişkileri gösterirken gizli alıntı ve anıştırma, ayırık unsurlara dair bir ipucunun olmadığı kapalı metinlerarası ilişkileri gösterir. Kapalı bir Şekilde kurulmuş olan metinlerarası ilişkileri fark etmek okura düşer. Türev ilişkilerine dayanan metinlerarası ilişkiler ise açık bir Şekilde kurulur. Bu yöntemlerle oksesli eserler metinlerarası bir okumayla ele alınır.

Genette, yaptığı çalışmalarla, metinlerarası anlam ve bu anlamın okurdaki karşılığı üzerinde durmamıştır. Ortaya koyduğu metinlerarası ilişkiler sistemleri ile kuramı yöntemsel olarak uygulanabilir kılmıştır. Genette'in ortaya koyduğu bu metinlerarası ilişkileri çözümleme yöntemlerinden *Kırmızı Saçlı Kadın*'da varlığı görülenlere metin çözümlemesi bölümünde ayrıntılı olarak yer verilecektir.

Bu metinlerarası yöntemlerle esere, eserin dışından ayrışık unsurlar sokulmuş olur. Böylece eser çoksesli, çokanamlı bir yapı kazanır. Bu bakımdan düşünüldüğünde bir metnin anlamına sadece metnin kendi anlatısına bakılarak değil, metindeki ayrışık unsurlara dayanarak ulaşılabileceği söylenebilir (Aktulum, 2000: 165-166). Yazar, ayrışık unsurları metnine yerleştirirken bu unsurlar yeni anlamlara bürünür. Yani zaten bir metinde var olan sözceler, imgeler, izlekler yeni bir bütünde yeni bir anlam oluşturur. Böylelikle metinler iç içe geçer ve okura çokanamlı bir dünyanın kapısını aralar.

## **2.2. *Kırmızı Saçlı Kadın*'da Metinlerarası İlişkiler**

Önceki bölümde tartışıldığı üzere, *Kırmızı Saçlı Kadın*'daki metinlerarası ilişkileri yorumlamak için Genette'in önerdiği çözümleme yöntemi elverişli bulunmuştur. Bu bağlamda roman, Aktulum'un Genette'ten alarak Türkçede geliştirdiği ortakbirliktelik kavramı çerçevesinde “alıntı”, “açık gönderge”, “örtük gönderge (anıştırma)” ile türev ilişkilerinden “pastiş (öykünme)” kategorileri doğrultusunda incelenmiştir. Metinlerarasılık kuramında, bir metnin başka bir metindeki varlığını gösteren izleri saptamak okurun algısına, okuma edimine göre değişeceği için sonraki çalışmalarda bunlardan daha başka izler tespit edilip metinlerarası ilişkiler bağlamında değerlendirilebilir. Burada, metnin yapısını “baba katli” kavramı açısından yorumlamak esas alındığından söz konusu kategorilerin yeterli olacağı düşünülmüş, roman hakkında yapılacak sonraki çalışmalara bir başlangıç oluşturmak hedeflenmiştir.

### 2.2.1. “Alıntı” Işığında *Kırmızı Saçlı Kadın*

Metinlerarası ilişkiler çözümlenirken bir metinde başka metinlerin izleri sürülür. Bu izler bazen çok belirgin olup direkt görülebildiği gibi bazen de ancak engin bir okuma edimine sahip olan bir okurun ortaya çıkarılabileceği kadar gizli bir şekilde bulunur. Alıntı, bir metinde bulunabilecek en açık izlerin başında gelir. Aktulum’un ifadesiyle alıntı, “Yazınsal anlamda kısaca bir yapıttan bir kesitin olduğu gibi yeni bir bağlama italik yazı ya da ayraç kullanılarak aktarılması işlemi olarak tanımlanır” (Aktulum, 2011: 371). Başka bir deyişle alıntı, ana-metinde ayraç içerisinde ya da italik yazı ile yer alan alt-metindir. Alıntı, yazarın veya eserin adı verilerek yapılır.

Doğrudan bir anlatım biçimi olan alıntıda, bir metin, diğer metinde açıkça ve harfi harfine yinelenir (Aktulum, 2011: 416). Yani metin değiştirilmeden olduğu şekliyle kullanılır. Buradan da anlaşılacağı gibi yazar, alıntıya kendi kelimelerini, düşüncelerini ekleyemez. Bununla birlikte yazar, kendi eserlerinden “öz-alıntılar” da yapabilir (Aktulum, 2000: 101). Okur, alıntıyı görür görmez onun başka bir metin olduğunu anlar. Aynı zamanda okuduğu metin ile o metin arasında ilişki kurar. Alıntılanan metin, ana-metinde hem yeni bir değer oluşturur hem metne anlam bakımından katkıda bulunur (Aktulum, 2000: 97). Buradan yola çıkarak alıntının hem ana-metni beslediği hem de alıntılanan metnin canlı kalmasını sağladığı söylenebilir.

Alıntı, *Kırmızı Saçlı Kadın*’da en az kullanılan metinlerarası ilişki yöntemlerindedir. Romanda alıntıya sadece olayların anlatımının henüz başlamadığı kısımda yer verilmiştir. Eserin ya da eserdeki bir bölümün başına eklenen bu tür alıntıları Genette, epigraf (Fra. épigraphe) olarak adlandırır. Epigraf, metinlerarası ilişki türlerinin içinde en açık şekilde görülen alıntılardır. Epigraf kavramını Aktulum, “tanımlık” olarak niteler. Ayrıca Aktulum, epigrafın, bir metinle başka metin arasında benzeşiklik ilişkisi kurduğunu, bir sayfa başında yalnız başına yer alarak kitabın tümünü temsil ettiğini, böylece de kitabı ve anlamını özetlediğini ifade eder (Aktulum, 2000: 200). Epigrafı, yer aldığı eser ya da bölüm ile ilişkilendirmek okura düşer.

Romanın hemen başında Nietzsche'nin *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) isimli, Türkçeye *Tragedya'nın Doğuşu* başlığıyla çevrilmiş kitabından bir epigrafa yer verilir: "Babasını öldüren, annesiyle yatan, Sphinks'in kördüğümünü çözen Oidipus! Bu üçlü yazgının anlamı nedir? İranlılar arasında yaygın eski bir inanca göre, yüce bir bilge fücurla peydahlanmalıdır." Bu epigrafın hemen ardından Sophokles'in *Kral Oidipus*'undan bir alıntıya yer verilir: "Oidipus: Çok eskiden işlenmiş bir suçun izlerini nasıl bulabiliriz?" Bu alıntıdan sonra Firdevsî'nin *Şehname*'sinden "Tıpkı babasız bir oğul gibi, oğulsuz bir babayı da kimse basmaz bağrına" epigrafı yer alır.

Pamuk'un romanın başına yerleştirdiği bu üç epigraf, romanın anlatısı için yol gösterici bir niteliğe sahiptir. Aynı zamanda Pamuk'un, romanı adı geçen diğer eserlerle ilişkilendirip eserler arasında benzeşiklik ilişkisi kurduğu görülür. Dolayısıyla alıntıların romanın izleğinin açık bir biçimde görünmesini sağladığı söylenebilir. Başka bir deyişle, bu epigraflar romana dair önemli ipuçları verirken romanın gidişatı için bir haberci olmuşlardır.

### **2.2.2. Kırmızı Saçlı Kadın'ın İnşasında "Açık Gönderge"**

Metinler arasında ilişki yöntemlerinden biri olan gönderge, bir metinde alıntı yapılmadan bir başka metnin varlığını hissettiren izdir. Bu, bir eser ismi, bir yazı başlığı, bir yazar ya da bir roman kişinin ismi olabilir. Aktulum'un deyişle göndergede, yapıtın başlığını ya da yazarın adını anmakla yetinilir. Yani, bir metinden alıntı yapılmadan okur doğrudan başka bir metne gönderilir. Ayrıca gönderge, metindeki yan metin (Fra. paratexte) olarak değerlendirilir (Aktulum, 2000: 101-102).

Metinde, varlığı açık bir şekilde ortada olan göndergeler açık gönderge; metinde varlığı okura sezdirilen, yazarın işaret ettiği ama açıkça belirtmediği göndergeler ise örtük göndergelerdir. Örtük göndergelerin tanınmasında okur etken rol oynar, çünkü göndergeler ancak okurun onları görebilmesi, fark edebilmesiyle açığa çıkar. Bahsi geçen fark edişte ise okurun okuma edimi büyük önem taşır. Metinde hissettirilen,

çağrıştırılan metni fark eden okur, gönderme yapılan metin ile ana metin arasındaki bağlamı kurar (Aktulum, 2000: 101-102).

Pamuk, *Kırmızı Saçlı Kadın*'da, diğer eserlerle en çok gönderge yöntemiyle ilişki kurmuştur. Firdevsî'nin *Şehname*'si ve Sophokles'in *Kral Oidipus* başlıklı tragedyası bunlardan başlıcalarıdır. *Şehname*, Firdevsî'nin 977 ila 1010 yılları arasında yazmış olduğu ve eski İran efsaneleri üzerine kurulu manzum destanıdır. 60 bin beyit civarında bir hacme sahip olan destan, aynı zamanda klasik İran edebiyatının en büyük eserlerinden biri olarak kabul edilir. *Kral Oidipus* ise Antik Yunan tragedyasının en önemli yazarlarından olan Sophokles tarafından yazılmış ve ilk kez MÖ 428 yılında sahnelenmiştir. O dönemden günümüze kadar çağlar boyunca edebiyatı etkilemiştir.

Romanda Cem, Mahmut Usta'ya Yunan kralı Oidipus'un hikâyesini anlatır. Bu kısım aynı zamanda *Kral Oidipus*'un bir özeti mahiyetindedir. Tragedyaya konu olan mit ise şöyledir: Oidipus, Yunanistan'daki Thebai şehrinin kralı Laios'un ve İokaste'nin oğludur. Bebek daha annesinin karnındayken Tanrı Apollon, çocuğun ileride babasını öldüreceğini haber verir. Laios bu felaketten kurtulmak için oğlunun ayaklarını bağlayıp onu ıssız bir dağ başına attırır. Dağa terk edilmiş olan bu bebeği bir çoban bulup Korinthos kralı Polybos ile karısı Merope'ye verir. Korinthos'un sarayında büyüyen Oidipus, günün birinde bir tartışma sırasında kendisine "uydurma evlat" denilince bu sözün peşine düşer ve tapınağa gider. Orada Phoibos isimli kâhin, onun babasını öldüreceğini, annesiyle evleneceğini ve annesinden çocukları olacağını haber verir. Bunun üzerine Oidipus, bu korkunç kaderden kaçmak isteyip hemen ülkesini terk eder. Kithairon bölgesinde, bir üç yol ağzında bir arabaya rastlar. Arabadakiler yoldan çekilmesi için Oidipus'a bağırlarlar. Bunun üzerine öfkelenen Oidipus, arabacıya saldırır. Arabadaki ihtiyar onun başına kırbaçla vurunca adamı ve arabacısını öldürür.

Bu olaydan sonra Oidipus Thebai'ye varır. Sphinks adlı canavar şehirde korku salmakta, sorduğu bilmecelelere cevap veremeyenleri parçalamaktadır. Oidipus bilmecelelerin doğru cevaplarını verince Sphinks hırsından kendini öldürür. Böylece halk da rahat bir nefes alır ve Oidipus, hem Thebai tahtına geçer hem de bilmeden

annesinin kocası olur. Ondan iki erkek, iki de kız çocuğu dünyaya gelir. Yıllar geçer, Thebai şehrinde veba baş gösterir. Salgının nedenini öğrenmek için Oidipus kâhine danışır. Kâhin, Laios'un katilinin Thebai'de yaşadığını, felaketin asıl sebebinin o olduğunu, onun bulunup kentten atılması gerektiğini söyler. Bunun üzerine Oidipus, hemen araştırmaya koyulur ve suçluya karşı korkunç tehditler savurur. Oidipus yaptığı araştırmalar sonrasında asıl babasının Laios ve onu öldürenin de kendi olduğu gerçeğini öğrenir. Duyduğu acının ve utancın etkisiyle gözlerini kör eder. Oidipus'un başına gelen felaket romanda Cem tarafından ustasına şöyle anlatılır:

Köprüde tartışıp öldürdüğü ihtiyarın hem kendi babası hem de Thebai şehrinin eski kralı olduğunu bilmeyen Oidipus hemen katilin bulunmasını emretmiş. Bunun için en çok da kendi çalışmış. Çalıştıkça da babasını öldürenin aslında kendisi olduğunu adım adım öğreniyormuş. Daha da kötüsü karısının kendi öz annesi olduğunu öğrenmekmiş [...] “Annesiyle yattığını anlayınca, Oidipus, kendi elleriyle kendini kör etmiş” dedim. “Sonra da şehri bırakıp başka bir âleme gitmiş.” (Pamuk, 2016a: 39)

Yazar, eserin özetini vererek okuru doğrudan *Kral Oidipus* tragedyasına gönderir. Böylece, kendi metnin nasıl ilerleyeceğine dair bir yol göstermiş olur. Romanın sonraki kısmında Cem ile Oidipus arasındaki ilişki, karakterin zihninden şöyle sunulur: “Dinî hikâyeleri, Kur’an-ı Kerim’den çıkma meselleri Mahmut Usta bana ibret alayım diye anlatırdı: Bundan huzursuz olurum. Ben de onu huzursuz etmek için ona Şehzade Oidipus’un hikâyesini anlatmış, sonunda anlattığım hikâyenin kahramanı gibi davranmışım. Bu yüzden kuyunun dibinde kalmıştı Mahmut Usta, bir hikâye, bir efsane yüzünden” (Pamuk, 2016a: 95). Böylece, verilen bu özet ile yapılan gönderme yerli yerine oturur, gönderme yapılan metnin karakterin edimlerinin belirleyicisi olduğu sezdirilir.

Benzer biçimde, romanda en sık gönderme yapılan eserlerden bir diğeri olan *Şehname*'de yer alan Rüstem ve Sührab'ın hikâyesinin de özeti verilir. Bu özet, romanda Cem'in başına gelenleri unutmak için eşiyle birlikte kendilerini okumaya verdikleri zamanda geçer. Rüstem ve Sührab'ın hikâyesi ise şöyledir: Rüstem,



İran'da herkesin tanıdığı bir kahraman, yorulmaz bir savaşçıdır. Rüstem bir gün avlanırken atı Rakş'ı kaybeder. Atını bulmaya çalışırken Semengân ülkesine girer. Ülkenin padişahı Rüstem'i özenle ağırlar ve onun için bir şölen düzenler. Rüstem yemek yedikten sonra odasına çekilir. Padişahın kızı Tehmine, maceralarını işitip âşık olduğu Rüstem'in sarayda olduğunu öğrenince odasına gidip ona olan aşkını anlatır ve ondan bir çocuğu olmasını istediğini söyler. O gece Rüstem ve Tehmine birlikte olurlar. Gecenin sabahında atının bulunduğu haberini alan Rüstem, Tehmine'ye doğacak çocuğuna vermesi için bir mühür bırakıp yola koyulur. Bu tek gecelik ilişkiden Tehmine'nin Sührab ismini verdiği bir oğulları olur. Hikâyenin devamı romanda şöyle yer alır:

Yıllar sonra babasının ünlü Rüstem olduğunu öğrendiğinde Sührab demiş ki: "İran'a gideceğim, zalim İran şahı Keykavus'u tahttan indirip yerine babamı geçireceğim. Sonra buraya, Turan'a döneceğim ve Keykavus gibi zalim Turan şahı Efrasiyab'ı tahttan indirip yerine kendim geçeceğim. O zaman babam Rüstem ve ben, İran'ı ve Turan'ı, Doğu'yu ve Batı'yı birleştirip bütün Cihan'ı adilane yöneteceğiz."

İyi niyetli, iyi kalpli Sührab böyle demiş. Ama düşmanlarının ne kadar sinsi ve kurnaz olduğunu ölçememiş. İran ile savaşacak diye Turan Padişahı Efrasiyab, niyetini bilmesine rağmen onu desteklemiş. Ama Sührab babası Rüstem'i tanımasın diye ordusuna casuslar katmış. Baba oğul birbirlerini tanımadan ordularını karşılıklı uzaktan izlemişler. Çeşit çeşit hile ve oyundan ve kaderin cilvelerinden sonra efsane savaşçı Rüstem ile oğlu Sührab savaş alanında karşı karşıya gelmişler. Ama tabii zırhlar içindeymişler ve baba oğul, tıpkı Oidipus ve babası gibi birbirlerini tanıyamamışlar. Zaten Rüstem, karşısındaki cengâver bütün gücünü toplamasın diye dövüşlerde kim olduğunu dikkatle saklamış. Gözü babasını İran tahtına oturtmaktan başka bir şey görmeyen çocuk kalpli Sührab da kiminle savaşacağına zaten dikkat bile etmezmiş. Böylece bu iki yüce gönüllü büyük savaşçı baba oğul, orduları arkadan onları seyrederken öne atılıp kılıçlarını çekmişler.

Firdevsî, baba oğulun alt alta üst üste savaşmalarını, kavganın günlerce sürüşünü ve sonunda babanın oğulu öldürüşünü mesnevisinde uzun uzun anlatmıştı. (Pamuk, 2016a: 110)

Romanda, bu iki esere sıklıkla gönderme yapılır. Hatta bu pasajda görüldüğü üzere, birinden söz ederken bilinçli bir şekilde diğeri anılır, ikisi birbiriyle kıyaslanır. Dolayısıyla, romanın temelde bu iki anlatı üzerine inşa edildiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Romandaki baba-oğul ilişkisi de bu anlatıların çerçevesinde şekillendirilir.

Romanda, *Kral Oidipus* ve *Şehname* dışında gönderme yapılan kaynakların başında İslam dininin kutsal kitabı olan *Kur'an-ı Kerim*'in geldiği söylenebilir. *Kur'an*'a yapılan göndermelerin ilki, romanın birinci kısmının sekizinci bölümünde yer alan, Mahmut Usta'nın Cem'e anlattığı Yusuf Peygamber'in kıssasıdır:

Kuyuyu kazmaya başlamamızdan bir hafta sonra bir akşam Mahmut Usta, Yusuf Peygamber ile kardeşlerinin hikâyesini anlattı. Babaları Yakup'un oğulları içinde en çok Yusuf'u sevmesini, diğer kardeşlerin kıskançlığını ve Yusuf'u yalan dolan ile kandırıp karanlık bir kuyuya atmalarını dikkatle dinledim. Aklımda en çok Mahmut Usta yüzüme bakıp “Evet, Yusuf güzel ve çok akıllıydı, ama bir babanın oğulları arasında ayırım yapmaması gerekirdi” demesi kalmış. “Bir baba adil olmalıdır,” diye de eklemişti sonra, “adil olmayan baba evladını kör eder. (Pamuk, 2016a: 35)

Alıntıda açık bir şekilde gönderme yapılan Yusuf Peygamber'in hikâyesine, *Kur'an-ı Kerim*'in on ikinci suresi olan Yûsuf Suresi'nde yer verilir. Surenin Elmalılı Muhammed Hamdi Yazır tarafından Türkçeleştirilmiş anlamına bakılırsa surede, babaları Yakup Peygamber'in onu daha çok sevdiği düşüncesiyle kardeşleri tarafından kıskanılan Yusuf'un kuyuya atılması ile başlayan hayat hikâyesinin anlatıldığı görülür. Yusuf'un öldüğüne inandırılan Yakup Peygamber üzülp hasretinden görme yetisini kaybeder. Yusuf ise bir kervan tarafından kuyudan

çıkartılıp Mısır'a götürülür ve orada üst konumdaki saray mensuplarından birine köle olarak satılır.

Burada bir iftira sonucu hapse atılan Yusuf, Mısır kralının gördüğü rüyayı yorumlaması neticesinde hapisten çıkartılıp yüksek düzeyde yöneticiliğe getirilir. En nihayetinde Yakup Peygamber'in gözlerinin açılması, uzun süreli bir ayrılıktan sonra Yusuf Peygamber'in babası ve kardeşleriyle tekrar bir araya gelişi anlatılır (Yazır, 2012: 237-249). Pamuk, Yûsuf Suresi'ne yaptığı bu gönderme ile romanının temel izleği olan baba-oğul ilişkisine diğerk iki metinden farklı bir boyut ekler. Böylece anlatısındaki anlam alanını genişletir, güçlendirir.

Pamuk, romanda İbrahim Peygamber'in hikâyesinin canlandırıldığı bir tiyatro oyununa yer vererek yine *Kur'an*'dan bir kıssaya göndermede bulunur. Bu kısım eserde şöyle yer alır:

İbrahim kendisine bir oğul vermesi için Allah'a uzun uzun yalvardı. Sonra da bir oğlu oldu; (oyuncak bir bebektir bu). Derken oğlu büyüdü ve Hazreti İbrahim çocuk yaşta bir oyuncuyu—oğlunu—yere yatırdı bıçağını çekip onun gırtlığına dayadı. Bu sırada babalık, oğulluk, itaat konusunda derin şeyler söyledi. Herkes etkileniyordu bu sözlerden. (Pamuk, 2016a: 65)

Romanda gönderme yapılan, Yahudilik, Hristiyanlık ve İslam dininde önemli bir yeri olan İbrahim Peygamber'in oğlunu kurban etme hadisesi, *Kur'an-ı Kerim*'in 37. suresi olan Saffat Suresi'nin 99 ila 109. ayetlerinde anlatılır. Söz konusu ayetlerin Türkçe mealine göre, İbrahim Peygamber'in, "Ey Rabbim! Bana salih olanlardan bir çocuk ihsan et!" duasının kabulüyle kendisine bir erkek çocuğu müjdelendir. Oğul babasının yanında koşma çağına geldiğinde, İbrahim'in rüyasında oğlunu kurban ettiğini görmesi üzerine baba da oğul da ilahi buyruğa teslim olur. İbrahim Peygamber oğlunu kurban etmek üzereyken Allah, onun bu teslimiyeti üzerine oğlunun canına bedel olarak ona bir kurbanlık gönderir (Yazır, 2012: 450-451). Yûsuf Peygamber'in kıssasında olduğu gibi İbrahim Peygamber'in kıssasında da bir

baba-oğul ilişkisi olduğu görülür. Pamuk, bu göndermelerle Cem ile babası-ustası arasındaki ilişkilerde yaşanacak çatışmaların ipuçlarını oluşturur.

*Kırmızı Saçlı Kadın*'da gönderme yapılan ve tezde ayrıntılarıyla incelenecek olan metinlerin dışında da pek çok eser bulunmaktadır. Türk edebiyatının yanı sıra Doğu ve Batı edebiyatından da beslenen Pamuk, aynı zamanda farklı türden eserlere de göndermelerde bulunur. Fransız edebiyatının bilinen isimlerinden Jules Verne'in orijinal adı *Voyage au centre de la Terre* olan ve Türkçeye *Dünyanın Merkezine Yolculuk* ismiyle çevrilen klasikleşmiş bilimkurgu romanı bunlardan biridir. Esere, yazarı ve konusu anılarak gönderme yapılır. Ayrıca, Orta Doğu kökenli bir halk masalı olan *Alaaddin'in Sihirli Lambası*'na; Fransız şair ve oyun yazarı Edmond Rostand tarafından yazılan ünlü sahne eseri *Cyrano de Bergerac*'a; "olmak ya da olmamak" sözünün anılmasıyla, dünyada en çok bilinen isimlerden olan İngiliz şair ve oyun yazarı William Shakespeare'in *Hamlet* adlı oyununa; dünya edebiyatının en önemli yazarlarından biri olarak kabul gören Fyodor Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler* ve *Budala* isimli romanlarına göndermeler yapılır. Bunların yanı sıra romanda, Amerikalı şair ve yazar Edgar Allan Poe, Fransız filozof Jean-Jacques Rousseau, Alman filozof ve yazar Friedrich Nietzsche, Alman-Amerikan yazar ve siyasetçi Karl Wittfogel gibi kişiliklere ya tek başına isimleri veya eserlerinin ismiyle birlikte anılarak göndermede bulunulur.

Bunların dışında, romanda resim, sinema gibi farklı sanat dallarına da gönderme yapılmıştır. Moskova'da Tretyakov Müzesi'nde sergilenen, Rusya'nın tanınmış ressamlarından İlya Repin'in *Korkunç İvan Oğlunu Öldürüyor* adıyla bilinen yağlıboya resmine; Fransız ressam Jean Auguste Dominique Ingres'in Louvre Müzesi'nde bulunan *Oidipus ve Sphinks* adlı resmine; Paris'teki Gustave Moreau Müzesi'nde sergilenen *Oidipus ve Sphinks* resmine; British Museum'da bulunan *Şehname* nüshalarındaki minyatürlere göndermeler yapılmıştır. Adı geçen bütün bu resimler, romandaki baba-oğul çatışmasının anlatımını zenginleştirmiştir. Romanda gönderme yapılan resimlerden olan İngiliz ressam Dante Gabriel Rossetti'nin orijinal adı *Regina Cordium* (1860) olan ve romanda *Kırmızı Saçlı Kadın* ismiyle geçen resmi, aynı zamanda kitaba adını vermiş olması ve kitap kapağında yer alması bakımından önem arz eder. Sinema alanında ise, İtalyan film yönetmeni Pier Paolo

Pasolini'nin *Kral Oidipus* filmine ve Sergei Eisenstein'in 1984 yapımı *Korkunç İvan* isimli filmine gönderme yapılır.

Pamuk, bazen bir eserin sadece adını veya yazarını anarak bazen de bir izleğini, karakterlerini veya konusunu kullanarak açık göndermelerde bulunmuştur. Bu göndermelerin hem okura romanın gidişatına dair ipuçları sunduğu hem de romanın okur tarafından daha iyi kavranmasını sağladığı düşünülebilir. Yazar, açık göndermeler yoluyla, aynı zamanda, anlatısındaki düşünceye dayanaklar oluşturup okuru karşılaştacağı olaylara hazırlar. Şunu da belirtmek gerekir ki, bu göndermelerle Pamuk, romanın tutarlı bir şekilde devamlılığını sağlamıştır. Göndermede bulunduğu metinlerle anlatısını güçlü bir zemine oturtmuş, dünya edebiyatının ve sanatının başyapıtlarıyla bir araya getirmiştir. Bunun yanı sıra göndermede bulunduğu eserleri yeni bir bağlamda ele alarak romanına zenginlik kazandırmıştır. Bu göndermeler aynı zamanda yazarın kendi birikimi, okuma edimini, araştırmalarını da görünür kılmıştır.

### **2.2.3. Romandaki “Örtük Gönderge” ya da “Anıştırma”lar**

*Kırmızı Saçlı Kadın*'in diğer metinlerle söyleştiği yöntemlerden biri de anıştırmadır. Bu bakımdan öncelikle anıştırmanın tanımını yapmak uygun olacaktır. Anıştırma, metinler arasında kurulan ilişkilerde en sık kullanılan yöntemlerden biridir. Yazar, anıştırmada, metninin söyleşim içinde olduğu metni doğrudan belirtmek yerine o metne anlam bakımından okuru yönlendirir. Bu yönlendirme, o metinde öne çıkmış olan karakter, mekân, olay, zaman, imge gibi unsurların sezdirilmesi ile gerçekleşir. Yani anıştırmada, anlatılmak istenen söylenmek yerine çağrışım yoluyla sezdirilir (Aktulum, 2000: 108-109).

Aktulum'un da üzerinde durduğu gibi, “Açık seçik göndermede bulunmadan bir kişi ya da nesne konusunda düşünceyi uyarma biçimi olan anıştırmada söylenmesi gereken şey açıkça, doğrudan belirtilmek yerine yalnızca telkin edilir. Kişi ya da nesne konusunda ‘yarım-bilgi’ verildiğinden, anıştırma örtülü söylemle eşanımlıdır” (Aktulum, 2000: 109). Tanımlamadan da anlaşılacağı üzere anıştırmada diğer metin kapalı bir şekilde bulunur.

Bu durumda anıştırma, alıntı gibi iki sözceyi yan yana getirmek yerine, üst üste koyar. Böylece metindeki düz anlamın altından bir yan anlam çıkar. Yani metin tek bir şey söylüyormuş gibi görünür ama çift anlamlı bir yoruma kapı açar. Dolayısıyla anıştırma, anlam ve düşünceler arasındaki bağı sezdirme işidir. Anıştırmanın fark edilebilmesi hususunda okura büyük rol düşer. Zira, anıştırma yalnız okuma birikimi geniş, okuduğu metindeki anlama ulaşmak isteyen okurun görebildiği izlerle ortaya çıkar. Yani anıştırma, okurca algılanmadıkça bir anlam ifade etmez (Aktulum, 2000: 60). Okur sezdirilen ipuçlarıyla fark ettiği izi takip ederek anıştırılan metne ulaşır. Burada önemle belirtilmelidir ki, anıştırma, biçimden ziyade anlamla ilgili bir kavramdır. Dolayısıyla anıştırmanın temel ögesi iki düşünce arasında yapılan yakınlaştırmadır (Aktulum, 2000: 113).

Kısaca söylemek gerekirse anıştırma, yazarın kullandığı kaynağı açıkça belirtmeden bazı izlerle hissettirdiği metinlerarası bir ifade biçimidir. Bundan dolayı anıştırmanın kavranabilmesi oldukça güçtür. Ayrıca, bir eserde, resim, müzik, sinema, heykel gibi farklı sanat dallarına, ortak bir duygu ve düşünceye de anıştırmada bulunulabilir. Bu yönüyle anıştırmanın geniş bir kullanım alanı sunduğu söylenebilir (Aktulum, 2000: 110).

*Kırmızı Saçlı Kadın*'da örtük göndergelerin daha çok düşünceyi uyarma biçiminde olduğu görülür. Anlatıcı, henüz romanın başında baba ve oğul olmanın sırlarından bahsedeceğini söyleyerek okurun düşüncesini uyarır:

Aslında yazar olmak istiyordum. Ama anlatacağım olaylardan sonra jeoloji mühendisi ve müteahhit oldum. Okuyucularım, hikâyemi anlatmaya başladım diye olayların sona erip arkada kaldığını da sanmasınlar. Hatırladıkça olayların içine daha çok giriyorum. Bu yüzden sizlerin de peşim sıra baba ve oğul olmanın sırlarına sürükleneceğinizi hissediyorum. (Pamuk, 2016a: 9)

Bu alıntıda yazar, “baba ve oğul olmanın sırları” sözcüğü ile okurun belleğine seslenir. Baba-oğul ilişkileri mitolojide, kutsal kitaplarda, edebiyatta çağlar boyunca işlenen konulardan olmuştur. Tezin ikinci bölümünde detaylı olarak ele alınacak olan

Oidipus kompleksinin de çıkış noktasını babalar ve oğullar arasındaki mücadeleye oluşturur.

“Baba ve oğul olmanın sırları” diyerek yazar, çağrışım yoluyla, anlatısının temel izleği olan baba-oğul ilişkisine, bu ilişkinin konu edildiği metinlere örtük göndermede bulunur. Böylece, romanda söyleyeceklerine dair dolaylı bir anlatım desteği sağlar. Bunun yanında, konu edilen eserlerin temel izleklerinden olan babanın oğulu terk edişi, oğulun babasız büyüyüşü de şöyle anıştırılır:

Babamı en son ona yemek götürdüğüm bir gece eczanede gördüm. Lise birdeydim; sıradan bir sonbahar akşamıydı. Babam televizyondaki haberleri seyrediyordu. Daha sonra tezgâha yerleştirdiği yemeğini yerken, ben biri aspirin, diğeri C vitamini ve antibiyotik isteyen iki müşteriye baktım ve parayı çekmecesini hoş bir zil sesi çıkararak açılan eski kasaya koydum. Eve dönerken son bir bakış attım babama; bana kapıdan gülümseyerek el salladı.

O sabah babam eve gelmemiş. Bunu öğleden sonra okuldan dönünce annem söyledi. (Pamuk, 2016a: 10)

Alıntıda bir babanın evladını terk edişi oğulun gözünden anlatılır. Bu konu yazarın bıraktığı ve görmesi kolay olmayan izlerden biridir ve belli bir algılamayı zorunlu kılar. Bu konu ile anlatının yan-metinleri ima edilir. Pamuk’un anlatısının temeli olan iki eserin de başkişileri babaları tarafından terk edilmiştir. Oidipus’un babası Laios, bir kâhinden, oğlunun onu öldüreceğini, karısıyla evlenip ondan çocuk sahibi olacağını öğrenince, karısı İokaste’nin de onayıyla Oidipus’u bir dağın tepesinde ölüme terk etmiştir. Bu kısım Kral Oidipus’ta, İokaste’nin anlatımıyla şöyle geçer: “Laios günün birinde bir haber aldı; bu haberi Phoibos değil, rahipleri verdi. Bir çocuğumuzun olacağı, bu çocuğun babası kralı öldüreceği bildirilmişti [...] Doğduktan üç gün sonra Laios çocuğun ayaklarını bağlamış, onu ıssız bir dağ başına attırmıştı” (Sophokles, 2017: 27). Firdevsî’nin *Şehnamesi*’nde Rüstem ile Sührab’ın hikâyesinde ise Rüstem, Semengân Padişahı’nın kızı Tehmine ile nikâhlanıp geceyi birlikte geçirdikten sonra şehirden ayrılmıştır. Çocuğu olup olmadığından bile haberi

olmayan Rüstem, bu davranışıyla evladını babasızlığa mahkûm etmiştir (Firdevsî, 1992: 300).

Romandaki anıştırmalardan biri de kuyu kelimesi ile yapılmıştır. Cem, kuyuda çalışmaya başlayacağı zaman annesinin ısrarıyla kuyuya inmeyeceğine söz verir. “Asla kuyuya inmeyeceğim’ dedim elimde çanta, başım dik, mahkemeye giden babam gibi kararlı ama şakacı bir havayla evden çıkarken” (Pamuk, 2016a: 14). Örtük göndergede, bir şey, onu düşündüren başka bir şeyle ima edilir. Bu bakımdan kuyu kelimesi ile Pamuk, daha önce açık göndergelerin ele alındığı bölümde değinilen Yûsuf Suresi’ni sezdirir. Okurun belleğine seslenen anıştırmaların görülebilmesi için bir sözce ile başka bir sözce arasında belli bir algılama gerekir. Dolayısıyla romanı şekillendiren kuyu motifine yakından bakılması yerinde olacaktır.

Kuyu, romanda anıştırılan metinlerden biri olan Mevlânâ Celâleddin-î Rûmî’nin *Mesnevi*’sinde geçen motiflerdendir. Mevlânâ, kuyuyu bir sığınak olarak ele alıp “Akıllı olan kuyu dibini tercih eder. Zira yalnızlık kalbe huzur verir” der. Aynı zamanda kuyuyu mecazi bir anlamda da kullanıp kuyu kazanın, o kuyuya kendi düşeceğini kaleme alır. Zalimlerin zulmünü de karanlık bir kuyuya benzetir (Mevlânâ, 2008: 79). Bunların dışında *Mesnevi*’de yer alan pek çok hikâyede kuyu imgesi geçer.

Romanda Cem’in serüveni babasının onu terk etmesinin ardından kuyu işinde çalışmasıyla başlar. Cem bu işte çalışırken hayata dair pek çok deneyim yaşamış, olgunlaşmıştır. Kendisi ustasını kuyunun dibinde bırakıp terk ettiği gibi romandaki baba-oğul çatışması yine kuyu başında sonuçlanır.

Bunların yanı sıra, tezin ikinci bölümünde detaylı bir şekilde ele alınacağı üzere psikanalist Carl Gustav Jung’a göre kuyu bir anne arketipidir. Anne arketipi de gizli, saklı, karanlık, ölümler dünyası, kaçınılmaz olan gibi anlamları barındırır (Jung, 2019: 22). Bu bağlamda romanda kuyu ile anlam bakımından bir yönlendirme yapıldığı söylenebilir. Cem’in geçmişle hesaplaşmaktan kaçması, kuyunun içine bakmaktan korkması ile sezdirilmiştir. Yani, yazar, kuyu motifi ile anıştırma yaptığı metinler ve



motifin simgesel değeri ile ileri sürdüğü duygu ve düşünceye dolaylı bir anlam desteği sağlamıştır.

Pamuk'un okurun belleğine seslendiği anıştırmalardan biri de kuyucu Mahmut Usta'nın anlattığı hikâyede görülür. Usta anlatımı ile Cem'e kimsenin kaderinden kaçamayacağı, insanın başına gelecek olan şeyden kaçışının mümkün olmadığı mesajını verir. Ustanın hikâyesiyle romanda, Mevlânâ'nın *Mesnevî*'sinin birinci cildinde "Azrail Aleyhisselâm birisine bakınca onun korkup Süleyman Aleyhisselâm'a sığınması ve Süleyman Peygamber'in rüzgâra emrederek o kimseyi Hindistan'a bırakması" başlığıyla bulunan hikâyeye örtük gönderme yapılır. Romanda, hikâyeye, temel izleği aynı kalmak suretiyle metninde çeşitli değişiklikler yapılarak yazarından ve isminden bahsedilmeden yer verilmiştir. Anıştırılan hikâyenin, yeni metindeki işlevini saptamak okurun katkısı ile olacaktır. Bu açıdan bakıldığında, kaderden kaçmanın mümkün olmayışının anlatıldığı hikâyenin, romanının izleksel alt yapısını tamamlamak için anıştırıldığı görülebilir. Nitekim roman kişisi Cem, her ne kadar geçmişe dönmek istemese de kaderinden kaçamayacaktır. Aynı zamanda efsanelerde okuduğu ama kendi hayatı açısından tahayyül bile edemediği şeyler, kaçışı olmayan bir kehanet gibi başına gelecektir.

Pamuk, metninde yer verdiği bu örtük göndermelerle romanının dokusunu güçlendirir. *Kırmızı Saçlı Kadın*, anıştırılan metinlerle bir söyleşim içindedir. Bu söyleşimi yazarın genel olarak belli iki düşünce arasında yakınlaştırma yapmak için kullandığı söylenebilir. Bununla birlikte anıştırma yöntemiyle oluşturulan yan-metinler, ana-metni meydana getirirken aynı zamanda zenginleştirmiş ve anlatıya katkı sağlamıştır.

#### 2.2.4. *Kırmızı Saçlı Kadın*'da Öykünülen Metinler

Metinlerarası ilişki yöntemlerinden olan türev ilişkileri, metinlerin türetme yoluyla yeni bir biçime ulaştırılmasını gösterir. Buna göre, ana metin, alt metin ya da metinleri bazı değiştirim / dönüştürüm işlemlerinden geçirerek ortaya çıkar. Dolayısıyla türev ilişkilerinde bir türetme yahut değiştirme söz konusudur. Türev ilişkilerinin en önemlileri olarak yansılama (parodi), alaycı dönüştürüm ve öykünme (pastiş) yöntemleri görülür (Aktulum, 2000: 116).

Kısaca tanımlamak gerekirse parodi, alay etme yoluyla, komik bir etki uyandırmak amacıyla metinlerin dönüştürülmesine dayanan bir uygulama biçimidir (Aktulum, 2000: 118-119). Alaycı dönüştürüm ise, metnin temel içeriğini değiştirmeden, onu sıradan bir biçimde yeniden yazmaya dayanır (Aktulum, 2000: 126). *Kırmızı Saçlı Kadın*'da, türev ilişkisine göre parodi ya da alaycı dönüştürüme rastlanmamıştır. Yazarın diğer eserlerle öykünme (pastiş) yöntemiyle ilişki kurduğu gözlemlenmiştir.

Aktulum'un ifadesi ile "Öykünme bir yazarın dil ve anlatım özellikleri, sözleri taklit edilerek gerçekleşir. Bir yazar bir başka yazarın biçimini kendi biçimiymiş gibi benimseyerek, okurun üzerinde oluşturmak istediği etkiye göre kendi metnine sokarak ya da özgün metnin içeriğini kendi metnine uyarlayarak yeni bir metin ortaya çıkarır" (Aktulum, 2000: 33). Tanımlamaya bakıldığında öykünme ile metinler arasında bir taklit ilişkisi kurulduğu söylenebilir. Öykünme genel olarak bir yazarın anlatım biçimi, sözleri taklit edilerek gerçekleşir. Bununla birlikte yazar, bir edebî türün biçimini olduğu kadar belirgin izleklerini de taklit edebilir. Aynı izleğin yinelenmesiyle eserler arasında bir bütünlük kurulmuş olur. Belirtilmesi gereken bir diğer husus da yazarın öykündüğü eserin "benzerini yapma"ya uğraşmasıdır (Aktulum, 2000: 133-134).

Pamuk, *Kırmızı Saçlı Kadın*'da *Kral Oidipus*'a ve *Şehname*'ye öykünür. *Kral Oidipus*'dakilerin yanı sıra *Şehname*'de yer alan Rüstem ve Sührab'ın hikâyesindeki temel izlekler *Kırmızı Saçlı Kadın*'da yinelenmektedir. Bu izleklerin ne olduğuna bakmak gerekirse, öncelikle, Rüstem ve Sührab'ın hikâyesi ile *Kral Oidipus*'un ortak temel izleğinin babasızlık olduğu görülebilir. *Kırmızı Saçlı Kadın*'da Cem, henüz lise

öğrencisiyken babası tarafından terk edilmiştir. Aynı zamanda Cem'in oğlu Enver de babasız büyümüştür. Romanda babanın oğulu yalnız bırakışı öykünülen metinlerden farklı bir çizgide ele alınmış olsa da temel izlek değişmemiştir.

Eserlerdeki bir diğer ortak izlek de geçmişi araştırmak ve merak duygusudur. Cem de Oidipus ve Sührab gibi gerçeği öğrenmek için geçmişin peşine düşer. Bu izlek bazı farklarla yinelenir. Oidipus, öldürdüğü kişinin kim olduğunu merak edip geçmişin peşine düşerken Cem, ustasını öldürüp öldürmediğini sorgular. Sührab ise hiç görmediği babasının kim olduğu merak edip geçmişi araştırır. Enver de babasını tanımak için geride kalmış yaşantıların izini sürer.

Bir diğer izlek de babanın eşi / sevgilisiyle ilişkiye girmek ve ondan çocuk sahibi olmaktır. Oidipus bilmeden annesiyle birlikte olurken Cem, bilmeden babasının sevgilisiyle tek gecelik bir ilişki yaşamıştır. Çocuk sahibi olmak izleği bazı farklılıklarla işlenmiştir. Oidipus, annesi olduğunu bilmeden karısı olan kişiden bilerek çocuk sahibi olur. Cem ise babasının sevgilisi olduğunu bilmediği kişiden bilmeden çocuk sahibi olur. Bu izlek aynı zamanda Rüstem ve Sührab hikâyesinde de işlenir. Cem, Rüstem gibi, tek gecelik bir ilişki sonrası oğul sahibi olur, yine Rüstem gibi bir evladı olduğunu uzun yıllar sonra öğrenir.

*Kral Oidipus* tragedyasının merkezinde yer alan baba katli izleği romanda bazı farklarla ele alınır. Cem de bir nevi, Oidipus gibi babasını öldürmüştür. Buradaki önemli fark, Oidipus'un öldürdüğü kişinin babası olduğunu bilmemesidir ve öldürme eyleminin gerçekleşmesidir. Cem ise babasının-ustasının üzerine kovayı düşürdüğünü bildiği hâlde ona bakmaz. Onu kuyunun dibinde âdeta ölüme terk eder. Daha sonra Cem'in kendine sıkça sorduğu soru aslında bu davranışını bilinçli gerçekleştirdiğini düşündürür: "Kovanın düşmesi ne kadar kazaydı?" (Pamuk, 2016a: 91).

Cem'in oğlu Enver ile ilişkisi, Rüstem ve Sührab hikâyesi ile örülür. Enver, babası tarafından hiç bilinmeden terk edilmiş oluşuyla Sührab durumundadır. Enver de Sührab gibi babasının kim olduğunu yıllar sonra öğrenmiş ve babasını tanımak

istemiştir. Ne var ki, aralarında yaşanan boğuşma sonucu babasını öldürdüğü anda bir açıdan Oidipus'a dönüşmüştür.

İki efsanede de baba-oğul ilişkisi ve bu ilişkinin ölümle sonuçlanması işlenmiştir. *Kral Oidipus*'un merkezinde baba katli bulunurken Rüstem ve Sührab'ın merkezinde oğul katli yer alır. *Kırmızı Saçlı Kadın*'da oğul katli, daha çok gizli bir korku olarak işlenirken kitabın merkezine baba katiliği yerleştirilmiştir.

Romanın son kısmında, Cem'in anlatısını aslında, Kırmızı Saçlı Kadın'ın yönlendirmesiyle oğul Enver'in yazmış olduğu anlaşılır. Okuru şaşırtan ve metnin postmodernist bir kimliğe bürünmesini sağlayan bu manevra, görünüşte baba-oğul çatışması üzerine kurulan romanın, annenin oğluna yaşananları aktarmasıyla meydana geldiğini, dolayısıyla oğuldaki baba temsilinin anne tarafından oluşturulduğunu açığa çıkarır. Romanın ilişki içinde bulunduğu metinlere en önemli katkısının ve onlardan ayrılan yönünün Kırmızı Saçlı Kadın'ın üstlendiği bu sürprizli sevgili-anne-anlatıcı rolü olduğu söylenebilir. Bu bağlamda babayı öldürmek istenci ve annenin bu yöndeki etkisinin anlaşılabilmesi için romandaki ilişkilerin psikanalitik edebiyat kuramı ışığında yorumlanması gerekir.

## İKİNCİ BÖLÜM

### ***KIRMIZI SAÇLI KADIN'DA BABA KATİLLİĞİ VE OİDİPUS KOMPLEKSİ***

*Kırmızı Saçlı Kadın*'ın odağında baba-oğul ilişkisi ve bu ilişkinin ölümle sonuçlanması işlenmiştir. Babayı öldürme istenci, ilk kez Avusturyalı nörolog Sigmund Freud (1856-1939) tarafından araştırılmıştır. Freud, insanın zihinsel yaşamı üzerine yapmış olduğu çalışmalarda, kişinin bebeklikten itibaren yaşadığı deneyimlerin karakterini, davranışlarını, eylemlerini yani yaşamını etkilediğini düşünmüştür. Babayı ortadan kaldırma istencini de bu gelişim evrelerinde ele almıştır. Bu bağlamda, *Kırmızı Saçlı Kadın*'daki baba katiliği, Freud'un psikanaliz adını verdiği çalışmalarına dayanan psikanalitik edebiyat kuramı çerçevesinde değerlendirilecektir.

Amerikan edebiyat eleştirmeni Norman N. Holland'ın (1971-2017) Türkçeye *Psikanaliz ve Shakespeare* (2002) ismiyle çevrilmiş olan *Psychoanalysis and Shakespeare* (1966) adlı kitabı psikanalitik edebiyat kuramı hakkında yazılmış en önemli çalışmalardan kabul edilir. Türkçede bu kuram konusunda en kapsamlı çalışmayı Oğuz Cebeci, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı* (2015) adlı kitabı ile yapmıştır. Aynı zamanda Saffet Murat Tura'nın *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz* (2017) adlı kitabı da başlıca çalışmalardandır. Bu bölümde, Freud'un düşünceleri merkeze alınıp edebiyat eleştirisini anlamlandırabilmek için öncelikle eleştirinin temelini dayandığı psikanaliz hakkında bilgi verilecek ve sonra söz konusu kaynaklardan yararlanılarak psikanalitik edebiyat kuramı üzerinde durulacaktır. Daha sonra Freud'un yaklaşımına yer verilip ardından psikanalitik edebiyat kuramını bir sistem hâline getiren Holland'ın düşüncelerine değinilecektir. Sonraki bölümde de

Freud, Jung ve Lacan'ın yaklaşımları kapsamında Oidipus kompleksine odaklanılıp metin çözümlemesi için kavram çerçevesi oluşturulacaktır.

### 3.1. Psikanaliz ve Psikanalitik Edebiyat Kuramı Hakkında

Psikanalitik edebiyat kuramı, Freud'un 20. yüzyılın başlarında insanın zihinsel yaşamı üzerine yapmış olduğu çalışmalara dayanır. Bu çalışmalarında Freud, biyolojik ve fizyolojik nedenleri açıklanamayan sinirsel rahatsızlıkların kişinin bir zamanlar yaşayıp sonradan unuttuğu ruhsal yaralanmalar (travma) yüzünden olduğunu düşünmüş ve travmaların kökenini de çocukluk döneminde aramıştır (Freud, 2000: 65-169).

Çalışmalarını bir disiplin hâline getiren Freud, Türkçeye *Ruhçözümlemesinin Tarihi* (2000) ismiyle çevrilen *Zur Geschichte der psychoanalytischen Bewegung* (1914) başlıklı kitabında, bilincin doğrudan ulaşamadığı derin ruhsal katmanların öğretisi olarak ifade ettiği bu yönteme, Yunanca *psykhē* (ruh) ve *analysis* (çözümleme) köklerinden oluşmuş, Türkçede “ruh çözümlemesi” anlamına gelen psikanaliz (Alm. psychoanalyse) adını vermiştir (Freud, 2000: 274).

Freud, zihinsel aygıt olarak ele aldığı insan zihnini, İd (Es), Ego (Ich), Süper-ego (Über-Ich) olmak üzere üç bölümde incelemiştir (Freud, 2000: 289). Ona göre İd, kişiliğin bastırılmış olan karanlık bölümüdür ve bilinçdışıdır. İnsanda kalıtım yoluyla bulunur ve bedensel gereksinimlerinin doyurulmasını ister. Freud, doğuştan gelen ve aklın üzerinde kışkırtıcı bir gücü olan bedensel istemleri “triebe” (içgüdüler) olarak adlandırmıştır. İd'de “thanatos” (ölüm) ve “eros” (sevgi) olmak üzere iki temel içgüdünün varlığından söz etmiştir. Aynı zamanda cinsel işlevleri İd'de bulunan eros içgüdüsüyle örtüştürmüş ve erosta saklı olan enerji yükünü “libido” olarak adlandırmıştır. Ölüm içgüdüsünün de, cinsel içgüdüyle birlikte kendini gösterdiğini, narsistik libidonun etkisi altında olup cinselliğe hizmette devreye girdiğini düşünmüştür (Freud, 2000: 371-374).

Freud, libidonun bedensel kaynakları olduğunu ifade etmiş ve bunları “erotojenik bölgeler” olarak adlandırmıştır. Buna göre, libido bebeklikten itibaren farklı beden bölümlerinde doyum yaşamak ister. Freud, kişinin doğumdan itibaren yaşadığı libidinal gelişimi bazı evreler adı altında tanımlamıştır (Freud, 2000: 370-374).

Buna göre, libido, başlangıçta “bensevisel” (otoerotik) karakter gösterip sevgi nesnelere kişinin kendi vücudunda arar. Yani, narsisistik bir yapılanma gösterir. Freud’a göre, kişinin ilk erotojenik bölgesi oral (ağızsız) bileşenlerin egemenliği altında bulunur. Bebek, ilk cinsel deneyimini biyolojik olarak da olsa annesinden süt emerek ağız yoluyla edinir. Bu doyum öncelikli olarak beslenme yoluyla öz-korumaya hizmet etmekle birlikte beslenmeden bağımsız olarak haz elde etmeye çalışır ve bu nedenle cinsel olarak adlandırılabilir. Bu dönemde bebek dış dünya ile ilişkisini ağız ile kurduğu için her şeyi ağızına alarak tanımaya çalışır (Freud, 2000: 377). Oral evreyi, anal-sadistik evre izler. Bu evrenin erotojenik bölgesi anüstür ve haz, saldırganlık ve boşaltım ile sağlanır (Freud, 2000: 288-294).

Bir sonraki gelişim evresi, Freud’un kişinin yaşamında derin izler bıraktığı düşüncesiyle üzerinde özellikle durduğu fallik evredir. Bu evrede çocuk, o ana kadar otoerotik etkinlikler içinde yer almış olan cinsel dürtülerini, bir sevgi nesnesi elde etmek üzere kendinden başka bir şeyde arar. Yani, narsisistik libido, nesne libidosuna dönüşmüş olur. Bu evrede çocuğun ilk sevgi nesnesi annesidir. Kız çocuğu da erkek çocuğu da cinsel arzularını annelerine yönlendirir ve babalarını bir rakip olarak görüp ona düşmanca itkiler geliştirirler. Bu dönemde Oidipus kompleksi etkinliğini gösterir. Aynı zamanda Ego ve Süper-ego oluşumu başlar (Freud, 2000: 214-216).

Ego, İd’in bazı içgüdüsel isteklerinin dış dünyanın gerçekliğiyle çatışma içine girip kişiyi zedeleyeceği düşüncesiyle kişinin eylemini, gerçeğe uyumlu hâle getirir ya da bu istekleri bastırıp değiştirerek doyumunu olası kılan durumlara göre ayarlar. Süper-ego ise kişinin düşünce ve davranışlarının anne-baba tarafından onaylanıp onaylanmayacağı şeklinde kişinin yaşamına yön veren ilk ailesel ilişkilerle oluşan denetleyici güçtür (Freud, 2000: 388-418). Freud, Süper-ego’yu ilk özdeşleşme ve “Oidipus kompleksinin mirasçısı” olarak görür (Freud, 2000: 388-418). Oidipus

kompleksi çalışmamız için önem arz ettiğinden ayrı bir başlık altında detaylı olarak ele alınacaktır.

Bu evreden sonra erinliğe kadar süren ve ahlaksal tepki oluşumlarının inşa edildiği uyuklama-gizlilik evresi (latent) başlar. Bu evrede, çocuktaki cinselliğin gelişimi bir duraklama gösterir, içgüdülerin dışavurumlarında azalma görülür. Çocuk, annesi ve babası dışındaki kişilerle ilişkiler kurar. Ego ve Süper-ego güçlenir. Erinlikte ise cinsel içgüdüler yeniden bir canlanma gösterir. Çocuk, sevi nesnesini dışta arar ancak bu dönemde çocuğun ilk yıllarındaki nesne ilişkileri yeniden canlanır (Freud, 2000: 216-217). Bu evreler mutlak bir sıra izlemeyip bazen birbirine karışabilir. Freud, libidonun bahsi geçen gelişim evrelerinin birinde takılıp kalması durumunda kişinin ömrü boyunca süren çatışmalar yaşayabileceğini düşünmüştür (Freud, 1993: 67).

Zihinsel aygıtın ana işlevi bireyi, gereksinimlerinin onda yarattığı gerilimlerden kurtarmaktır (Freud, 2000: 52). Freud'un psikanalizdeki sağaltım amacı da, Ego'ya baskılamaları nedeniyle yitirdiği İd üzerindeki denetimini geri vermek yani Ego'yu onarmaktır. İd ve Süper-ego kişinin bilinçdışını temsil ederken Ego kişinin bilinç hâlini temsil eder. Buradan hareketle belirtilmesi gerekir ki, İd, Ego, Süper-ego insan zihnini yöneten ruhsal aygıtın yapılarını, bilinç ve bilinçdışı kavramları ise bu ruhsal aygıtın nasıl hareket ettiğini ifade eder (Freud, 2000: 52).

Yani, Freud'a göre, ilk yaşam dönemi sonradan unutulup gitmesine karşın kişinin hayatında silinmez izler bırakır. Bu bakımdan geçmişteki bir şeye başvurmadan şimdiye ait hiçbir şey açıklanamaz. Bir başka deyişle bugün olan her şey, geçmişte gizlidir. Geçmişin gizemli dünyası da, bilinçdışında bulunur. Bilinçdışı, kişinin bastırıldığı isteklerini, arzularını, korkularını barındırır. Ne var ki, bastırılan hiçbir şey yok olmaz, bir şekilde açığa çıkar. Böylece hastanın, çocuklukta yaşadığı ve sonradan acı verdiği için unuttuğu, bastırılmış ruhsal yaralanmaları görülmüş olur (Freud, 2000: 312-319).

Bununla birlikte kişinin bastırılmış isteklerinin bilinçdışından bilince çıkması kolay değildir, bunlar çoğunlukla kılık değiştirerek rüyalarda, dil sürçmelerinde, bellek yanılgılarında, hatalı davranışlarda açığa çıkar ve bir şekilde doyuma ulaşma yolu



arar. Buna göre Freud, kişinin gelişigüzel eylemlerinin yani dil ve kalem sürçmeleri, yanlış okumalar, nesnelerin kaybedilmesi ya da yanlış yere konması, düşünmeksizin mırıldanan ezgiler gibi olayları, kişilerin bastırılmış isteklerinin bir yansıması olarak görmüştür (Freud, 2000: 312-405).

Freud, yapmış olduğu çalışmalar sonrasında psikanalizi sanat eserleri üzerinde uygulamış ve böylece psikoloji ile edebiyat arasında disiplinler arası bir inceleme alanı olan psikanalitik edebiyat kuramı ortaya çıkmıştır. Başlangıçtaki anlamıyla psikanalitik edebiyat kuramı, eserden yola çıkarak yazarın psikolojisinin çözümlenmesidir. Psikanalizle olan derin bağı sebebiyle, psikanalize yaklaşımdaki değişim ve gelişmelerle, psikanalitik edebiyat kuramında odak noktaları değişmiştir. Kuramın ilk aşamasında yazara odaklanılırken kuramın gelişimiyle karakterlere, metne, okuyucuya odaklanılmıştır (Cebeci, 2015: 172-175).

Psikanalitik edebiyat kuramı, Freud'un düşünceleri merkezinde temellenmekle birlikte, Freud'dan sonra yaklaşımların değişmesi, kavramların derinleşmesiyle farklı ekoller çerçevesinde gelişmiştir. Freud'un öğretilerinden beslenen ancak daha sonra kendi kuramsal görüşlerini ortaya koyan İsviçreli psikiyatr Carl Gustav Jung (1875-1961), bütün bilimlerin kaynağı olarak insan ruhunu görmüş ve sanatı psikolojik bir etkinlik olarak düşünmüştür. Dolayısıyla psikanalitik kuram ile belli bir sanat eserinin oluşumunun açıklanabileceğini, bir kişiyi sanat bakımından yaratıcı kılan faktörlerin ortaya çıkarılabileceğini savunmuştur (Jung, 2006: 308).

Bu çalışma açısından önem taşıyan bir diğer isim olan Fransız psikiyatr Jacques Lacan (1901-1981), Freud'un düşüncelerini "yeniden okuyarak" yorumlamıştır. Bu, Freud'a dönüş hareketi olarak ifade edilir. Freud'un bilinçdışının işleyişi ile ilgili tanımladığı mekanizmaların dilde de aynen bulunduğu yönündeki düşüncesiyle Lacan, psikanalize çok farklı bir boyut katar. Psikanaliz ile dilbilimi çalışmaları arasında ilişki kuran Lacan, "Bilinçdışı bir dil gibi yapılanmıştır" cümlesi ile ifade etmiştir (Lacan, 2017: 84-125).

Bu isimler haricinde, Avusturyalı psikiyatr Alfred Adler (1870-1937), Avusturyalı psikanalist Otto Rank (1884-1939) ve Avusturyalı psikanalist Ernst Kris (1900-1957)

çalışmalarıyla psikanalitik kuramın kapsamını genişletmiş, kurama katkı sağlamışlardır. Daha sonrasında ise psikanalitik kuram, kimi Avusturyalı psikiyatr ve psikanalistlerin ortaya koydukları yaklaşımlarla gelişmiştir. Freud'un kızı Anna Freud (1895-1982) ve Heinz Hartmann'ın (1894-1970) “ego psikolojisi”; Melanie Klein'ın (1882-1960) “nesne ilişkileri”; Heinz Kohut'un (1913-1981) “benlik psikolojisi” yaklaşımları psikanalitik kuramın önce gelen ekollerini oluşturmaktadır (Cebeci, 2015:172-175).

Psikanalitik edebiyat kuramını ilk dönemde psikanalistler, yazarın bilinçdışını, psikolojisini, cinsel komplekslerini ortaya çıkarmak, daha sonraları ise eserdeki kişilerin psikolojisini, eylemlerinin altında yatan sebepleri, eserde saklı olanları araştırmak için uygulamışlardır. Çağdaş psikanalist eleştirmenler ise, yazar ile eser ve eser ile okur arasındaki ilişkileri incelemeye odaklanmışlardır. İzleyen bölümde psikanalitik edebiyat kuramını daha ayrıntılı tanıyabilmek ve metin çözümlemesi için kavram çerçevesini oluşturmak amacıyla öncelikle Freud'un ardından kuramı bir sistem hâline getiren Holland'ın düşüncelerine değinilecektir. Sonraki bölümde de Freud, Jung ve Lacan'ın yaklaşımları kapsamında Oidipus kompleksine odaklanılacaktır.

### **3.1.1. Freud'a Göre Psikanalitik Edebiyat Kuramı**

Freud, bir eserin nasıl ortaya çıktığını, yazarın konularını nereden aldığı, insanları etkileyip duygulandırmanın nasıl üstesinden geldiğini araştırmıştır. Bu çalışmalarında psikanalizin verilerini temel almıştır. Zira psikanalizle insan davranışlarının altında yatan sebepler açıklanır duruma gelmiştir. Bu bakımdan Freud, psikanalitik yöntemle bir yazarı yazmaya iten sebeplerin ortaya çıkarılıp yazarın psikolojisinin çözülebileceğini düşünür (Freud, 2001: 104). Freud'un eserlerinden seçme metinlerin yer aldığı *Sanat ve Sanatçılar Üzerine* (2001) isimli kitabın “Yazar ve Düşlem” başlıklı makalesinde Freud, yazarı “acayip kişi” olarak görmüş ve bunu şöyle ifade etmiştir: “Şu sanatçı denen acayip kişinin [...] konularını nereden aldığı, bu konularla bizi etkileyip duygulandırmanın nasıl üstesinden geldiğini, ruhumuzda uyanabileceğine belki hiç ihtimal vermediğimiz heyecanların

içimizde doğmasını nasıl sağladığını bilme isteğiyle biz sanatçı olmayan kişiler hep yanıp tutuşmuşuzdur” (Freud, 2001: 104).

Freud, bu merakla yaptığı araştırmalarının sonucunda bir eserin ortaya çıkma sebebi olarak yazarın bilinçdışını görmüştür. Ona göre eser, yazarın bilinçdışındaki arzularının, isteklerinin, korkularının sembollerini taşıyan bir belgedir. Bu sembollerden yola çıkılarak yazarın bilinçdışına ulaşılabilir. Freud bu konuyu şu şekilde kaleme almıştır:

Bilinçdışı zihinsel etkinlik kavramı düş gücüne dayalı yaratıcı yazarlığın doğasına ilişkin bir ilk görüşün oluşturulmasını olası kıldı; ayrıca nevroitiklerin incelenmesi yoluyla içgüdüsel itkilerin oynadığı rolün anlaşılması sanatsal yaratının kaynaklarını algılamamıza olanak sağladı ve bu bizi iki sorunla karşı karşıya bıraktı: sanatçı bu kışkırtmaya nasıl tepki verir ve bu tepkilerini gizlemek için hangi araçları kullanır. (Freud, 2000: 96)

Bu yaklaşımdan da anlaşılacağı üzere Freud, yazarın eserlerine psikanaliz tedavisindeki bir hastanın sözleri gibi bakıp öncelikle yazarlığın doğası üzerinde durmuştur. Eseri, yazarın düş gücünün ürünü olarak görmüş ve sanatçıların, oynadıkları oyunlarda kendilerine özgü bir dünya kuran, bu dünyayı kendilerinin hoşuna gidecek şekilde tasarlayan çocuklar gibi hareket ettiğini ifade etmiştir. Demek oluyor ki, yazar da eserinde kendi düş gücüyle bir dünya yaratır ve bu dünyayı kendi isteklerine göre kurar.

Ne var ki çocuk, erişkin olmasıyla birlikte oyun oynamayı bırakır; bu, onun için bir hazdan kopuştur. Freud, bir zamanlar tadılmış bir hazdan el çekmenin çok güç olduğunu, erişkinin bu durumda koptuğu hazzın yerine başka bir hazzı koyduğunu ifade eder. Çocukluktaki oyun dünyasından alınan haz, erişkinlikte düşlemler (fantazya) ile sağlanır (Freud, 2001: 101-103).

Oynamayı bırakıp düşlemeye başlayan kişi Freud’un deyimiyle, “Düşler durur aralıksız, gündüz düşleri denilen bir etkinliği sürdürür. Sanırım insanların çoğu

yaşamlarında hayal kurar. Uzun süre gözden kaçmış, dolayısıyla gereği gibi değerlendirilememiş bir olgudur bu” (Freud, 2001: 106). Freud’a göre gündüz düşü görenler, bazı sebeplerle düşlemlerini başkalarından gizler. Çünkü bu düşlerin altında öyle istekler vardır ki kişi, utanca kapılıp onlara yasak gözle bakar. Kişi düşlemlerinden utanmakla birlikte onlardan yoksun kalmak da istemez çünkü düşlemleri aracılığıyla, doyuma ulaşmadığı bir konuda doyum sağlayabilir.

Kişinin bastırmak zorunda kaldığı isteklerini Freud şu şekilde değerlendirir: “İtici güç rolünü oynayan istekler düş kuranın cinsiyetine, karakterine ve yaşam koşullarına göre farklılıklar gösterir; ama bu isteklerin tümünü bir zorlamaya başvurmaksızın iki ana grupta toplayabiliriz: [k]işiliği yüceltmeye yönelik büyüklük istekleri ve cinsel istekler” (Freud, 2001: 107). Freud’a göre, hayatında bu iki ana istek konusunda doyuma ulaşmamış kişiler, düşlemleri aracılığıyla doyuma ulaşmaya çalışırlar yani düşlemler bir nevi doyumunu esirgeyen gerçeği değiştirme girişimidir.

Freud, yazarı gündüz düşü gören kimseye, eseri de gündüz düşüne benzetir. Yani eseri, yazar tarafından uydurulmuş düşler olarak görmüştür. Bu düşlerin kaynağının da çocukluk deneyimlerinde saklı olduğunu, o zamana kadar ortaya koyduğu çalışmalara binaen söyler.

Biz, düşlemlerden (fantazyaya) edindiğimiz bilgilere dayanarak diyebiliriz ki, güçlü bir güncel yaşantı daha öncelerde, sıklıkla çocuklukta kalmış bir yaşantının anısını sanatçıda uyandırmakta, anımsanan yaşantı ise sanat yaratısında gerçekleşme olanağına kavuşan isteği doğurmakta ve yaratının kendisi hem anımsamaya yol açan yaşantıyı, hem de eski anıya ilişkin öğeleri içermektedir. (Freud, 2001: 112)

Bununla birlikte yazar, gündüz düşlerini örtüp gizleyecek birtakım değişiklikler yaparak yumuşatır ve bunları estetik bir haz sağlayacak şekilde sunar. Böylece yazar, eseri ile düşlemlerini somut bir hâle getirmiş olur. Freud sanatçının düşlemlerinde yaptığı değişimi şöyle dile getirir: “En kişisel istekli düşlemlerini gerçekleştirmiş olarak dışa vurur; ama ancak içlerinde saldırgan olanı yumuşatan, kişisel kökenlerini

gizleyen ve güzellik yasalarına boyun eğerek diğer insanlara rüşvet olarak haz dl veren bir değişime uğradıklarında bir sanat yapıtı haline gelirler” (Freud, 2000: 54). Mademki eser değiştirilmiş ya da üzeri örtülmüş Şekilde yazarın dşlemleridir, o hâlde dş yorumunda kullanılan yöntem esere uygulanarak yazarın doyuma ulaşmamış isteklerine varılabilir.

Freud, daha önce bilinçdışındaki malzemenin simgesel bir yansımaları olarak ele aldığı rüyalar ile düşlemleri bir tutar çünkü rüyalar da bastırılmış isteklerin kılık değiştirerek açığa çıktığı dşlemlerdir. Edebî eserler de yazarların kendilerinin bile farkında olmadığı arzularının, bastırdığı isteklerinin, komplekslerinin kılık değiştirerek ortaya çıkmasıdır. Bu yönüyle rüyalar ve edebî eserlerin oluşumu birbirine benzer. O hâlde rüyalar nasıl zmleniyorsa edebî eser de aynı yolla çözümlenebilir (Freud, 2000: 96).

Anlaşılacağı zere Freud, kendisinin ruhsal hastalıkların tedavisinde kullandığı psikanalizi, eserden yola çıkararak yazarlar üzerinde de uygulamıştır. Freud, bu yolla tüm insanlığın, özellikle de sanatsal üretimde bulunanların ortak ruhsal özelliklerini açığa çıkardığını Şöyle dile getirmiştir: “Psikanalizin gerçekleştirdiği başarı, sanatçının yapıtları, yaşantıları ve görünürde tesadüfi al[ın]yazıla[rı] arasında ilişkiler kurarak, onun, bünyesel yapısını ve bu yapıda etkin içgüdüleri, yani bütün insanlarda ortak özelliği saptamak olmuştur” (Freud, 1996: 90-91).

Freud’un kendisi de edebî eserleri, ortaya koyduğu psikanalitik kuram ışığında eleştirmiştir. Freud, sanatçılar üzerindeki ilk eleştirisini Leonardo da Vinci analizi ile yapmıştır. Freud’un ilk edebî incelemesi de Fyodor Mihayloviç Dostoyevski’nin *Karamazov Kardeşler* isimli eseri üzerinedir. Freud, “Dostojewski und die Vatertung” (1928) başlıklı ve Türkçeye “Dostoyevski ve Baba Katli” ismiyle çevrilmiş olan yazısında, Dostoyevski’nin hayatına, eserin konusuna ve eserde yaşanan olaylara dayanarak Oidipus kompleksi kavramı aracılığıyla Dostoyevski’nin babasını öldürme istencine dair sonuçlara ulaşmıştır (Freud, 2001: 221-223).

### 3.1.2. Holland'a Göre Psikanalitik Edebiyat Kuramı

Norman N. Holland, psikanalitik edebiyat kuramını geliştirmiş ve bir sistem hâline getirmiştir. Freud'un düşüncelerini benimseyerek edebî eserleri eleştirmiştir. Ne var ki, Freud'un edebiyat eleştirilerini, kendi psikanalitik hipotezlerini ve klinik verilerini güçlendirmek için kullandığını da düşünmüştür. Bu nedenden ötürü, Freud'un bir edebiyat kuramı oluşturmadığını, edebiyatta kullandığı kavramların da edebiyat dışındaki yazılarının içinde dağınık hâlde kaldığını ifade etmiştir (Holland, 2002: 20). Bununla birlikte, Freud'un edebiyat eleştirisine yaptığı katkıyı göz ardı etmeyen kuramcı, düşüncelerini şu şekilde dile getirmiştir: "Freud'un edebiyat eleştirisine gerçek katkısı, sanat yapıtının 'düzeyleri' konusundaki, ya da en azından yapıtın farklı öğelerinin, okuyucunun ve yazarın zihinlerindeki farklı düzeyleri uyardığı konusundaki ısrarıdır. Freud'dan sonra yalnız bir düzeyi göz önüne alan bir eleştiri, noksan bir eleştiridir" (Holland, 2002: 43).

Holland, her ne kadar Freud'un yapmış olduğu çalışmaları eksik bulmuş olsa da kendi yaklaşımını Freud'un edebî eserlerin ortaya çıkış sürecine dair görüşlerine dayandırmaktadır. Yazarın üslubunun kişiliğini yansıttığını düşündüğü için eleştirilerinde edebî eserin metnine odaklanmıştır. Ona göre yazar, fantezisinin kılığını değiştirip fantezisine okuyucularını kapsayacak bir biçim verir ve eserini biçimsel estetiğe uygun hâle getirir. Holland, yazarın sanatsal üretim sürecinin nasıl işlediğine dair düşüncelerini şöyle ifade etmiştir:

Yazar, kurgulama yetileri ile yaşantılarını ve (erişkinlik döneminde bilinçdışında varlığını sürdüren) bebeklik çağına ilişkin isteklerini bir fanteziye dönüştürmekte ve bu fanteziyi de birlikte işleyen [...] üç süreç ile sanat yapıtına dönüştürmektedir. Birinci süreçte sanatçı, bir biçim değiştirici olarak isteğin kılığını değiştirmekte, yoğunlaştırma, yer değiştirme (yansıtma, tersine çevirme, bölme, simgeselleştirme) gibi mantıkdışı birincil süreçlerle onun benci karakterini gizlemektedir. İkinci süreçte sanatçı, isteği duygusal bir biçime büründürür; bu biçim, dinleyici / izleyicinin özdeşleşebildiği ya da başka türlü içinde yer alabildiği bazı şeyleri sağlayan, genel olarak

kabul görmüş bir gerçekliktir. Üçüncü süreçte sanatçı bu duygusal, uzlaşımsal tasarımı “biçimsel güzelliğin yasalarına” uygun bir hale getirir. (Holland, 2002: 35)

Görüldüğü üzere Holland, yazarın sözcüklerle kurduğu ilişkiye önem vermiş ve eserin biçimini dikkate almıştır. Aynı zamanda, rüyalar ile edebî eserin oluşum süreci konusunda Freud’la aynı düşünceleri paylaşmış ve edebî eserlerin rüyalar gibi çözümlenebileceğini öne sürmüştür (Holland, 2002: 31-33). Bu bakımdan, edebî eserleri Freud’un rüyalardaki savunma mekanizmaları gibi ele alıp irdelemiştir (Holland, 2002: 30).

Holland’ın yaklaşımına göre, rüyaların savunma mekanizmalarından olan yoğunlaştırma, fantezileri tek bir imgeye, kişiye ya da olaya yönelik duygulara odaklanacak hâle getirme işlemidir. Yer değiştirme savunma mekanizması ile gerçekleştirilir. Yer değiştirme ise, yoğun duyguların kendi gerçek nesnelere, onlarla daha az ilişkili şeylere aktarılmasıdır (Holland, 2002: 30). Buna göre, yoğunlaştırmada daraltılan istekler yer değiştirme ile çeşitli öğeleri dışa vurur. Yer değiştirmenin temel işlevi de istekleri parçalara bölmektir (Holland, 2002: 33). Holland’ın tanımladığı üzere simgeselleştirme ise, iki şey arasındaki fiziksel ya da ruhsal benzerliğe dayalı olarak yapılan bir yer değiştirme işlemidir. Holland, bu düşüncelerinden hareketle, Freud’un yaklaşımları merkezinden ayrılmadan, Shakespeare’in pek çok eserini psikanalitik olarak incelemiş ve bu incelemelerine bölüm başında adı anılan Türkçeye *Psikanaliz ve Shakespeare olarak çevrilmiş olan Psychoanalysis and Shakespeare* (1966) isimli eserinde yer vermiştir.

Holland’a göre, edebiyat eleştirmenlerinin bir edebî eser karşısındaki tutumu onu iyi ya da kötü olarak nitelendirip esere bir değer biçmek olmamalıdır. Okur, esere olan değer yargısını kendisi belirleyecektir. Eleştirmenlere düşen görev, eserdeki bilinçdışı içeriğin farkında olmak ve bunun düşünsel temalara nasıl aktarıldığını ortaya koymaktır. Bu bağlamda eleştirmen, eserin yazarını, içeriğini, biçimsel yapısını ya da okurunu nesne olarak alabilir (Holland, 2002: 444-446).

Anlaşılabacağı üzere Holland'a göre edebî eser, yazarın bilinçdışında bastırılmış hâlde bulunan fantezilerden doğmuştur. Psikanalitik edebiyat kuramının hedefi, edebî eserdeki "merkezî fantezi"yi ortaya çıkarmaktır. Bir eserin anlama dönüşmesi de Cebeci'nin deyimıyla "bu öykünün bilinçdışı fantezisinin sosyal, ahlaki, entelektüel ve mitik terimlere dönüştürülmesi demektir" (Cebeci, 2015: 188-189). Böylece edebî eserdeki fantezi bir anlama dönüşmüş olur.

### **3.3. Oidipus Kompleksi**

Daha önce vurgulandığı üzere, *Kırmızı Saçlı Kadın*'da olay örgüsü baba katli odağında kurulmuştur. Dahası baba-oğul arasındaki ilişkide annenin rolü belirginleştirilerek bu ilişki yeniden yorumlanmıştır. Bu bağlamda romandaki ilişkilerin çözümlenmesi için öncelikle Oidipus kompleksine yakından bakılması gerekmektedir.

#### **3.3.1. Freud'a Göre Oidipus Kompleksi**

Daha önce kısaca değinilen Oidipus kompleksi, Freud'un belki de en tartışmalı kavramıdır. Freud'un çocuk cinselliği üzerine yaptığı çalışmalarda geliştirdiği Oidipus kompleksi kavramına göre çocuk, cinsel gelişiminin fallik evresinde, İd'den gelen dürtülerini, bir sevgi nesnesi elde etmek üzere kendi vücudundan başka bir şeyde arar. Doğduğu andan beri kendine en yakın nesne olan anne memesini kendisinin bir parçası, bir uzantısı olarak görür. Bu bakımdan çocuk için ilk sevgi nesnesi, onu besleyen anne memesidir (Freud, 2000: 411-413).

Bebek ilk cinsel deneyimini biyolojik olarak da olsa annesinden süt emerek ağız yoluyla yaşar. Bu doyum öncelikli olarak beslenme yoluyla öz korumaya hizmet etmekle birlikte bebek, beslenmeden bağımsız olarak haz elde etme amacı da güder. Çocuk, süttten kesilmesiyle birlikte kendinin bir parçası olarak gördüğü anne memesinden kopmuş olur. Anne memesinin bedenden ayrılmasıyla çocuk ilk nesne kaybını yaşar (Freud, 2000: 412-414).



Bu durumda çocuk, sevgisini, o nesnenin sahibine yani annesine yöneltir. Hem kız hem erkek çocuk için anne, ilk ve en güçlü sevgi nesnesi olsa da bu durum erkek çocuk için daha güçlüdür. Freud özellikle erkek çocuğunun annesine karşı duyduğu sevgiyi şöyle ifade eder: “Bir oğlan (iki ya da üç yaşından başlayarak) libidinal gelişiminin fallik evresine girdiği, cinsel organında haz verici uyarılmalar hissettiği ve el uyarımı yoluyla bunları istediği zaman gerçekleştirmeyi öğrendiğinde annesinin âşığı olur” Böylece erkek çocuk, annesini baştan çıkarmaya çalışır (Freud, 2000: 412).

Ne var ki, annesinin sevdiği başka biri daha vardır. Çocuk, babasının kuşandığını düşündüğü otorite nedeniyle babasını kıskanmaya başlar. Aynı zamanda babasının fiziksel gücüne de hayranlık duyar. Çocuğun bu dönemde babasına karşı duyguları böylece karmaşık bir hâl almış olur. Bir yandan babasının gücüne, otoritesine hayranlık duyup onu kıskanırken bir yandan da annesine sahip olması bakımından babasına düşmanca duygular besler. Yani babasına karşı çift değerli (ambivalan) duygular içine girer (Freud, 2000: 411-412). Freud, erkek çocuğun babasına karşı geliştirdiğini duyguları şöyle ifade eder: “Eğer babası uzaktayken annesinin yatağını paylaşmasına izin verilirse ve eğer babası döndüğünde bir kez daha oradan kovulursa babasının ortadan kaybolmasıyla yaşadığı doyum ve tekrar ortaya çıktığında yaşadığı düş kırıklığı derinden duyumsanmış deneyimlerdir” (Freud, 2000: 413).

Bu deneyim ile erkek çocuk, babasını ortadan kaldırırsa babası yokken sağladığı doyumunu sürekli olarak yaşaması için bir engeli kalmayacağını düşünür (Freud, 2000: 413). Bu yolla annenin de sahibi olacaktır. Bir yandan da annesine duyduğu sevgi ve onun üzerinde kurmak istediği otorite arzusunun baba tarafından engellenmek isteneceğini, bu isteğini baba yüzünden gerçekleştiremediğini düşünür. Annesine duyduğu ilgi yüzünden cinsel organının babası tarafından kesileceğine yönelik bir korku olan “iğdiş edilme” endişesi yaşar (Freud, 2000: 412).

Freud’a göre, erkek çocukları da kız çocukları da erkek cinsel organını (fallus) gücün kaynağı olarak görüp idealleştirir. Kız çocukları, bu ideal organa sahip olmadıklarını anladıklarında bir zedelenme yaşarlar. Bu onların ilk düş kırıklığıdır. Kız çocuğu penis kıskançlığının etkisiyle kendisini dünyaya yetersiz olarak getirmiş annesini

başılamaz ve annesinden uzaklaşıp onun yerine sevgi nesnesi olarak babasını koyar (Freud, 2000: 416-417).

Bu durumda bir nesne yitimi ve aynı zamanda yeni bir sevgi nesnesi kazanımı vardır. Kız çocuğu, babasının penisini kendi emri altına alıp kendindeki eksikliği tamamlayacağını düşünür. Aynı zamanda annesini, babasına yakınlığı sebebiyle kıskanmaya başlar. Böylece kız çocuğu ve annesi arasında bir rekabet doğar. Annesiyle özdeşleşirse annenin yerini alacak, babasının penisine sahip olacaktır (Freud, 2000: 417).

Freud, fallik dönemde kızın anneye, erkeğin babayla yaşadığı ilişkideki ruhsal karmaşayı “Oidipus kompleksi” olarak adlandırmıştır. Başka bir ifade ile Oidipus kompleksi, çocuğun anne ve babasına karşı beslediği sevgi ve düşmanlık duygularının bir bütün hâlinde örgütlenmesidir. Bu da demek oluyor ki, Oidipus kompleksinin temelinde çift değerli duyguların bir arada yaşanması yatmaktadır (Freud, 2000: 47).

Freud, bu kompleksin ismini Yunan mitolojisinde babasını öldüren, annesiyle evlenen ve annesinden çocuk sahibi olan Kral Oidipus’un anlatısına dayanarak koymuştur. Kız çocuğunun yaşadığı kompleks ise daha sonraki yıllarda Jung’un önerisi ile “Elektra kompleksi” olarak adlandırılmıştır (Freud, 2000: 418).

Freud, Oidipus kompleksinin kişinin hayatında çok önemli olduğunu şu sözlerle ifade etmiştir. “Adı geçen kompleks hem çocuktaki cinsel yaşamın doruğu, hem bütün iler[i]ki gelişimlere kaynaklık eden bir düğüm noktasıydı” (Freud, 1996: 83). Freud’un cümlelerinden de anlaşılacağı üzere, çocuğun bu dönemde yaşadıkları tüm hayatı boyunca onun düşüncelerini, davranışlarını etkiler.

Erkek çocuk iğdiş edilme korkusu sebebiyle annesine sahip olmaktan vazgeçer ve babasının otoritesini kabul eder. Böylece erkek çocuğun Oidipus kompleksi yok olur. Bu durumda anneye yapılan nesne yatırımının sona ermesi gerekir. Bunun yerini çocuk ya annesiyle ya babasıyla özdeşleşerek dolduracaktır. Erkek çocuk, Oidipus kompleksinin geçmesiyle babasıyla özdeşleşir ve karakterindeki erkeksiliği

güçlendirir. Böylece çocuk anneye olan sevgisini de korumuş olur. Diğer durumda ise kadınsı bir tutum sergilemeye başlayabilir. Oidipus kompleksini atlatan çocuk, toplumsal cinsiyet rolünü kazanarak özdeşleşme sürecine devam eder (Freud, 2000: 216-219).

Kız çocuğunun ise, sağlıklı bir durumda, arzusunun gerçekleşemeyeceğini görüp bunu gerçekleştirmiş olan annesi ile özdeşleşip kadınsı davranışlar sergilemesi gerekir. Bununla birlikte, kız çocuğunun sevgi nesnesi olarak babasından vazgeçmek zorunda kalmasıyla erkeksi yanını öne çıkarıp babasıyla yani yitik nesnesiyle özdeşleştiği durumlar da görülebilir (Freud, 2000: 99).

Kız ve erkek çocuklarında farklı şekillerde görülen Oidipus kompleksi, olumlu ve olumsuz sonuçlar doğurabilir. Freud, “Bir bireyde bu iki özdeşleşmenin farklı şiddetlerde belirmesi, bu bireyde iki cinsel yönelimden hangisinin ağır bastığını ifade edecektir” diyerek Oidipus kompleksinin çocuğun cinsel kimliği açısından ne kadar önemli olduğunu belirtmiştir (Freud, 1993: 93). Oidipus kompleksinin çözümlenmesiyle çocuk, “yasaksevi”sinden yazgeçip “ensest yasağı”nı kabul etmiş olur. Böylece, normal bir cinsel kimlik kazanma sürecine girer. Freud, etik standartları temsil eden Süper-ego’nun, Oidipus kompleksine egemen olduğunu belirtip kompleksi Süper-ego’nun mirasçısı olarak görmüştür (Freud, 2000: 235).

Freud, Oidipus kompleksinin çözümlenememesi durumunda ise, kompleksin kalıntılarının bilinçdışında bastırılmış hâlde var olmaya devam edeceğini belirtmiştir. Bilinçdışındaki bu kalıntılar, kişinin erinlik döneminde gelişimi üzerine etkin rol oynamaya başlar. Buna göre, erinlik dönemindeki kişi, çocukluk yaşantısının ana deneyimine geriler. Kız çocuğu, eşini anababasal niteliklere göre seçip eşinin otoritesini tanımaya hazır olacaktır. Yani “annesi gibi” olup “babası gibi” biriyle birlikte olmak isteyecektir. Bir başka deyişle, organa yönelik sevgisini organın sahibine yöneltecektir (Freud, 2000: 417-418).

Erkek çocuk ise “babası gibi” olup “annesi gibi” biriyle ilişkiye girmek ister. “Freud, yasakçı ve bütün kadınlara sahip baba ile oğullar arasındaki mitik mücadelenin ‘baba’nın öldürülmesi ile son bulduğunu, ancak babanın ölümünden sonra doğan

kaos ortamının Babanın Yasası'nın yerleşmesine yol açtığını savlar” (aktaran Tura, 2017: 20). Bu düşünceye göre çocuk, babasını ortadan kaldırdıktan sonra Babanın Yasası'nı uygulayan bir babaya dönüşür. Yani erkek çocuk, yetişkinliğinde “babası gibi” olur. Lacan'ın kuramında daha ayrıntılı tartışılacak olan Babanın Yasası kavramı, romanın çözümlenmesi açısından da önem taşımaktadır.

### **3.3.2. Jung'a Göre Oidipus Kompleksi**

Jung'un Oidipus kompleksi hakkındaki düşüncelerini anlamlandırabilmek için öncelikle Freud'dan farklı düşündüğü bazı konuları belirtmek yerinde olacaktır. Jung'un Freud'dan ayrılan en önemli yönü, bilinçdışının yanında bir de kolektif bilinçdışının varlığından söz etmesidir. Jung, insanın zihinsel etkinliklerinin tümünü Latince ruh anlamına gelen “psike” (psyche) olarak adlandırmıştır. Ona göre psike bilinç, kişisel bilinçdışı ve kolektif bilinçdışından oluşur ve kişinin tüm duygu, düşünce ve davranışlarını oluşturur (Jung, 2019: 24-36).

Jung'a göre bilinç, algılardan ve anılardan oluşur. Bilincin merkezinde ego vardır. Kişisel bilinçdışında ise insana rahatsızlık verdiği için bile bile unutulmuş ya da bastırılmış anılar, bilinç düzeyine çıkmamış algılar, arzular, dürtüler vardır. İnsanlığın zihin tarihinde var olan tüm nesillerin deneyimleri de kolektif bilinçdışını oluşturur. Bu sebeple de kişinin geçmişle bağlantısı yalnızca kendi çocukluk deneyimleri ile değil, tüm insanlık tarihi ile ilgilidir. Bu bağlamda kolektif bilinçdışı insan muhayyilesinden kalıtım yoluyla edinilen “ilkingeler”den oluşmuştur (Jung, 2006: 165-174).

Jung, tüm insanlığın en eski ve en evrensel içeriği olan, nesilden nesile aktarılan bu ilkingeleri “arketip” olarak adlandırmıştır. Jung' a göre arketipler, tüm insanların ortak davranışlarının ve deneyimlerinin barındığı temel tasarımlardır. Buna göre, insanların davranışlarının, atalarının geliştirmiş olduğu davranışlara benzerlik göstermesinin sebebi arketiplerdir. Arketipler genel olarak dinsel içeriklerden oluşur. İnsanlar yaşadıkları kültürün içinde arketipleri çeşitlendirmişse de arketiplerin kendisi aynı kalmıştır. Başka deyişle arketipler, insanlığın ortak kültürel mirasıdır (Jung, 2006: 143-148).

Arketiplerin düşlerde, masalarda, mitlerde görünür hâle geldiğini düşünen Jung, bunları, gelişim sürecinde kompleks biçiminde bir arketipik yapı olarak görür (Jung, 2006: 58). Arketipik bileşenlerin içinde de temelde persona, gölge, anima ve animus yer almaktadır. Jung'a göre persona, bireyin dış dünyaya karşı genel ruhsal davranış biçimidir. Gölge ise, kişinin karanlık yanını simgeler. Gözle görülmediği hâlde ruhsal bütünlüğün ayrılmaz bir parçasıdır (Jung, 2006: 69). Anima ve animus, ruhun tamamlayıcı arketip figürleridir. Buna göre, erkeğin bilinçdışındaki bütünleyici dişi imgesi anima, kadının bütünleyici eril imgesi ise animustur (Jung, 2006: 72).

Jung, çocuğun psikesinde en dolaysız olarak anne arketipinin bulunduğu düşüncesiyle özellikle anne arketipi üzerinde durmuştur. Anne arketipini genelde doğurganlık ve bereketi temsil eden nesnelere ve mekânlarla ilişkilendirmiştir (Jung, 2019: 22). Jung'a göre anne arketipinin tezahürleri şöyledir:

Her arketip gibi anne arketipinin de sayısız tezahürü vardır. Ben burada daha tipik bazı biçimleri anmakla yetineceğim: kişisel anne ve büyükanne; üvey anne ve kayınvalide, ilişki içinde olunan herhangi bir kadın, örneğin sütanne ya da dadı, ata ve bilge kadın, daha üst anlamda tanrıça, özellikle de Tanrı'nın anası, Bakire Meryem (gençleşmiş anne olarak örneğin Demeter ve Kore), Sophia (anne-sevgili olarak, ayrıca Kybele-Attis tiplmesi, ya da kız-[gençleşmiş anne-sevgili]); kurtuluş arzusunun hedefi (cennet, Tanrı krallığı, göksel Kudüs); geniş anlamda kilise, üniversite, kent, ülke, gök, toprak, orman, deniz ve akarsu; madde, yeraltı dünyası ve ay, dar anlamda doğum ve dölleme yeri olarak tarla, bahçe, kaya, mağara, ağaç, kaynak, derin kuyu, vaftiz kabı, kap biçiminde çiçek (gül ve lotus); büyülü daire olarak (Padma olarak Mandala) ya da Cornucopiatypus (Bereket Boynuzu); daha dar anlamda rahim, her tür oyuk biçim (örneğin vida yuvası); [...] inek, tavşan, her tür yararlı hayvan. (Jung, 2019: 21-22)

Jung'a göre, insan ruhu üzerindeki etkinin tek kaynağı yalnızca kişinin annesi değil, aynı zamanda kolektif bilinçdışında bulunan ve anneye yansıtılan anne arketipidir. Jung anne arketipinin özelliklerini şu şekilde sıralamıştır: “dışının sihirli otoritesi; aklın çok ötesinde bir bilgelik ve ruhsal yücelik; iyi olan, bakıp büyüten, taşıyan, büyüme, bereket ve besin sağlayan; sihirli dönüşüm ve yeniden doğuş yeri; yararlı içgüdü ya da itki; gizli, saklı, karanlık olan, uçurum, ölümler dünyası, yutan, baştan çıkaran ve zehirleyen, korku uyandıran ve kaçınılmaz olan” (Jung, 2019: 22). Buradan da arketiplerin çift yönlü içeriklerinin olduğu anlaşılır.

Baba arketipi ise Jung'a göre, çocuk büyüdükçe gelişir. Baba, çocuğu dış dünyanın tehlikelerine karşı koruyan bir kalkan görevinde iken anne, bebeği dünyaya getiren, besleyen, büyüten gizemli bir güçtür. Jung'a göre anne, çocuğun taşıyıcısı ve Oidipus kompleksinin başlıca etkenlerinden biri olmanın çok daha ötesindedir. Anne, tüm anne tasarımlarını içeren bir arketiptir. Annenin yaşamın farklı evrelerinde üstlendiği türlü kimliklerle çocuğun psikesini sonuna kadar etkileyen bir gücü vardır. Bu bağlamda Jung, anne arketipinin bilinçdışıyla ilgili olduğunu düşünür (Jung, 2019: 21-24).

Jung'a göre, kişisel bilinçdışı temel olarak komplekslerden oluşur. Jung, kişinin benliğini oluşturduğunu, algılarını, duygulanımlarını, davranışlarını şekillendirdiğini düşündüğü bu arketiplerin, kişinin hayatında kompleksler olarak görüldüğünü düşünür. Buna göre kompleks, ruhsal yapı içerisinde birbiriyle bağlantılı duygu ve düşüncelerin gruplaşmasıdır. Jung, komplekslerin kişinin psikesinde duygu çatışmasına yol açabileceği gibi, belli olayların ve duygulanımların meydana gelmesinde de etken olabileceğinden bahsetmektedir (Jung, 2019: 24-26).

Jung'un üzerinde en çok durduğu anne arketipi, anne kompleksinin bir yansımasıdır. Buna göre, arketipler gerçek annenin özellikleriyle sürekli bir etkileşime geçerek çocuğun psikesinde anneye ait kompleksi oluşturur. Jung, bu bakımdan çocuğun gerçek annesinin taşıdığı özelliklerin, anne kompleksinin içeriğini ve niteliğini belirlediğini savunur ve anne kompleksinin insan psikolojisini ve hayatını başından sonuna nasıl derinden etkilediğini ve değiştirdiğini inceler (Jung, 2019: 17-24).

Buna göre, bilincin aydınlanmasıyla bilinç, annenin temsilciliğini yaptığı bilinçdışıyla zıtlasmaya başlar. Bu durumda çocuk, kişisel annenin sahip olduğu karakter özellikleriyle anne arketipi arasında bir çatışma yaşar. Bu çatışma, çocuğun psikesinde bölünmeler yani nevroz yaratır (Jung, 2019: 24). Jung, bu durumu şu şekilde ifade eder:

Deneyimlerim bana, özellikle de çocuk nevrozlarında ya da etiyolojik olarak erken çocukluk evresine dek uzanan nevrozlarda, rahatsızlığın oluşumunda annenin daima aktif bir rol oynadığını gösterdi. Fakat her halükarda çocuğun içgüdüleri bozulmuş; yabancı, genellikle korku uyandıran unsurlar olarak anne ile çocuğun arasına giren arketipler oluşmuştur. Örneğin, aşırı evhamlı bir annenin çocuklarının, düzenli olarak rüyalarında annelerini kötü bir hayvan ya da bir cadı olarak görmeleri, çocuk ruhunda bir bölünmeye, böylelikle de nevroz olasılığına yol açar. (Jung, 2019: 24)

Görüldüğü üzere Jung, nevrozun kökeninde anne arketipinin etkisini vurgular. Jung'a göre Oidipus kompleksi, ensest yaşağının bir uzantısıdır. Aynı zamanda, çocuğun annesine olan ilgisi cinsel bir arzudan değil, annenin kendisine gösterdikleri sevgi ve şefkatten kaynaklanır. Tura, Jung'un Oidipus kompleksine yaklaşımını şöyle değerlendirir: "Jung'a göre Oidipus'un temelindeki cinsel arzular yaşamın orijininde yer alan anneye geri dönme, narsistik omnipotense yeniden kavuşma arzularının simgesel bir ifadesinden ibarettir" (Tura, 2017: 82). Dolayısıyla Oidipus kompleksinin evrensel bir geçerliliği olmadığını düşünen Jung, onun yerine anne kompleksini önemsemiştir.

Jung'a göre, anne kompleksinin etkileri kız ve erkek çocukta farklılık gösterir. Kız çocuğundaki anne kompleksi net bir şekilde gerçekleşir. Buna göre kız çocuğunun dişliliği ya aşırı derecede gelişir ya da aşırı derecede zayıflar (Jung, 2019: 26-29). Jung, erkek çocuktaki anne kompleksinin etkilerini ise şöyle değerlendirir:

Erkek çocukta görülen tipik etkiler, eşcinsellik ve Don Juancılık bazen de iktidarsızlıktır. Eşcinsellikte erkek çocuğun bütün heteroseksüelliği

bilinçdışı bir formda anneye bağlıdır. Don Juancılık'ta karşılaştığı her kadında bilinçsizce annesini arar. Anne karmaşasının erkek çocuk üzerindeki etkileri Kybele ve Attis tipi düşünce yapısında görülebilir: Kendini hadım etme, cinnet ve erken ölüm. Cinsiyet farklılığından dolayı erkek çocuğun anne karmaşası saf biçimde belirmez. (Jung, 2019: 127)

Jung'un sözlerinden hareketle kısaca söylemek gerekirse, erkek çocuktaki anne kompleksi doğal olmayan cinselleşme yoluyla eril içgüdülerinin zedelenmesine yol açar (Jung, 2019: 25).

### **3.3.3. Lacan'a Göre Oidipus Kompleksi**

Lacan, Freud'un Oidipus kompleksine dair kendi yaklaşımını ortaya koymuştur. Ona göre, insan kişiliği, 0 ile 6-8 ay arasını ifade eden birinci evre; 6-8 ay ile 3,5 yaş arasını kapsayan ikinci evre; 3,5-6 yaş arasında görülen üçüncü evre olmak üzere üç evrede yapılır. Lacan, Oidipus kompleksinin, "ayna evresi" ismini verdiği ve imgesel düzen olarak gördüğü ikinci evre ve simgesel düzen olarak gördüğü üçüncü evrede gerçekleştiğini düşünür (Lacan, 2017: 260).

Lacan'a göre bebek, ilk kez aynada kendini görünce aynaya yansıyan imgeyi sevinçle karşılar. Aynadaki imge, bebeğin ideal (ideal-özne-ben) imgesidir. Aynada, çocuğun kendi bakışıyla gördüğünden daha fazla olan bir görüntü vardır. Ne var ki çocuk, henüz bu görüntünün kendisine ait olduğunu anlayacak akli seviyede değildir. Çocuk için görüntünün bütünü önemlidir. Kişinin kendi imgesini de içeren mekânın görsel kompozisyonu olan bu bütünlüğü Lacan, "imago" (görsel imge) olarak adlandırır. Bu evrede bebek, kendi beden imgesinin bütünlüğü olarak gördüğü imagosunu kazanmaya yönelir (Lacan, 2017: 265-267).

Lacan'ın bahsettiği aynanın sadece gerçek anlamıyla düşünülmemesi gerekir. Ayna aynı zamanda metaforik bir anlam da taşır. Buna göre bebek için annenin ya da bakım verenin gözleri de bir ayna işlevi görür. Annenin, çocuğun imgesine gösterdiği ilgi, çocuğu nasıl gördüğü ve adlandırdığı kişiliğin gelişiminde temel bir rol oynar. Bu bağlamda, Lacan, kişinin kendini, kendinden yansıyan bir imgeden



dolaymlayarak, başka bir deyişle, bir başkası tarafından yansıtılan imge aracılığıyla oluşturduğunu düşünür (Lacan, 2017: 220-248). Bu bağlamda ayna evresinde çocuk, bu bütünsel imge ile özdeşim kurar. Özdeşleşme, kişinin, bir imgeyi benimsediği zaman meydana gelen dönüşümdür. Bebek, özdeşleşim kurduğu imgeyi kendisi olarak düşünür, böylece “öteki” ile özdeşleşmiş olur (Lacan, 2017: 225-236).

Çocuğun imagosunun en temel kişisi annesidir. Çocuk annesini çok sever, annesiyle bütünleşmeyi, annesinin her şeyi olmayı arzular. Bu noktada Lacan’ın ünlü sözünü anmak yerinde olacaktır: “Sevmek esas olarak sevilmeyi istemektir” (Lacan, 2017: 267). Annesini bunca seven çocuk onun tarafından da çok sevilmek ister. Ne var ki, annesinin arzusu kendisinde değildir. Çocuk, bu durumda annenin arzu ettiği şeye sahip olmak ister (Lacan, 2017: 267-268).

Lacan, arzuyu öznedeye ya da ötekinde eksik olan şeylerin dışı vurumu olarak görür. Anne de kendisinde eksik olan fallusa sahip olmak ister. Lacan, fallus ile erkek cinsel organını ifade etmekle birlikte fallusu ruhsal bir zeminde yeniden adlandırmıştır. Fallus, Lacan’a göre, simgesel bir düzenin, bir dilin ürünüdür. Böylece fallus, arzuya ilişkin sembolik bir anlam kazanır. Çocuk bu durumda, annesinin arzusu olan fallus olmak ister. Yani, kişinin arzusu, annenin dediği, ima ettiği, anlam olarak ortaya koyduğu şeydir (Lacan, 2017: 232). Lacan’ın bir diğer tanınmış ifadesi bu durumu özetler niteliktedir: “İnsanın arzusu ötekinin arzusudur” (Lacan, 2017: 224-228). Anne, sözleriyle fallusa sahip olanın baba olduğuna işaret eder. O ana kadar anne ile çocuk arasında var olan ilişkiye böylece “Babanın Adı” dâhil olur (Lacan, 2017: 278).

Lacan’ın yaklaşımında kastrasyon, Freud’un iğdiş edilme korkusu olarak kastettiği gibi bir cinsel organ üzerinden değil, simgesel bir tasarı üzerinden ilerler. Lacan’ın Oidipus kompleksinde baba, gerçek bir kişi olmaktan çok, simgesel bir kişiliktir. Bu simgesel düzende baba “Babanın Adı” ve “Babanın Yasası” (ensest yasağı yasası) olarak kendini gösterir. Çocuğun geleceğinin bağımlı olduğu şey de babanın devreye soktuğu yasadır (Lacan, 1994: 60).

Buna göre sembolik yasa yani Babanın Yasası ile hem annenin fallusa sahip olma arzusu hem de çocuğun anne için fallus olma arzusunu kastre edilir. Tura, Lacan'ın kastrasyon yaklaşımını şöyle aktarır:

Burada söz konusu olan tamamen simgesel bir kastrasyondur. Yani kastratör baba sadece simgesel bir babadır, annenin söyleminde yer alan bir üçüncüdür, Babanın Adı'dır. Böylece çocuk ilk kez simgesel bir yasa ile karşılaşır. Bu yasa, ailenin temeli olan ensest yaşağı yasağıdır [...] Babanın Yasası fallus olarak çocuğu anneden kastre eder; anne ile dolayimsız ilişkiye son vererek çocuğu kültürün dünyasına bağlayacak olan Oidipal özdeşleşme sürecini başlatır. (Tura, 2017: 186)

Annesiyle ilişkisi, Babanın Yasası ile engellenen çocuk, arzusunu "Babanın Adı" ile yeni biçimlere yönlendirir. Lacan, Babanın Adı dediğinde, kişi olarak babanın kendisinden değil, gösterenlerinden bahseder. Yani babalığın özünde biyolojiyi aşan, kudret ile ilişkilendirilen ideal bir nitelik vardır. Babanın Adı "ideal bir imge" olarak "sembolik fallus"u gösterir. Lacan, göstereni, "Bir öznenin bir başka gösteren için ifade ettiği şey" olarak tanımlar (Lacan, 2017: 219). Bu durumda, Babanın Adı'nın her özne için, bulunduğu kültüre, topluma, geleneğe göre değişebileceği söylenebilir. Babanın Adı, kimisi için güç, makam, para, otorite olabilirken kimisi için bilgi, kültür, sanat gibi pek çok farklı anlama işaret edebilir (Lacan, 2017: 180).

Lacan'ın Oidipus kompleksinin son aşamasında ise çocuk, fallus simgesi karşısındaki konumunu belirler ve cinsel kimliğini edinir. Tura'nın ifadesiyle, "Demek ki Oidipal dönem boyunca çocuk, babanın gerçekliğini simgeselleştirerek, yani babanın metaforuna, Babanın Adı'na ulaşmakla başladığı süreci Babanın Yasası'na tabî olmayı kabul ederek tamamlar ve kültürel bir 'özne' kimliği kazanır" (Tura, 2017: 187).

Kısaca söylemek gerekirse, Lacan'a göre, Oidipus kompleksi simgesel bir karmaşadır. Bu karmaşada, gerçek bir babaya ihtiyaç yoktur. Baba, kültürel olarak verilmiş konumun anlamını taşıyan adı ve yasağı ile mevcuttur. Burada önemli olan

anneninin söylemiyle çocukta Babanın Adı'nı oluşturmasıdır. Anne, Babanın Yasası'na yönlendirerek çocuğu kültürel alana dâhil etmiş olur. Bu durumda çocuk, Babanın Yasası'na tabi olarak kültürel bir özne durumuna gelir.

### **3.4. Kırmızı Saçlı Kadın'da Babalar ve Oğullar**

*Kırmızı Saçlı Kadın*'da olaylar Cem'den başlayarak bir baba arayışı, babayı var etme ve baba katli üzerine örülür. Önceki kısımda tartışıldığı üzere, romandaki baba-oğul ilişkilerinin Oidipus kompleksi açısından çözümlenmesi romandaki metinlerarası ilişkilerin daha açık bir şekilde anlaşılması için uygun bulunmuştur. Bu bağlamda roman, “iğdiş edilme korkusu”, “Babanın Adı”, “Babanın Yasası” kavramları çerçevesinde incelenmiştir.

#### **3.4.1. Çağdaş Bir Oidipus: Cem ile Babası**

Cem'in babasının adı olan Akın Çelik, romanda sadece bir kez geçer. Bu istisna dışında baba, hep “Cem'in babası” olarak anılır. Bu bağlamda Cem'in hayatında derin izler bırakmış babası hakkında ayrıntılı bilgi verilmemiş olması dikkat çekmektedir. Anlatıdan öğrenildiği kadarıyla, babanın, Beşiktaş'ta Hayat adında çok müşterisi olmayan bir eczanesi vardır. Baba, gençlik yıllarında sol bir örgütte yer almış, birkaç kez hapse girip çıkmıştır. Babanın kitap okuyan, düşünsel faaliyetlerde bulunan, entelektüel bir kimlik taşıyan biri olduğuna dair işaretler vardır. Fiziksel olarak Cem'in tasviriyle, “Uzun boylu, ince, yakışıklı”dır (Pamuk, 2016a: 9).

Burada, Cem'in, babasından bahsederken kullandığı uzun boylu ve ince sıfatlarının üzerinde durmak gerekir. Bu sıfatlar, Cem'in bilinç dışında bastırılmış hâlde bulunan babanın fiziksel gücünün kılık değiştirmiş bir hâlde söyleme yansıması olarak görülebilir. Yani fallik simgeler olarak ele alınabilir. Bu bağlamda da Cem'deki baba temsilinin güçle ilintili olduğu yönünde bir değerlendirme yapılabilir.

Bir güç temsili olmakla birlikte baba, bir gün aniden ortadan kaybolmasıyla oğlunu babasız bırakmış, bu da Cem'de bir boşluk duygusu oluşturmuştur. Cem, babasının yokluğundaki hislerini şöyle dile getirir, “Babam uzun süre bizi aramadı. Bazan

babamın yüzünü hatırlayamıyordum. Sanki bir an elektrikler kesilmiş de gözümün önündeki her şey kaybolmuş gibi hissediyordum o zaman” (Pamuk, 2016a: 11). Bu ifadelerinden de anlaşıldığı üzere Cem, babasının kendilerini terk ederek korunaksız bıraktığını düşünür. Babasının ortadan kaybolmasıyla oğul, kendini koruyup kollayacak baba figüründen mahrum kalmıştır.

Romanın ikinci kısmında, Cem evlendikten sonra baba, oğlunun hayatına tekrar girer ancak babanın kısa bir zaman sonra ölümü ile yeniden kurulmakta olan baba-oğul ilişkisi de uzun süremez. Bu kayıp Cem’de çocukluk yaşantısını yeniden uyandırır. Cem’in, “Zavallı babamın saçları, yanakları, kolu, buruşuk gömleği hatta kokusu hâlâ çocukluğumdaki gibiydi” (Pamuk, 2016a: 133) sözü onun Oidipus kompleksine işaret eder.

Bilinçdışında bastırılmış hâlde bulunan ve bazen bir dil sürçmesiyle, bazen bir kayıpla, bazen bir kokuyla ortaya çıkabilen arzular, Cem’de babanın kokusu ile açığa çıkmıştır. Babasının kokusu ile çocukluk yaşantısına doğru bir gerileme yaşayan Cem, babanın cansız bedeninin yatırıldığı yatağa gidip uzanır: “Gece yarısından çok sonra karım divana, babamın karısı evdeki diğer yatağa sızınca, babamı yatırdığımız yatağa, onun yanına uzandım” (Pamuk, 2016a: 133). Babanın ölümünün ardından Cem, onun yerine uzanarak artık babanın yerine geçtiğini göstermiş olur. Bu, babanın ortadan kalkmasıyla kendi otoritesini ilan etmek anlamını taşır.

Babanın yerine geçmek, baba gibi olmak demektir. Cem de babası gibi olmuş, babasına benzer hareketler sergilemeye başlamıştır. Bu benzerlik özellikle Cem’in davranışlarında görülür. Bunlardan biri, Cem’in “Otuz yılda, babam gibi rakıyı sevmeyi öğrenmiştim” diyerek ifade ettiği gibi daha çok alkol kullanmasıdır (Pamuk, 2016a: 155). Bir diğeri ise, yine Cem’in “Kırkımdan sonra tıpkı babam gibi geceleri hafif bir uykusuzluk çekmeye başladım” sözleriyle ifade ettiği gibi uykusuzluk çekmesidir (Pamuk, 2016a: 116).

Cem’in hayatında büyük izleri olmasına rağmen, anlatıda babası geri planda kalmıştır. Baba vardır ama ortada yoktur. Baba vardır ama Cem’in yanında değildir.

Baba vardır ama hep arka plandadır. Bu bağlamda Cem, kendi bireyselleşmesini gerçekleştirebilmek için elzem olan baba figüründen yoksundur.

### 3.4.2. Öldürülecek Bir Baba Arayan Oidipus: Cem ile Mahmut Usta

Gençliğinde babasının gidişiyile hayatındaki önemli sevgi nesnelere birini kaybeden Cem, bu kaybın yerini doldurmak ister. Cem'in bu bilinçdışı isteği kendini sözlerle, davranışlarla açığa çıkarır.

Kuvvetli, kararlı bir babamız olsun, bize neyi yapıp ne yapamayacağımızı söylesin isteriz. Niye? Niye? Neye yapıp neyi yapamayacağımıza, neyin ahlaklı ve doğru, neyin ise günah ve yanlış olduğuna karar vermek zor olduğu için mi? Yoksa suçlu ve günahkâr olmadığımızı işitmeye her zaman ihtiyaç duyduğumuz için mi? Bir baba ihtiyacı her zaman mı vardır, yoksa, kafamız karıştığı, dünyamız dağıldığı, ruhumuz daraldığı vakit mi isteriz babayı? (Pamuk, 2016a: 115)

Cem'in bir sevgi nesnesi arayışı, libidinal gelişim evrelerinden fallik evreye bir gerileme olarak değerlendirilebilir. Bir baba arayışı içinde olan Cem, Gebze'de bekçilik yaptığı bostanın yanındaki bahçede, kazma kürek ile kuyu kazan ustayı babasına benzetip onu yakından izlemeye başlar.

Burada ustanın kazma ve kürek ile kuyu kazıyor oluşu önemlidir, zira bilinçdışındaki malzemelerin dışavurumu nesne ilişkilerinde de görülebilir. Bu bağlamda kazma ve küreğin, erkeklik organı olan fallusu temsil ettiği düşünülebilir. Dolayısıyla, hayatında baba figürü eksik olan Cem'in, bu eksikliği doldurma arzusuyla ilgisini ustasına yönelttiği söylenebilir.

Cem'in kaybı doldurmaya yönelik bilinçdışı arzusu Mahmut Usta'dan bahsederken kurduğu şu cümlelerinde de görülür: "Onu bir öğle molasında sigara içerken gördüm ilk. Babam gibi uzun boylu, yakışıklı, inceydi. Ama babam gibi sakin, güleryüzlü değil, öfkeliydi. Çırakları sık sık azarlıyordu" (Pamuk, 2016a: 13). Cem, babası gibi

bir sevgi nesnesi bulmanın bilinçdışı etkisiyle ustaya yakın olma isteği duyar. Bu yakınlığı sağlamak için Mahmut Usta'nın çırağı olarak İstanbul'un Küçükçekmece semtinin arkalarında bulunan Öngören kasabasında kuyu kazma işine başlar.

Romanda, Cem'in biyolojik babası geri planda kalmış, okuyucuya detaylıca anlatılmamışken Mahmut Usta hakkında bir hayli bilgi verilmiştir. Buna göre, usta Sivas'ın Suşehri kazasında doğmuş, on yaşındayken ailesiyle İstanbul'a gelmiştir. Ustanın babası, çıraklık yaparak kuyuculuk işini öğrenmiş ve oğluna da bu işi öğretmiştir. Mahmut Usta, babası ölünce kuyuculuk işini sürdürmüştür.

Cem, ustasının, kendisini bir baba gibi koruyacağını hisseder, onu bu bağlamda baba figürü olarak görür. Cem'in bu duyguları romanda, "Çocuktum; o benim arkadaşım hatta babam değil ustamdı. Onda babalık bulan bendim" sözleriyle yer alır (Pamuk, 2016a: 19). Aynı zamanda Mahmut Usta da Cem'i oğlu gibi görür. Romanda bu, Cem'in ağzından şu şekilde anlatılır:

Mahmut Usta'ya göre usta-çırak ilişkisinin sırrı, baba-oğul ilişkisine benzemesiydi. Her usta, bir baba gibi çırağını sevmek ve korumak ve eğitmekle yükümlüydü. Çünkü işi sonra çırağına miras kalacaktı. Bunun karşılığında çırağın görevi de ustanın işini öğrenmek, onu dinlemek ve ona itaat etmektir. Usta ve çırak arasına sevgisizlik ve isyankârlık girerse, tıpkı bir baba oğula olacağı gibi ikisi de biter, iş yarıda kalırdı. (Pamuk, 2016a: 34)

Cem'in ustayı babası yerine koyması, ustanın da Cem'i oğlu yerine koymasıyla romanda yeni bir baba-oğul ilişkisinin başladığı görülür. Cem, bir sevgi nesnesini yitirmiş ve ustasıyla yeni bir sevgi nesnesi edinmiştir. Hayatına bir baba figürü girmiş olan Cem, Mahmut Usta ile çalıştıkça zihninde sürekli babasıyla ustasını karşılaştırmaya başlar. Ustası da babası gibi 43 yaşındadır ama hiç evlenmemiştir. Babası Cem ile pek ilgilenmezken ustası onunla yakından ilgilenmektedir. Cem'in bu duyguları romanda şu şekilde yer alır:

Mahmut Usta babamın hiç yapmadığı gibi benimle ilgileniyor, hikâyeler anlatıyor, dersler veriyor ve iki de bir, iyi miyim, aç mıyım, yorulduğum mu diye soruyordu. Ustamın azarları bu yüzden mi beni çok öfkeliendiriyordu? Babam beni azarlasa, ona hak verir, utanır, olayı unutturdum. Mahmut usta azarlayınca nedense bu daha derine işliyor, hem ona itaat edip dediğini yapıyordum hem de ona öfkeleniyordum. (Pamuk, 2016a: 27)

Romanda Cem'in babasıyla ustasını sıklıkla kıyasladığı görülür. Bunlardan biri de, Cem'in "Babamın şakaları, sözleri beni eğlendirir, düşündürür, onun sayesinde kendi zekâmı keşfederdim. Ama her zaman ona kanmazdım. Mahmut Usta'nın sözleri ise hep teselli edici ve güven vericiydi" sözleriyle verilir (Pamuk, 2016a: 47). Bir diğer kıyaslama da anlatıda şu şekilde yer alır:

Babam benimle Mahmut Usta'nın ilgilendiği gibi asla ilgilenmezdi. Mahmut Usta gibi, sabah akşam onunla birlikte vakit geçiremezdim. [...] Mahmut Usta ne yapıyor da bende bu duyguları uyandırıyor? Neden ona itaat etmek, sürekli onun hoşuna gitmek istiyordum? Bazen karşılıklı çıkrık çevirirken bu soruları cesaretle kendime sormaya çalışır ama bunu bile yapamaz, gözlerimi ustamdan kaçırmaya, derinden derine ona öfke duyduğumu hissedirdim. (Pamuk, 2016a: 49)

Bir şeyin bir şeyle kıyaslanması çocuğun Oidipus kompleksi içinde yaşadığı duyguları hatırlatır. Daha önce de fallik evreye gerilediği belirtilmiş olan Cem'in, o dönemde yaşadığı duyguları tekrar yaşadığı görülür.

Cem, ustasının şefkatli davranışlarından mutlu olur ancak zamanla otoritesini de hisseder. Bu deneyimle ustasına karşı hisleri karmaşık hâle gelir. Cem'in bu duyguları romanda şöyle anlatılır:

Babam siyasi sır tutma alışkanlığından, yaptığı önemli şeylere beni katmaz, fikrimi almazdı. Mahmut Usta ise kuyuyu nerede kazacağına karar verirken önce düşüncelerini benimle paylaştı. Burasının zor arazi

olduğunu anlattı. Bu çok hoşuma gitti, onu sevdim. Ama sonra içine döndü ve kararı bana hiç sormadan, açıklamadan verdi. Üzerimdeki gücünü, ilk böyle hissettim. Babamdan hiç görmediğim bu şefkat ve yakınlıktan hem hoşlanarak, hem de bir anda ona kızarak. (Pamuk 2016a: 19)

Alıntıda görüldüğü üzere Cem, üzerinde gücünü yani otoritesini hissettiği ustasını hem sevmekte hem de ondan çekinmektedir. Buradan da, Cem'in, ustasına çift değerli duygular beslediği anlaşılır. Cem'in karmaşık duygular içinde olmasının ve bir şeyi bir şeyle kıyaslamasının fallik evre yaşantısını tekrarladığını iyice açığa çıkaran davranışlar olduğu söylenebilir.

Bunun da ötesinde Cem, üzerinde otoritesini iyiden iyiye hissettiği ustasının güçlü duruşundan etkilenip onun gibi olmak ister ama kendisini güçsüz kuvvetsiz olarak görür. Ustasının da sözleriyle Cem'e kendini güçsüz hissettirdiği anlatıda geçen şu cümlelerden anlaşılır: "Sen daha çocuksun" demişti bir keresinde bana. Adalelerimin yeterince gelişmediğini, güçsüz kuvvetsiz olduğumu mu kastetmişti? Yoksa başka bir şeyi mi? Onun gövdesi kaslı, sert ve güçlüydü ve göğsünde, sırtında tüyler vardı" (Pamuk, 2016a: 29).

Burada Cem'in ustası üzerine düşünürken kullandığı, adale, kas, sert, güç, kuvvet, tüy gibi fallusu çağrıştıran kelimeler önemlidir. Cem'in Mahmut Usta ile ilişkisinde kullandığı ifadelerinde sıklıkla kereste, çıkırığın parçaları, kazı aletleri, sırık, kazık gibi fallik simgeleri kullandığı da görülür. Cem'in ustasını fallik değer taşıyan simgelerle betimlediği bir örnek de şöyledir:

Hayatım boyunca, ne babamı ne de başka bir erkeği çıplak görmüştüm. Mahmut Usta'nın sabunlu kafasından aşağı teneke maşrapayla su dökerken ona bakmamaya çalışırdım. Kolunda, bacaklarında, sırtında, kuyu kazarken oluşmuş morluklar, yara izleri görürdüm bazen ama sesimi çıkarmazdım. Oysa Mahmut Usta benim başımdan aşağı su dökerken kocaman ve sert parmağının ucuyla, sırtımdaki, kolumdaki bir çürüğe yarı merak yarı şakayla dokunur,



benim “Ah” diye inleyerek irkildiğimi görünce, hem güler hem de şefkatle “Dikkat et” derdi. (Pamuk, 2016a: 29)

Görüldüğü üzere, kol, bacak, kocaman ve sert parmak ve anlatının pek çok yerinde geçen uzun kollar, bacaklar gibi ifadeler Cem’in, Mahmut Usta’nın erkeksiliğine, gücüne duyduğu bilinçdışı hayranlığın kılık değiştirmiş şekilde açığa çıkması olarak değerlendirilebilir.

Cem, ustasına dair zihninde karmaşık duygular taşıırken ustası da Cem’den itaat beklediğini, akşamları ona anlattığı baba-oğul ilişkisi odağında şekillenen hikâyelerle sezdirir. Ustanın beklediği itaat ise, Cem’de öfke uyandırır. Anlatıda, Cem’in yaşadığı duygular, babayı sevmek, babadan çekinmek, babanın gücüne hayran olmak gibi unsurlarla yinelenir. Bu bağlamda Cem’in çocukluk duygularını yeniden yaşıyor oluşunda annenin / kadının varlığı eksiktir.

Kasabaya bir tiyatro oyununda sahne almak için gelmiş olan oyuncu Kırmızı Saçlı Kadın’ın anlatıya dâhil olmasıyla Cem ile ustası arasındaki ilişkide Oidipus kompleksi üçgeni tamamlanır. Cem, kasabada görüp çok etkilendiği ve saçlarının rengi sebebiyle Kırmızı Saçlı Kadın diye adlandırdığı kadına onu görür görmez derin duygular beslemeye başlamıştır. Onu tiyatrodan izlemek ister ancak ustası oyunu seyretmesine izin vermez. Cem, ustasından korkmakla birlikte Kırmızı Saçlı Kadın’ı da aklından çıkaramaz.

Cem, Kırmızı Saçlı Kadın ile ilk kez yakından konuşma imkânı bulduğunda kadın, onu ve ustasını tiyatroya davet eder. Cem, Kırmızı Saçlı Kadın’a olan ilgisini ustasının fark etmesinden korktuğu için tiyatroya yalnız gitmek ister. Cem’in bu korkusu anlatıda şu cümlelerle görülür: “Kırmızı Saçlı Kadın’a ilgimi fark ederse, Mahmut Usta’nın bana karışacağını ve onunla çatışabileceğimizi de korkuyla hissediyordum. Babamdan, şimdi Mahmut Usta’dan korktuğum gibi bir kere bile korkmamıştım. Bu korku yüreğime nasıl yerleşti bilmiyorum, ama Kırmızı Saçlı Kadın’ın bu duyguyu artırdığını da anlıyorum” (Pamuk, 2016a: 54).

Romanda, Kırmızı Saçlı Kadın'ın Cem'den en az 10 yaş büyük olması detayına yer verilir. Bu detay, Cem'in Oidipus kompleksinin anlaşılması adına önemlidir. Buna göre Cem, Kırmızı Saçlı Kadın'a olan arzusunun ustası tarafından engelleneceğini düşünüp ustasından korkmaya başlar. Cem babasının yerine ustasını koyarak kendisine bir baba var etmiş, o babaya karşı sevgi ve öfke gibi karşıt duygular hissetmiştir. Şimdi de babası yüzünden kendi isteklerini yerine getiremeyeceği yönünde bir korkuya kapılır ve bunu şu sözleriyle ifade eder: “Yakınlarda bir babanız varsa ve sizi görüyorsa içinizdeki kişi içinize saklanır” (Pamuk, 2016a: 52).

Cem, tiyatro oyununu izledikten sonra Kırmızı Saçlı Kadın ile yakından konuşma imkânı bulur. Bu konuşma esnasında ustasının tiyatroya geldiğini öğrenir. Usta tiyatroya Cem'in gelmesi yönünde bir yasaklayıcı tavır göstermişken kendisi tiyatro oyununa gelmiş, üstelik bunu Cem'e de söylememiştir. Bu durum Cem'in içinde bir kıskançlık duygusu oluşturur. Anlaşılacağı üzere, burada Lacan'ın tanımladığı gibi işlemeye başlamış olan Baba'nın Yasası, Cem'in arzu duyduğu kadına ulaşmasını engeller.

Daha sonra detaylıca anlatılacağı gibi o gece, Cem ile Kırmızı Saçlı Kadın birlikte olurlar. Cem bu birliktelikten çok büyük bir sevinç duyar, aynı zamanda ustasından da anlam veremediği bir şekilde korkar. Bu durum romanda, Cem'in, “İçimi Mahmut Usta'nın korkusu sardı. Hissettiğim coşkulu, şiirsel şeyi onun azarlarından korumak geliyordu içimden. Ayrıca beni kıskanabilirdi de” sözleriyle verilir (Pamuk, 2016a: 72). Genç adamın içine düştüğü ruhsal çatışma şu sözlerle belirginleştirilir: “Aynı oyunu Mahmut Usta'nın seyretmiş olması ise içimde bir kıskançlık duygusu uyandırıyor. O ikisi, Kırmızı Saçlı Kadın ile Mahmut Usta tiyatronun dışında buluşup görüşmüşler miydi?” (Pamuk, 2016a: 74).

Cem yoğun kıskançlık duyguları içindeyken Mahmut Usta'nın ona tiyatroya gidip gitmediğini sormasıyla içinde denetlenemez bir kıskançlık ve öfke hisseder. Cem'in ustasına olan duyguları daha da karmaşık bir hâl alır. Cem, ideal bir baba figürü olarak görüp sevdiği; gücüne, otoritesine hayranlık duyduğu ve aynı zamanda bir yasakçı olarak görüp çekindiği ustasını bu defa bir rakip olarak görür.

Bu bağlamda Cem'in "Kırmızı Saçlı Kadın ile gecemi bilse Mahmut Usta beni cezalandırmak ister miydi?" (Pamuk, 2016a: 80) sözünden de anlaşılacağı üzere, genç adam ustasının onu cezalandıracağı yönünde bir korkuya kapılır. Çalışırken kuyuya indiğinde Mahmut Usta'nın onu kuyuda bırakacağından korkmaya başlar. Bu durumda usta, Cem'in arzusunun tekrar yaşaması yönünde bir engel hâline gelmiştir. Eğer ustası ortadan kalkarsa Cem yaşadığı bu doyumun sürekli hâle getirebilecektir. Dolayısıyla, arzusu ile arasındaki engeli ortadan kaldırması gerekir. Ustasını ortadan kaldırıncaya kendi otoritesini sağlayacak ve doyumun sürekli olarak yaşayabilecektir.

Cem böylece fallik evredeki yaşantısını yinelerken bir gün bir kaza gerçekleşir. Ustası kuyunun içinde olduğu sırada Cem dolu kovayı yerine koyarken kova birden kancadan çıkıp kuyuya, ustanın üzerine düşer:

Kuyunun ağzına gelen kovayı tutacağından tutup, kenara alırken Mahmut Usta'nın aşağıdan gene bağırdığını işittim. Elim kendiliğinden ve hünerle kovayı hafifçe kenara yatırarak ahşap sahanlığa oturtuyordu ki, dolu kova kancadan kurtuldu ve aşağı, kuyuya düştü. Bir saniye dondum. "Ustaaa!" diye bağırdım hemen sonra [...] Aşağıdan derin bir acı çığlığı geldi. Sonra her yer sessizliğe büründü. O çığlığı hiçbir zaman unutamayacaktım.

Geri çekildim. Kuyudan ses gelmiyordu ve ağzına yaklaşım aşağı bakamıyordum. (Pamuk, 2016a: 82)

Alıntıdan anlaşılacağı üzere Cem, bir anlık dikkatsizlikle görünüşte kaza olan bir eylem gerçekleştirir. Ardından, babası gibi görüp sevdiği, babası yerine koyduğu ustasını kuyuda ölüme terk eder. Cem'in daha sonrasında kendisine sürekli soracağı soru "Kovanın düşmesi ne kadar kazandı?" olur (Pamuk, 2016a: 91). Böylece, Cem'in kovayı bile isteye düşürdüğü, ustasını ortadan kaldırmak istediği düşüncesi okurda uyandırılır.

Bu olayla Cem'in arzu nesnesine kavuşmasının önündeki yasaklayıcı, korkutucu engel ortadan kalkmıştır. Bu durumda Cem kendi otoritesini sağlamış kendini var

etmiştir, denilebilir. Nitekim Cem'in, "Mahmut Usta'nın yanında yalnızca bir ay geçirmiş olmama rağmen, ona karşı çıktığım için kendim olduğuma inanıyordum" cümlesi de bu durumu gösterir (Pamuk, 2016a: 100).

Cem babasını kaybetmiş, daha sonra kendine bir baba var etmiş ve o babayı öldürmüştür. Cem'in yaşadığı Oidipus kompleksinin tam olarak anlaşılabilmesi için çalışmanın ilerleyen kısmında, Kırmızı Saçlı Kadın ile Cem arasındaki ilişki ayrı bir başlık altında ele alınacaktır.

### **3.4.3. Babasını Öldüren Çağdaş Sührab: Enver ile Cem**

Kırmızı Saçlı Kadın'ın ilk kısmında oğul olarak görülen Cem, ikinci kısmında baba rolüyle okurun karşısına çıkar. Romanda bu defa baba-oğul ilişkisi, Cem ile oğlu Enver arasında ele alınır.

Evliliğinden bir çocuğu olmayan Cem, oğul gibi simgesel bir değer yüklediği şirketine Sührab ismini vermiştir. Sührab'ı bir oğul gibi de büyütüştür. Yıllar sonra, Kırmızı Saçlı Kadın ile gençlik yıllarında yaşadığı ilk aşk ve cinsellik deneyiminden bir oğlu olduğunu öğrenir. Cem, varlığından dahi haberi olmasa da oğlunu babasız bırakmasıyla babası gibi hareket etmiştir. Bu açıdan içten içe suçluluk duyar. Cem'in bu duyguları anlatıda şöyle yer almıştır:

Akılları başlarında olmadığı için babasını öldüren Oidipus ile oğlunu öldüren Rüstem'e masum diyebilir miydik? Kadim Yunan seyircileri Sophokles'in Oidipus'unu izlerken tıpkı yıllar önce Mahmut Usta'nın bana dediği gibi, Oidipus'un günahının babasını öldürmek değil, Allah'ın onun için biçtiği kaderden kaçmaya çalışmak olduğunu düşünüyorlardı. Aynı şekilde Rüstem'in günahı da oğlunu öldürmek değil, bir gecelik sevişmeden bir oğul sahibi olmak ve bu oğula babalık edememektir. (Pamuk, 2016a: 112)

Babasız büyüyen Enver'de de tıpkı babası gibi, bir baba figürü oluşmamıştır. Babanın figürü oluşmadığı için babanın temsil ettiği kavramların da Enver'de bir

karşılığı yoktur. Enver, bir babası olmadan büyümenin ondaki karşılığını şu sözler ile dile getirir: “Babasız büyürsen, âlemin bir merkezi ve sınırı olduğunu anlamaz, her şeyi yapabileceğini sanırsın. Ama bir süre sonra ne yapacağını bilmez, dünyada bir mana, bir merkez bulmaya çalışır, sana hayır diyecek birini aramaya başlarsın” (Pamuk, 2016a: 161). Enver ona yol gösterecek, otoritesini hissedeceği bir babası olmadığı için kendine bir baba aramıştır. Enver’de babasızlığın oluşturduğu boşluk ve onun baba kavramına yüklediği anlam şu cümlelerinden anlaşılır: “Annenin karnına düşürdükten sonra oğlunu hayatının sonuna kadar koruyup sahiplenen, güçlü, şefkatli kişidir baba. Dünyanın başlangıcı ve merkezidir o. Bir babanın olduğuna inanıyorsan, onu görmeden bile kendini iyi hisseder, onun orada olduğunu, gelip seni şefkatle koruyacağını bilirsin. Benim öyle bir babam olmadı” (Pamuk, 2016a: 168). Buradan anlaşılacağı üzere, Cem ile Enver arasında baba figürü açısından önemli bir fark bulunmaktadır. Cem’in babası vardır ve Cem her ne kadar onunla yakın ilişki kuramamış olsa da çocukluk döneminde onun varlığının bilgisiyle büyümüştür. Enver ise bundan mahrum kalmıştır.

Erkek çocuğun fallik evrede babasıyla özdeşim kurmasıyla toplumsal kimliği oluşur. Enver, baba figüründen yoksun büyüdüğü için onun erkeksi yanının güçlenmediği görülür. Bu açıdan da Enver, Cem gibi başarılı biri olamamıştır. Enver babası hakkında gerçekleri öğrendikten sonra ancak babasını kör ederek kendini var edeceğini düşünür ve bunu Cem’le buluştuğlarında şöyle ifade eder: “Şimdi seni kör edersem, işte ancak o zaman senin istediğin gibi bir birey olacağım. Biliyor musun neden? Çünkü o zaman kendim olacağım ve kelimelerimi yazıp kendi efsanemi söyleyeceğim” (Pamuk, 2016a: 171).

Kör etmek, cezalandırmak, iğdiş etmek anlamlarıyla yorumlandığında Enver’in otorite durumuna geçmek arzusunda olduğu düşünülebilir. Dolayısıyla babanın yerinin boşalması gerekir. Enver bu bilinçdışı arzusuyla, babasıyla ilk kez bir araya geldiğinde onunla önce baba-oğul olma üzerine tartışıp sonrasında ölümüne bir mücadeleye girmiştir. Baba-oğulun yerlerde sürünerek boğuşmasına kadar varan bu mücadele, oğulun babasını öldürmesiyle sonuçlanır.

Böylece Enver, ilk nefretini ve öldürme istencini hissettiği kişi olan babasını ortadan kaldırmış olur. Romanda her ne kadar babanın yanında silah taşıyor olması vurgulanmış olsa da, Enver'in, babasının yanına bilinçdışı arzularını gerçekleştirmeye gittiği romanın son kısmında anlaşılır.

Anlatının başında, babası olarak kabul ettiği Mahmut Usta'yı kuyuda bırakıp onu ölüme terk eden Oidipus gibi olan Cem, anlatının sonunda oğlu Enver'i babasız bırakmasıyla Rüstem'e dönüşmüştür. Bu durumda Enver, Sührab'ın temsiline dönüşerek babasını yani Rüstem'i öldürmüştür.

### **3.5. Kırmızı Saçlı Kadın'da Anneler ve Oğullar**

*Kırmızı Saçlı Kadın*, temelde baba-oğul ilişkisi odağında şekillenmiş gibi görünse de romanın başlığına, kapağında bulunan resme, metnine bir bütün olarak bakıldığında anlatının aslında anne-oğul ilişkisi üzerine kurulu olduğu anlaşılır. Dolayısıyla romanı anlamlandırabilmek için baba-oğul ilişkisinin yanı sıra Kırmızı Saçlı Kadın'ın Cem ve Enver'in yaşamındaki işlevine ve anne-oğul ilişkilerine de bakılması gerekir. Bu bağlamda, daha önce tartışıldığı üzere Lacan'ın Oidipus kompleksi yaklaşımının temel alınması uygun bulunmuştur. Bu amaçla romandaki anne-oğul ilişkileri, "ayna evresi", "fallus", "imago", "Babanın Adı", "Babanın Yasası" kavramları ışığında çözümlenmiştir.

#### **3.5.1. Cem ile Annesi ve Eşi**

Cem'in babasının ortadan kaybolmasından sonra anne-oğul baş başa kalmış ve iyi arkadaş olmuşlardır. Annenin adı olan Asuman, babanın adı gibi romanda sadece bir kez geçer. Anne, Cem'in çalışma hayatında, üniversitede okuyacağı bölüme karar vermesinde, eş seçiminde yönlendirici bir etkiye sahip olmakla birlikte Cem'in hayatında geri planda rol oynayan bir kişidir.

Romanda karşılaşılan bir diğer kadın, Cem'in üniversite iken tanıştığı aynı zamanda akrabalarının kızı olan Ayşe'dir. Ayşe, İstanbul Üniversitesi Eczacılık Fakültesini kazanıp İstanbul'a gelmiştir. Cem tanıştıkları andan itibaren ona âşık olacağını

sezmiştir çünkü Ayşe, Kırmızı Saçlı Kadın'a benzemektedir. Bununla birlikte Cem ile Ayşe'nin ilişkisi ilerledikçe Ayşe'nin Kırmızı Saçlı Kadın'dan ziyade annesine benzediği görülür. Babasının da Ayşe'yi görünce söylediği, “Annene benzer bir kız bulmuşsun” (Pamuk, 2016a: 100) sözü de bunu doğrular niteliktedir.

Buradan Cem'in yeni sevgi nesnesi arayışında, bastırıldığı duyguları sebebiyle annesi gibi birini aradığı görülür. Ayşe de annesi gibi yönlendirici bir etkiye sahip olmakla birlikte geri plandadır. Ayşe, Cem'e güç vermiş, destek olmuştur. Cem hayatta karşılaştığı güçlükler karşısında Ayşe'ye sığınmıştır; ancak Ayşe, Cem için yetersiz kalmıştır.

### **3.5.2. Çağdaş Oidipus'un İokaste'si Gülcihan ile Cem**

Romanda Cem'in Kırmızı Saçlı Kadın olarak adlandırdığı kadın tiyatro oyuncusu Gülcihan, Cem'in hayatında annesinden sonra karşılaştığı ikinci kadındır. Cem ile Mahmut Usta ilişkisinin ele alındığı bölümde de kısaca değinildiği gibi Kırmızı Saçlı Kadın, Cem'in ilk aşkı, cinsellik yaşadığı ilk kişidir. Kadın, Cem'i ilk gördüğünde onu tanıyormuş gibi bakmış ve Cem de bu bakışların etkisiyle onu aklından çıkarmaz olmuştur. Romanda bu durum şöyle anlatılır: “Bir an bana eskiden tanıdığı biriymişim gibi, burada ne işin var diye sorar gibi bakmış, tam o sırada göz göze gelmiştik. Sanki ikimiz de bir hatırayı arar, hatta sorgular gibi bakmıştık birbirimize” (Pamuk, 2016a: 23).

Metinde Cem'i etkileyenin Kırmızı Saçlı Kadın'ın “tanıdık bakışı” olması defalarca yinelenir. Cem'den en az on yaş daha büyük olan kadın, yakından Cem'in sandığından daha da yaşlı görünür. Bununla birlikte Cem, Kırmızı Saçlı Kadın'ı düşünürken şefkat, yuvarlak dudak, bilmek, tanımak, hatırlamak gibi kelimeleri kullanır. Bahsi geçen kavramlar anneyi çağrıştırır. Bu durumda fallik evredeki çocukluk yaşantısını tekrar eden Cem'in anneye yaptığı nesne yatırımı sona ermediği için Kırmızı Saçlı Kadın'ı annesi gibi görüp ona yakınlık duyduğu söylenebilir.

Cem, kadının bakışlarının etkisiyle sürekli olarak onu düşünür. Bir imkân bulup da onunla konuştuğunda ise daha önce de belirtildiği gibi kadın, onu ve ustasını

tiyatroya davet eder. Cem, ustasını içten içe kıskanıp Kırmızı Saçlı Kadın'ı izlemek için tiyatroya yalnız gider. Oyun bittikten sonra Kırmızı Saçlı Kadın ile konuşurlar. Bu konuşmada o ana kadar Kırmızı Saçlı Kadın olarak bilinen kadının isminin Gülcihan olduğu öğrenilir.

Gülcihan, Cem'den babasının onları terk ettiğini öğrenince Cem'e kendisine bir baba bulmasını söyler: "Sen de kendine başka bir baba bul. Herkesin babası çoktur bu ülkede. Devlet baba, Allah baba, Paşa baba, Mafya babası... Burada kimse babasız yaşayamaz" (Pamuk, 2016a: 68). Gülcihan, Cem'i böylece Baba'nın Adı'na yönlendirir ancak Cem, kaybettiği sevgi nesnesinin yerini ustasıyla zaten doldurmuştur.

Yürüyerek Gülcihan'ın evinin önüne gittiklerinde Cem, onun evli olduğunu öğrenir. Bu Cem'de bir kızgınlık duygusu uyandırır. O zamana kadar romanda hep "baba" olarak anılan Cem'in babasının adı, Gülcihan ile konuşmaları esnasında ilk kez geçer: Akın Çelik.

Cem, babasının adını söyleyince Gülcihan bir süre konuşamaz, düşüncelere dalar, ardından babasıyla ilgili sorular sorar. Cem bunu görünce babasından söz etmekten hoşlanmaz çünkü babanın varlığında bir rekabet ortamı oluşacaktır. Yürüyerek Gülcihan'ın kapısının önüne kadar gelirler. Orada Gülcihan, Cem'i evine davet eder. Eve girerken "Korkacak bir şey yok" der ve ekler "Bak, annen yaşındayım" (Pamuk, 2016a: 71).

O gece Cem, tanıdık bulduğu, gözlerinde şefkati gördüğü, annesi yaşındaki Gülcihan ile ilk cinsel deneyimini yaşar. O gün yaşadığı duyguları şöyle dile getirir: "O gece hayatımda ilk defa bir kadınla yattım. Çok sarsıcı ve çok harikaydı. Bir anda hayat, kadınlar ve kendim hakkımda bütün düşüncelerim değişti. Kırmızı Saçlı Kadın bana kendimi ve mutluluğu öğretmişti" (Pamuk, 2016a: 72).

Gülcihan ise Cem'i gördüğünde onu Akın'a çok benzetmiş, ona bakmaktan hoşlanmıştır. Bu durum, Gülcihan'ın eski sevgilisine bakışı olarak ele alındığında Oidipus kompleksi bağlamında değerlendirilebilir. Nihayetinde çocuğun ilk âşık



olduğu kişi annesidir. Cem'in tanıdık bulduğu, şefkati gördüğu bakış da bu, eski sevgiliye olan bakıştır. O bakışlar onun seven, bakımını yapan, şefkat gösteren annenin bakışıdır. Cem'in ilk aşkını, annesi yaşındaki bir kadına yani onda anne imgesini hatırlatabilecek birine duymasđ bilinçdişı arzusunun bir göstergesidir.

Romanın ilerleyen bölümlerinde Cem, babası ile Gülcihan'ın eskiden sevgili olduklarını öğrenir. Bunu öğrendiğinde bir süre kendi içinde hesaplaşmalar yaşar. Cem'in babasının ortadan kayboluşlarının birinde uzunca bir zaman dönmemesini ve bunun sadece siyasal sebeplerle olmadığını hatırlamasđ, o zaman zarfında Akın'ın Gülcihan ile cinsel birliktelik yaşamış olabileceği ihtimalini akla getirir. Ayrıca, Cem'in, “Babam rahmetli ne derdi buna? Baba oğul yedi sekiz yıl arayla aynı kadınla yattığımızı bilseydi ne derdi?” (Pamuk, 2016a: 140) sözleri babasının da Gülcihan ile birlikte olduğunu netleştirir. Romanın son kısımlarında ise Gülcihan'ın sözlerinden, Akın'ın evliyken üç yıl boyunca onunla gizli bir ilişki yaşadığı öğrenilir. Böylece, Cem'in ilk aşk ve cinsellik deneyimini yaşadığı, aynı zamanda babası yerine koyduğu ustasıyla birlikte olup olmadığını düşünüp büyük kıskançlık duyduğu Kırmızı Saçlı Kadın'ın, öz babasıyla birlikte olduğu anlaşılır.

Romanda Cem'in babasına detaylı bir şekilde yer verilmemesi bu bağlamda ele alındığında dikkat çekicidir. Zira bilinçdişında bastırılmış hâlde bulunan arzular bazen söylenende değil söylenmeyende gizlidir. Gülcihan, Cem'in, eski sevgilisi Akın'ın oğlu olduğunu öğrendiğinde onu tanıdığını, “Şaşırdım, ama sanki aklımın bir yanıyla da biliyordum onun kim olduğunu” sözleriyle açđđa vurur (Pamuk, 2016a: 178). Bu durumda Gülcihan, Cem ile ilişkiye, Cem'in babasının eski sevgilisi olduğunu bilerek girmiştir.

### **3.5.3. Çağdaş Sührab'ın Tehmine'si Gülcihan ile Enver**

Başından beri Cem'in ağzından anlatıldığı düşünölen romanın son kısmında, anlatının Enver tarafından Kırmızı Saçlı Kadın'ın yönlendirmesiyle yapıldığı anlaşılır. Buna göre, bu anlatıyı kaleme almasını oğluna, annesi söylemiştir: “Başımızdan geçenleri babasından, dedesinden başlayarak bir kitapta hikâye etmesi

fikrini oğluma ben verdim” (Pamuk, 2016a: 180). Bu bağlamda romandaki baba-oğul ilişkilerini Gülcihan’ın yönlendirdiği görülür.

Gülcihan, oğlunun eşinden değil, tek gecelik ilişki yaşadığı Cem’den olduğunu Enver’in büyümesiyle anlar. Gülcihan’ın Enver’den bahsederken kurduğu cümlelerde yer alan ifadeler dikkat çeker. Bunlardan ilki romanda şöyle yer alır:

Enver ile çok yakın olduk. Onun değişik hallerini, hassas ruhunun ve duyarlılığının gelişmesini çok yakından izledim. Korkularını, sessizliklerini, ürkekliklerini gördüğüm açıklıkla öfkelerini, yalnızlıklarını, umutsuzluklarını da hissettim. Kadife tenli evladımın kollarına, bacaklarına, boynuna dokunmaktan hoşlandığım, omuzlarının, kulağının, pipisinin büyüyüp kocamanlaştığını zevkle izlediğim gibi, aklının, mantığının ve saçmalıklarının zenginleşmesinden de gurur duydum. (Pamuk, 2016: 183)

Alıntıda görüldüğü üzere, Gülcihan, Enver’den omuz, kulak, pipinin büyüyüp kocamanlaşması gibi fallik simgelerle bahseder. Anlatıda defalarca Gülcihan’ın fallik imgeleri yinelediği görülür: “Bebekliğinde onu sıcak suda yıkarken, narin ve güzel gövdesini ılık sularla ovuşturur, dal gibi kollarını, arkası kavun misali güzel kafasını, fasulye tanesi büyüklüğündeki pipisini, çilek gibi göğüs uçlarını özenle sabunlarken çok mutluydu Enver’im. Bazan ondan sonra sıcak banyoda ben de yıkanırdım” (Pamuk, 2016a: 184).

Bu sözlerle Gülcihan’ın, oğlunu kol, bacak, boyun, omuz, pipi, kocaman, dal gibi fallik imgelerle betimlemesi dikkat çeker. Fallusu çağrıştıran imgelerin Gülcihan tarafından sıklıkla kullanılması onun bilinç dışında fallus olma arzusu taşıdığını düşündürür.

Bu arzu, Gülcihan’ın oğlu üzerine pek çok hayal kurmasıyla da belirginleştirilir. Gülcihan’ın hayallerinden biri oğlunun başarılı olmasıdır. Ne var ki Enver, başarılı bir öğrenci olmamıştır. Annesinin arzusunu yerine getirememiş olmanın kırgınlığı Enver’in kişiliğine ve davranışlarına yansıdığı gibi Gülcihan’ın, “Lise yıllarındaki

hüznü, ancak sıradan bir üniversiteye girebilmesi, ona duyduğum bütün aşkıma rağmen saklayamadığım hayal kırıklığım [...] kırdı onu” cümlesinden de anlaşılır (Pamuk, 2016a: 184).

Romanda Enver’in başarısız oluşu Gülcihan’ın ağzından yinelenen konulardandır. Bunlardan biri şöyledir: “Enver sokağa diğer yaşlılarından çok daha az çıkıp oynadı. Ama derslerinde başarılı, sınıfında birinci olamaması beni kederlendirirdi. Bazan buna niye üzülüyorum derdim kendime [...] Oğlum hem mutlu bir insan hem de bir kahraman olmalıydı! Onun hakkında çok hayaller kurdum” (Pamuk, 2016: 184). Aynı zamanda Gülcihan, “Hayatta asla ağlamasın Enverciğim” diyerek oğlunun mutlu olmasını istediğini de defalarca belirtir. Yinelenen konular, Gülcihan’ın bilinçdışı arzusunun bir yansıması olarak görülebilir. Buna göre, Gülcihan’ın fallusu, başarılı olmak, kahraman olmak, mutlu olmaktır, denilebilir.

O zamana değin annesinin istediği ama Enver’in yapamadıkları, annenin gözündeki yansımaları bölmüştür denilebilir. Bu bağlamda Enver, annesinin yönlendirmesiyle hareket ederek onun gözündeki kendilik bütününi yani imagosunu kazanmaya yönelir.

Gülcihan, Cem’in fotoğraflarını ve inşaat şirketinin reklamlarını gazetelerde görünce oğlunu dava açmaya zorla da olsa ikna eder. Bu durum anlatıda, Gülcihan’ın “Davayı açsın diye aylarca ona dil döktüm, yalvardım” sözlerinden anlaşılır (Pamuk, 2016a: 186). Dolayısıyla Enver’in babasını bulma arzusunun da aslında annesinin arzusu olduğu görülür.

Cem’in ortaya çıkmasıyla beraber Enver’in annesiyle ilişkisine baba dâhil olur. Böylece anne-oğul arasındaki ilişki simgesel bir boyuta taşınır. Başka deyişle Enver artık annenin arzusunun yerine gelmesini simgesel olarak sağlayabilecektir. Kendini annesinin arzusuna göre konumlandıran Enver, başka bir irade olan annesinin nesnesi hâline getirir. Enver’in annesinin gözlerindeki (ayna) imagosunu tamamlanması için, başarılı olması, mutlu olması, yazar ve kahraman olması gerekmektedir. Gülcihan, her neyi arzuluyorsa bunu Enver’e işaret eder. Burada annenin arzusunun da fallus olmak olduğu akılda tutulmalıdır.

Annesinin arzusuyla babasını bulan Enver'in kahraman olabilmek için babasını öldürmesi gerekir. Gülcihan baba-oğul mücadelesinin yaşanacağını bile bile Enver'i Cem'le buluşmaya göndermiştir. Enver'in babasını öldürmesinde görünürde önceden tasarlanmışlık bulunmasa da bu eylemin anne-oğulun bilinçdışını arzuları doğrultusunda gerçekleştiği söylenebilir.

Enver babası Cem'i öldürdükten sonra Gülcihan'ın oğlunu şefkat ve sevgiyle koruyacağını belirtmesi bu bağlamda önemlidir: "Evladım istemeden babasını öldürmüştü. Yanına koştum, bütün gücümle sarıldım ona. Onu anladığımı, onu tanıyıp bildiğimi, istediği gibi şefkatim ve sevgimle onu koruyacağımı hissetsin istedim" (Pamuk, 2016a: 189). Bu sözlerden anlaşılacağı üzere, baba katli ile beraber Gülcihan, artık otoriteyi, babanın sahip olduğu koruyup kollama gücünü ele geçirmiş, fallusunun ilkinde böylece ulaşmıştır. Enver, babasını öldürdükten sonra, onun yerine şirketin büyük ortağı olur. Böylece Gülcihan, Sührab şirketini dolaylı olarak ele geçirmiş, güce, paraya, başarıya ulaşmış olur.

Gülcihan'ın arzusu bununla sınırlı değildir. Bir diğer arzusu da yazar olmaktır. Enver'i bu anlatıyı yazmaya yönlendirenin Gülcihan olduğu romanda şu cümlelerle vurgulanır: "Enver'den babasını kazayla öldürmesinin hikâyesini yazmasını istedim [...] ona başından geçenleri [...] bütün bu hikâyeyi tıpkı bir roman gibi yazmasını söyledim ve bu fikri açık görüşlerde sık sık işledim" (Pamuk, 2016a: 194).

Gülcihan oğluna, babasıyla yaşadıklarını, Enver'in eşi Ayşe'den dinlediği hikâyeleri, ondan öğrenip okuduğu kitapları, kendi fikirleri, hayalleri gibi anlatır. Bu durumda, Cem'in anlatısını yazan Enver olmasına rağmen, onu yazma fikrini oğluna veren, yaşamışları kendi bakışıyla anlatan annedir. Bu bağlamda, romanın asıl anlatıcısının ve başkişisinin Gülcihan olduğu söylenebilir. Enver babasının hikâyesini yazarak aslında annesinin arzusunu yerine getirmiştir. Dahası, hikâyenin nasıl başlayacağından, kitabın kapağında ne olacağına varana kadar Gülcihan'ın Enver'e söylediği görülür:

“Romanını yazacağını bilmek ise oğlum, çok mutlu etti beni!” dedim. “Bitince kapağına bu resmi koyar, biraz da güzel ananın gençliğini anlatırsın. Bu kadın, bak, biraz benziyor bana. Tabii romanına nasıl başlayacağını sen daha iyi bilirsin ama kitabın, benim son sahnedeki monologlarım gibi hem içten hem de bir masal gibi olmalı. Hem yaşanmış bir hikâye gibi sahici, hem de bir efsane gibi tanıdık olmalı. O zaman yalnız hâkim değil herkes anlar seni. Unutma, aslında baban da yazar olmak istemişti.” (Pamuk, 2016a: 195)

Gülcihan, babalık davası açmayı oğluna “Senin iyiliğin için, oğlum” diyerek kabul ettirdiği gibi, kitabın nasıl başlayacağını da “Sen daha iyi bilirsin ama” diyerek aslında kendi arzusu doğrultusunda yaptırmış, kitabın kapağına da kendisini benzettiği Dante Gabriel Rossetti’ye ait 1860 tarihli *Regina Cordium* isimli resminin koyulmasını istemiştir (Pamuk, 2016a: 186).

Annesi tarafından manipüle edilen Enver’in buna karşı koymaması, onun da annesinin arzusu, yani fallus olmak istediğini gösterir. Anne sözleriyle oğluna fallusun babada olduğunu işaret edip onu fallusa yönlendirmiştir. Enver, annesinin arzusu doğrultusunda hareket ederek onun yönlendirdiği simgesel falluslara sahip olur. Böylece, aslında dolaylı yoldan annesini fallus sahibi yapar. Karşılığında, yine annesinin yönlendirmesiyle, kendini annesinde gerçekleştirir.

Gülcihan, oğlu aracılığıyla hem kahraman olmuş hem güce, paraya kavuşmuş hem de yazar olmuştur. Yazarlık meselesinde dikkati çeken önemli bir nokta, kitabı yazan Enver olmasına rağmen, hikâyenin Cem’in ağzından anlatılmış olmasıdır. Başka deyişle, Gülcihan’ın anlatımıyla Enver, kendisini babası Cem’in yerine koyarak onun hikâyesini yazmıştır. Enver’in babası Cem, yazar olmak istemiştir, olamamıştır. Babasını / ustasını öldürmek istemiş, öldürememiştir. Enver ise babasının yapamadığı şeyleri gerçekleştirerek babanın yerine geçmiştir.

Annenin oğlu üzerindeki bu yönlendirici etkisi Jung’un üzerinde özellikle durduğu anne arketipi ile de değerlendirilebilir. Bu bağlamda romanın temelinde yer alan kuyu motifi anne arketipinin tezahürlerinden biridir. Anlatıda da dönüm noktalarının

kuyunun başında gerçekleştiği görülür. Daha önce değinildiği gibi annenin gizli, saklı, karanlık bir yanı vardır. Bu kapsamda düşünülduğünde romanın kuyunun başında bitmesi annenin oğul üzerindeki etkisine bir gönderme olarak yorumlanabilir.

Çözömlenen ilişkilerden anlaşılacağı üzere, bir baba oğul ilişkisi olarak kurulmuş gibi görölen roman, aslında annenin merkezinde olduğu bir kurgudur. Dahası, romanda Enver'in babasını öldürmesi, Pamuk'un Rüstem ve Sührab hikâyesini bir dönüştürümden geçirdiğini gösterir. Bu bağlamda, anlatının gelenek içinde de konumlandırılması gerekir.



## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### BABANIN ÖLÜMÜ, YAZARIN DİRİMİ: ORHAN PAMUK'UN BABA KATİLLİĞİ

*Şimdinin geçmiş tarafından şekillendirildiği kadar geçmiş de şimdi tarafından dönüşüme uğrar.*

*T. S. Eliot*

Orhan Pamuk, *Kırmızı Saçlı Kadın* romanında, o zamana kadar neredeyse her eserinde yer verdiği baba-oğul ilişkine odaklanmıştır. Romanını *Kral Oidipus* ve *Şehnâme*'nin temek izleği olan babayı öldürmek, oğulu öldürmek düşüncesi üzerine kurmuştur. Bununla birlikte yapılan çözümlenmelerde Doğulu oğulun babayı öldürdüğü açığa çıkarılmıştır. Pamuk'un ilk kez bu kadar açık bir şekilde ele aldığı ilişkide bu detay dikkat çeker. Bu bağlamda Pamuk'un roman geleneği ile kurduğu ilişki Harold Bloom'un Oidipus kompleksinden yola çıkarak geliştirdiği "Etkilenme Endişesi" kuramına ve T. S. Eliot'ın edebiyatçı ile gelenek arasındaki ilişkiye dair gözlemlerine dayanarak çözümlenmeye çalışılacaktır.

Çözümlenmeye geçmeden önce Pamuk'un yazarlığında dünyaca kabul gören saygın bir ödülü almanın etkisini değerlendirebilmek amacıyla ödülle ilgili tartışmalara yer vermek uygun olacaktır. Nobel Ödülü, Pamuk'a yazarlık mesleğinde belli bir otorite kazandırmak kadar yazarın çeşitli açılardan eleştirilmesine de yol açmıştır. Eleştirilerin çıkış noktası, Pamuk'un daha ödülü almadığı 19 Aralık 2015 tarihinde Erol Manisalı tarafından yazılmış olan ve *Cumhuriyet* gazetesinde yayımlanan "Orhan Pamuk Nobel'i Garantiledi" başlıklı yazısı olarak görülebilir. Emin Çölaşan, bu yazıdan bir kısmı, *Hürriyet* gazetesindeki "Nobel'li 'Türk'... Maskenin Arkası" başlıklı, kendisinin de Pamuk'u eleştirdiği köşe yazısında şöyle alıntılanmıştır:

Pamuk popüler bir yazar. Pamuk meselesi bundan mı kaynaklanıyor? Hayır. Onun sözde Ermeni soykırım meselesinde, ABD ve AB siyasi çevrelerinin görüşlerine destek vermesinden kaynaklanıyor. Bu desteği verirken Türkiye'yi aşağılayıcı bir üslup kullanıyor. Başkan Bush, Ortaköy'de yaptığı konuşmasında Pamuk'tan övgüyle söz ediyor. Brüksel (AB) siyasi çevreleri de her an arkasındalar. Washington ve Brüksel siyasetlerinin ve bürokratlarının dayatmak istedikleri emperyalist tutuma destek veren açıklamalar yapıyor. Bush ve Brüksel çevrelerinin Orhan Pamuk'a verdiği desteğin nedenleri ortaya çıkıyor. Ben söylemiyorum, kendileri söylüyor. Emperyalizmin çirkin yüzünün içimize yansıyan çarpıklığını yaşıyoruz. (alıntılayan Çölaşan, 2006)

Çölaşan aynı zamanda yazısına, “Erol Manisalı, bu arkadaşın Nobel’i hangi yöntemlerle, hangi pazarlıklarla garantilediğini taaa 10 ay önce yazmış” sözlerini de eklemiştir (Çölaşan, 2006). Kendisi de Pamuk’un ödülü, ABD’yi hoşnut kılmayı başarmış olmasından dolayı aldığı düşünmüştür (Çölaşan, 2006).

Tarihçi yazar Prof. Dr. İlber Ortaylı ise yazarın kelimelerin anlamlarını bile bilmediğini belirtmiş ve “Toplumunun alışkanlık ve kültüründen haberi olmayan bir yazarın, Nobel ödülü almış bile olsa doğru eserler ortaya koymuş olması mümkün değildir” sözleriyle Pamuk’un ödülü almış olmasını eleştirmiştir (Ortaylı, 2012). Sanatçı Metin Akpınar da Pamuk’un Türkiye’ye dair demeçlerini samimi bulmadığını şu sözlerle ifade etmiştir:

Romanlarını okuyamıyorum... Okunmuyor bence. Birkaç tanesini okumaya çalıştım ama istismar seziyorum... Benim yaşadığım bir ortamı da anlatıyor mesela, onu doğru anlatır gibi bir yere sıçrama yapıyor, orası beni pek fazla ilgilendirmiyor. İlgilendirmiyor diye ilgilenmeyeceğim mi? Hayır gene bakıyorum, direniyorum, olmuyor. Doğru anlatıyor ama güya bir senteze varıyor. Ödül töreninde yaptığı babasının valizinde de yine aynı şeyi anlattı. Fevkalade güzel anlattı.



İyi de anlattı. Bence doğru hazırlanılmıştı. İşte o zaman içtenliği, samimiyeti yakalayamıyorum. Orhan Pamuk’u Türkiye’ye dair samimi bulmuyorum [...] Ben [...] artık Orhan Pamuk’tan bıktım. (Akpınar, 2012)

Anlaşılacağı üzere, Pamuk’un Nobel Ödülü’nü alışı, üzerinden yıllar geçmesine rağmen hâlâ tartışılmaktadır. Yazara ödülün Türkiye tarihi ile ilgili açıklamaları sebebiyle verildiği, yazarın Türkçeye hâkim olmadığı, kendi kültürünü tanımadığı, yapılan eleştirilerden birkaçıdır. Bu noktada, Pamuk’un *Kırmızı Saçlı Kadın*’ı ödülü aldıktan sonra yazmış olması ve romanında temel izleği babalar ile oğullar arasındaki ölümüne hesaplaşma olarak inşa etmesi, kurmaca dünyanın olduğu kadar gerçek dünyanın yani metnin bağlamının da anlamlandırılması açısından önemlidir ve çözümlenmeyi hak etmektedir.

#### 4.1. Etkilenme Endişesi Hakkında

Amerikalı yazar ve eleştirmen Harold Bloom (1930-2019), Türkçeye *Etkilenme Endişesi: Bir Şiir Teorisi* (2016) başlığıyla çevrilmiş olan *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (1973) kitabında şiir eleştirilerine yeni bir yaklaşım getirir. Bloom, “etkilenme endişesi” adını verdiği şiir teorisinde, şiir tarihinin şiirsel etkilenmeden ayrı tutulamayacağı ön kabulüyle şiirsel etkilenmeyi tarif edip şiirler arası ilişkilerin hikâyesini sunar.

Bloom teorisinde, önde gelen şairlerin (halef), kendinden önceki güçlü şairlerle (selef) ölümüne kapışma konusunda ısrar edip zorunlu olarak sürdürdüğü ilişkilere odaklanır. Teorisinin Nietzsche ve Freud’un düşüncelerine dayandığını söylemekle birlikte onların her yaklaşımına katılmadığını da şu cümleleriyle belirtir:

Benim anlatabildiğim kadarıyla, bu kitapta sunulan etkilenme teorisinin başlıca etkileri Nietzsche ve Freud’dur. Nietzsche, karşıtların peygamberidir ve Ahlâkın Soykütüğü eseri estetik mizaçtaki revizyonist / gözden geçirici ve çileci tımlar üzerine, benim bildiğim kadarıyla, en derin incelemedir. Freud’un savunma

mekanizmaları ve bunların çift değerli işleyişleri üzerine araştırmaları, şairler arası ilişkileri yöneten gözden geçirici kurallar için benim bulabildiğim en açık seçik benzeşleri sağlıyor. (Bloom, 2016: 49-50)

Bloom, bir şairin diğer bir şairi yarattığı düşüncesinden yola çıkarak kuramını, bu yaratım sürecinde şairler ve kendilerinden önceki şairler arasında bir Oidipus kompleksi yaşandığı varsayımı üzerine konumlandırır. *Kral Oidipus* tragedyasına atıfta bulunarak baba-oğul mücadelesini geleneğin gelişimi olarak görür. Bu düşüncelerini şöyle geliştirir:

Denk güçler arasındaki kapışma, güçlü karşıtlar olarak babayla oğul, dönüm noktasındaki Laios’la Oidipus; ben burada yalnızca bu konuyla ilgileniyorum, fakat aşağıda görülebileceği üzere bazı baba figürleri birden fazla kişiden de oluşabilir. En güçlü şairlerin bile şiirsel olmayan etkilere tabi oldukları benim için bile açıktır, ama yine de ben yalnızca bir şairin içindeki şair ile ya da has şiirsel benlikle ilgileniyorum. (Bloom, 2016: 52)

Bloom, Freud’un Oidipus kompleksinde çocuğun babasının otoritesini kabul edip yeni sevgi nesnelere aramasını kendi yaklaşımında reddeder. Buna göre genç şair (ephebe), ikameleri kabul etmeyip kendilerinden önceki büyük şairlerle ölümleri pahasına bir kapışma içine girer. Bu süreçte bir etkilenme endişesi yaşar.

Bloom, güçlü şairlerin, birbirinden etkilenmelerinin doğal bir süreç olduğunu ifade eder. Ona göre etkilenmenin sonu yoktur. Dahası, ancak bu etkilenme endişesi sayesinde büyük şair olunacaktır. Bloom, “Büyük şiir başarılı endişedir” diyerek yaratım sürecinin temelinde de bahsettiği etkilenme endişesinin olduğunu vurgular (Bloom, 2016: 21).

Bloom’a göre, etkilenme endişesi yaşayan şair, “clinamen” (şiirin yanlış okunması), “tessera” (tamamlama ve antitez), “kenosis” (tekrar ve süreksizlik), “daimonikleşme” (karşı-yüce), “askesis” (arınma ve tekbencilik) ve “apophrades” (ölülerin dönüşü) aşamalarından geçerek kendi şiirini revize etmeye çabalar. Bu aşamalar aynı

zamanda selefin, bir şairin doğmasına nasıl ve hangi yollarla yardım ettiği konusunu da içerir.

Bloom, bu aşamaların isimlerini ve kapsamalarını keyfi ve şahsi olarak ele aldığını, sayılarının etkilenme endişesi yaşayan şairden şaire değişiklik gösterebileceğini belirtip teorisini tartışmaya açık bıraktığını belirtir. Ayrıca, bu aşamaların gerekli görülürse değiştirilebileceğinin altını çizer (Bloom, 2016: 51-52). Bu bağlamda, her şairin etkilenme endişesinin aynı kronolojik dizgeyi takip etmeyebileceğinin üzerinde durur.

Bloom'un, şairin etkilenme endişesinin ilk aşaması olarak terimleştirdiği clinamen, bir şairin, selefinin şiirini yanlış okuyup selefinden sapmasıdır. Böylece şair, yaratıcı bir düzeltme edimi yoluyla ilerler. Bloom bu aşamayı şu şekilde kurgular:

Bir şair selefinin şiirini, bununla bir clinamen gerçekleştirecek şekilde yanlış okuyarak selefinden sapar. Bu tutum halefin şiirinde düzeltici bir hareket olarak görünür, bu da demektir ki selefin şiirleri belli bir noktaya kadar gitmiş, ama sonradan tam da yeni şiirin hareket ettiği yönde sapmak zorunda kalmıştır. (Bloom, 2016: 54)

Bloom'a göre, şiir tarihi, güçlü şairlerin başka güçlü bir şairi yanlış okumaları yoluyla oluşur. Clinamen, selefinin büyüklüğünü, konumunu kabullenip onun şiirinden kendine bir şiir yaratır. Bloom, şairlerin seleflerini onların "Şiirsel Ata"sı yahut "Şiirsel Baba"sı olarak görür. Her şairi, Şiirsel Baba'sından ayıran şeyin de clinamen olduğunu düşünür (Bloom, 2016: 74-79). Buna göre, "Güçlü şair ile Şiirsel Baba arasındaki [...] clinamen sonra gelen şairin tüm varlığı tarafından yaratılır ve modern şiirin gerçek tarihi bu gözden geçirici / revizyonist sapmaların eksiksiz kaydı olacaktır" (Bloom, 2016: 81). Bu sapma olmazsa şair, başarısız olmuş demektir. Bu bağlamda Bloom, "İyi şairler geri giden yolda yürüyen güçlü kimselerdir" diyerek şairlerin gelenekle kurduğu bağı ortaya koymuştur (Bloom, 2016: 74). Ona göre, clinamen aşamasının, hem bir maksadın ürünü hem de gayri iradi bir şeymiş gibi düşünülmesi gerekir.

Bir diğerk aşama olan, tessera ya da tamamlama ve antitez ise, isminden de anlaşılacağı gibi, bir tamamlama aşamasıdır. Bloom'a göre, bir řair, şiirsel Baba'sının şiirindeki terimleri başka bir anlama gelecek şekilde kullanır. Bunu yaparken de sanki selefi bu kadar ileri gitmeyi başaramamış gibi dūřünür ve şiirsel Baba'sını yanlış okur (Bloom, 2016: 55). Bu bağlamda tessera, clinamenin sonucudur denilebilir. Bloom, şiirsel Baba'nın yaptığının tam tersini yapmayı antitez olarak görüp şairin selefini antitetik olarak tamamladığını öne sürer (Bloom, 2016: 69). Tessera aşamasında, Oidipus kompleksi yaşayan çocuğun babasının yerine geğme arzusuna atıfta bulunur. Bu arzuyu, "Ustasını geğmeyen kötü bir öğrencidir, gibi bir iddiada bulunabilen [...] Leonardo'nun aşırı güvenine ulaşma girişimi olarak" yorumlar (Bloom, 2016: 102). Bu durumda genç řair, farklı olmak için çabaladığı selefinin şiirini gayriihtiyari bir şekilde tamamlamış olur. Bloom, şairin bu tamamlamasını şöyle değerlendirir: "Bir şiirin anlamı yalnızca bir řiir olabilir, ama başka bir řiir—kendisi olmayan bir řiir. Ve tamamen keyfi olarak seğilmiş bir řiir değil, şüpheli bir selef tarafından yazılmış bir merkezi şiirdir bu, ki ephebe bu şiiri hiç okumamış da olabilir" (Bloom, 2016: 102). Bu görüşe dayanarak şairi, řiir tarihinin hem kahramanı hem de kurbanı olarak görür.

Etkilenme endişesinin üçüncü aşaması olan kenosis ya da tekrar ve süreksizlikte ise ephebe, selefini tekrar etme endişesi duyar. Buna göre, ephebenin, tessera aşamasında selefiyle gayriihtiyari kurduğu baę onu tekrara dūřürmüřtür. Ephebe, bu durumun korkusunu ve endişesini derinden yaşayıp şiirsel Baba'sıyla sürekliliği koparmak ister. Bu tekrardan kurtulabilmek için kendi tahayyülünden uzaklaşmayı dener. řair, şiirini yazarken sanki kendi ilhamından arınıyormuş, řair olmayı bırakıyormuş gibi kendini alçaltır. Bu da şiirinin iğini boşaltması demektir. Bu denemede başarılı olduğu takdirde, selefinin şiiriyle de ilişkili olduğu için selefinin tahayyül sınırlarını da alçaltıp iğini boşaltmış olur (Bloom, 2016: 55).

Bloom, şairin selefini tekrar etme endişesini Freud'un bastırma kavramıyla açıklar ve kenosisi şöyle tanımlar: "*Kenosis* tabirini Aziz Pavlus'un İsa'nın 'lütuf gösterip' kendisini Tanrı mertebesinden insan derekesine indirdiğini anlattığı İsa izahından

alıyorum. Güçlü şairlerde *kenosis*, *selefle ilişkili olarak* bir ‘boşaltma’ ya da ‘azalma’nın gerçekleştirildiği bir revizyon edimidir” (Bloom, 2016: 118).

Kenosis, genç şairin, selefinin gücünü kendi içinde bozduğu gibi aynı zamanda şairin kendisini selefin duruşundan yalıtmasını da sağlar. Bloom’a göre, yalıtılmak, birlikte duranı ayırmaktır. Bu ayırmada duygusal anlamlar aynı kalsa da mekânsal, zamansal farklılıklar olur. Böylece şair, selefiyle sürekliliği koparıp selefin ilhamının ya da tanrılığının basitçe tekrar edilmesiyle yazılamayacak kendi şiirini ortaya koyabilecektir (Bloom, 2016: 118). Bloom’a göre “tekrar anlayışı” ya da “tekrar endişesi” şairlere ve teorisyenlere göre değişkenlik gösterebilir.

Etkilenme endişesinin dördüncü aşaması olan daimonikleşme (Karşı-Yüce), şairin, selefin “Yüce”sine tepki olarak kişiselleşmiş bir “Karşı-Yüce”ye ulaşma yönündeki hareketidir. Biraz daha açıklamak gerekirse şair, Şiirsel Baba’sının ötesindeki bir varlığa ait bir güç olduğuna inandığı şeye ulaşmaya çalışır (Bloom, 2016: 129-130). Bloom, Antik Çağ’dakilerin iblislerden yani daimonlardan bahsettiklerinde aynı zamanda “zihinlerinin büyüklüğü ile tanrılara yaklaşanları” kastetmelerinden yola çıkarak bu kavramı kullandığını belirtir (Bloom, 2016: 129).

Bloom, şair olmayı, güçlü ve büyük bir ruha sahip olmakla mümkün görüp daimonikleşmeyi, insandaki yaratıcı gücün karşılığı sayar (Bloom, 2016: 129). Bu düşüncelerini şu sözlerle ifade eder: “Bir insanı şair haline getiren güç daimoniktir, çünkü dağıtan ve bölen [...] güçtür bu. Kaderlerimizi dağıtır ve yeteneklerimizi bölüştürür, neremizden bir şey alırsa bunu telafi eder” (Bloom, 2016: 129-130).

Bloom, daimonikleşmeyi, Oidipus kompleksinde baba ile oğul arasındaki mücadelede oğulun babanın otoritesine sahip olma arzusu olarak ele alır. Buna göre, “Geçmişle boğuşan ve geçmişi daimonikleştiren ephebe, görebilen kâhin Oidipus değil, vahyin gözüne perde çektiği körleşmiş Oidipus’tur. Daimonikleşme, babaların mitleştirilmesinde her zaman olduğu gibi, benlikten çekilmekle, insanlıktan çıkarmak gibi büyük bir bedel karşılığında elde edilen bir bireyleştirme hareketidir” (Bloom, 2016: 137). Şair, bir oğulun babasına başkaldırması gibi Şiirsel Baba’sına başkaldırarak daimonikleşecektir. Selefin Yüce’sine karşı duran yeni güçlenmiş şair

bir daimonikleşme işleviyle kendini daha yüceye adarken selefi de insanileştirir (Bloom, 2016: 135).

Bloom, bu durumu Freud'un bastırma kavramı çevresinde değerlendirip şairin unuttuğu selefinin tahayyülünde bir deve dönüşeceğini belirtir (Bloom, 2016: 137). Bloom'a göre, "Daimonikleşmenin formülü şudur: 'Şiirsel babamın Ben'i neredeyse, o da orada olacak', daha doğrusu, 'Onunla daha da karışmış durumda ben'im de orada olacak'" (Bloom, 2016: 138).

Bir diğer aşama olan askesis ya da arınma ve tekbencilikte ise, kendi daimonik yükselişinin gücüyle şiirsel bir yücelme yaşayan şair, askesis aşamasında, yalnızlık durumuna ulaşmayı amaçlar. Kendisi artık güçlü bir şairdir ve selefinden arınıp mutlak yalnızlığa ulaşmaya çalışır; ancak bu arınma, kurutan bir süreçtir. Bu süreçte şair, yeteneğinin bir kısmını bırakmak durumunda kalır. Bu, kenosis aşamasındaki gibi bir iç boşaltmayla değil de bir daraltma / küçültme yoluyla yapılır. Bu dönüşümde şair, hem kendisinin hem de selefinin yaratıcı dairesini daraltmış olur (Bloom, 2016: 143).

Bloom, askesisi şöyle betimler: "Güçlü şair, arındırıcı askesis sürecinde, yalnızca kendisini ve en sonunda yok etmek zorunda olduğu ötekini tanır. Zira clinamen ve tessera ölüleri düzeltmek ya da tamamlamak için çabalarlarken, kenosis ve daimonikleşme ölülerin hatırasını bastırmak için yaşar, ama askesis gerçek çekişmedir, ölümlerle ölümüne bir kapışmadır" (Bloom, 2016: 148). Bu sözlerden de anlaşılacağı gibi askesis, Oidipus kompleksinde çocuğun babasıyla mücadelesi sonrası kendi kimliğini oluşturduğu evre gibidir. Yani, güçlü şair bu aşamada selefine karşı zaferini elde edebilecektir. Bu kapışmadan, ancak güçlü şairler, kendi kültürünü yaratıp, kendisinin bu kültürdeki merkezi yerini belirleyerek çıkarlar (Bloom, 2016: 143-147). Başka deyişle, güçlü şair, Şiirsel Baba'sıyla girdiği ölümüne mücadeleden, bireyleşerek, kendi olarak çıkar.

Etkilenme endişesinin son aşaması ise apophrades ya da ölümlerin dönüşüdür. Bloom, apophrades sözcüğünün Antik Yunan inancında ölümlerin yaşadıkları evlere yeniden yerleşmek için döndükleri aksi ya da uğursuz günleri anlatmak için kullanıldığını

belirtip bu aşamada selef şairin halefin şiirinde varlığını bir şekilde göstereceği vurgular. Dolayısıyla halef şair ne yaparsa yapsın şiirindeki selefinin etkisini tamamen yok edemez (Bloom, 2016: 144-152).

Apophrades aşamasında şair, Şiirsel Baba'sından arınıp kendi şiirini selefin şiirine yeniden o kadar açık tutar ki farkında olmaksızın en başa yani çıraklık mertebesine döner. Bununla birlikte yalnızca çok güçlü şairlerde, bu son akışı bile arındırabilecek büyük ve nihai bir revizyon hareketi bulunur. Güçlü şairler, selefleriyle girdiği ölüme mücadeleden sağ çıkıp daha sonrasında da bu canlılığını koruyabilen bir üslup geliştirirler. Bloom bu durumu şöyle ifade eder:

Şair selefini kendi eserinde öyle bir yere yerleştirir ki selefin eserindeki belli pasajlar onun kendi yüceliğinin ürünleri olarak değil de başarısını [sonradan gelen] şairin başarısına borçlu olan, hatta [sonradan gelen] şairin daha ihtişamlı olması yüzünden başarısı (zorunlu olarak) azalan ürünlermiş gibi görülür. Güçlü ölümler geri dönerler; ama bizim renklerimizle ve bizim seslerimizle konuşarak en azından kısmen, en azından belli anlarda, kendilerinin değil bizim kalıcılığımıza delalet eden anlarda geri dönerler. Eğer tamamen kendi kuvvetleriyle geri dönerlerse, o zaman zafer onlarındır. (Bloom, 2016: 167)

Görüleceği üzere, büyük şair üslubunu öyle bir noktaya getirir ki, şiiri artık selefi yazıyormuş gibi değil, aksine selefin karakteristik eserini sonraki şairin kendisi yazmış gibi görülür. Böylece, apophrade, ölümlerin dönüşünden çok en başta şiiri mümkün kılmış olan o ilk coşkunun geri dönüşünün kutlanması hâline gelir (Bloom, 2016: 172).

Bloom'un bir şiir teorisi olarak ortaya koyduğu etkilenme endişesi, tüm edebî türler açısından değerlendirildiğinde edebiyatçının eserlerini oluşturma süreci olarak düşünülebilir. Bu süreç aynı zamanda yazarın gelenek içindeki yerini de belirler. Gelenek konusunun edebî eser üzerindeki etkisini ilk olarak İngiliz şair ve edebiyat eleştirmeni T. S. Eliot (1885-1965) "Tradition and The Individual Talent" (1919)

başlıklı “Türkçeye Gelenek ve Bireysel Yetenek” (2017) olarak çevrilmiş makalesinde ele almıştır. Eliot da düşüncelerini şiir üzerine geliştirmiş olsa da aynı ilişkilerin romancı ile roman geleneği arasında da geçerli olduğu öne sürülebilir. Eliot, gelenekçi olmayı şöyle tanımlar: “Geçmişin ‘hâl’ içinde varlığını hissetmek kadar ebediyeti, sınırsız, sınırlı olanda yani bugünde bulmak, bu beraberliği hissedebilmek bir yazarı gelenekçi yapar. Aynı zamanda bir “yazarın içinde yaşadığı zaman ve mekânın, yani çağdaşlığının keskin bir şekilde şuurunda olmasını sağlayan şey de budur” (Eliot, 2017: 3).

Bloom ve Eliot’ın görüşleri doğrultusunda oluşan kuramsal çerçeve, Pamuk’un romancılığının dünyada ve Türk edebiyatındaki roman geleneği içindeki yeri açısından sorgulanmasını mümkün kılan araçları sağlar. İzleyen bölümde bu araçlarla Pamuk’un yazarlığı mercek altına alınmıştır.

#### **4.2. Babaların Savaşı: Orhan Pamuk, Firdevsî ve Sophokles’e Karşı**

*Kırmızı Saçlı Kadın*’da Sophokles’in *Kral Oidipus*’u ile Firdevsî’nin *Şehnâme*’sine öykünerek baba katli konusuna odaklanan Pamuk’un bu iki anlatıya daha önce *Beyaz Kale*, *Kara Kitap*, *Benim Adım Kırmızı* ve *Kar* adlı romanlarında da yer verdiği görülür. Dolayısıyla, Pamuk’un romancılığında Doğu ve Batı edebiyatlarının bu iki temel metnin yazarlığının erken dönemlerinden itibaren belirleyici olduğu anlaşılır. Bununla birlikte Pamuk’un, şimdiye dek yalnızca bazı göndermeler yaptığı temel metinlerini ilk kez *Kırmızı Saçlı Kadın*’da bu kadar kapsamlı bir şekilde ele almış olması, üzerinde düşünülmesi gereken bir konudur.

Pamuk’un, diğer romanlarında daha çok Türk edebiyatından metinlere gönderme yaparken bu romanında dünya edebiyatında klasikleşmiş metinlere yöneldiği söylenebilir. Bu metinlerin babalar ve oğullar arasındaki ölümüne varan mücadeleyi işlemesi de ayrıca önemlidir. Etkilenme endişesi açısından ele alındığında baba-oğul mücadelesini halef-selef ilişkisinin temsili olarak görmek mümkündür. Buradan hareketle, Pamuk’un yazarlığında *Kırmızı Saçlı Kadın*’ın daimonikleşme ya da Karşı-Yüce aşamasına denk düştüğü söylenebilir. Buna göre Pamuk, o zamana kadar



sıklıkla andığı Şiirsel Baba'larının da ötesinde bir güç olan Karşı Yüce'ye ulaşmaya çalışmaktadır.

Yazarın Şiirsel Baba'larının kimler olduğunu saptamayı denemeden önce belirtmek gerekir ki, Pamuk, roman yazmaya yeni başladığında, o dönemde yazan, tanınan kimseyi beğenmemiştir. Dahası kendisiyle çağdaş yazarların eserlerini de nitelikli bulmamıştır. Kendisi, ödül almış ilk romanını yıllarca yayımlayamamasının sıkıntısını çektiği için de onlara karşı kızgınlık duymuştur. Bu duygularını gazeteci, yönetmen Nebil Özgentürk'ün hazırlayıp sunduğu *Bir Yudum İnsan* isimli belgeselin “Orhan Pamuk: Anılar ve Nobel” (2007) başlıklı bölümünde şöyle dile getirir

Ben ilk kitabımı yazdığım, *Cevdet Bey ve Oğulları*'nı yazdığım ve bir türlü yayımlatamadığım zamanlarda etraftaki pek çok yazar bana böyle gözükdü: Laçka, gevşek, yazdıkları nitelikli değil, güzel değil, yeterince zengin değil, iyi uğraşılmamış. Bu yazarlar etrafta gezerlerdi ve ben dört yıldır üzerine çalıştığım romanı yayımlayamayan biri olarak onlara sinirlenirdim. (Özgentürk, 2007)

Pamuk aynı belgeselde, kendi kalemını o dönemdeki yazarlardan daha iyi gördüğünü de şöyle ifade eder:

Şuna kızardım ben: Kitabımın, o sıradaki piyasada olan diğer Türk yazarlarının kitaplarından iyi olduğumu bütün kalbimle, içtenliğimle bilirdim. Hani herkes kendini Shakespeare sanır öyle değil, başka daha alçak gönüllü kıstaslarla da kitabımın iyi olduğunu bilirdim. Çok kötü şeyler yazılıyordu ve bütün etrafta gezinen, her gün dergilere demeç veren, resimlerini her yerde gördüğümüz yazarlara kızardım. (Özgentürk, 2007)

Alıntılanan sözlerinden anlaşılacağı üzere Pamuk, yazarlığının başlarında o dönemdeki yazarlara kızgınlık ve öfke hissetmiştir. Bunu akılda tutarak Pamuk'un edebî “baba”larını bulabilmek için yine kendi ifadelerine başvurmak yararlı olacaktır. Yazar, *Kırmızı Saçlı Kadın* yayımlandığında Gülenay Börekçi'ye verdiği

bir röportajda, “Sizin kaç babanız oldu?” sorusuna şu cevabı verir: “Açıkçası bir babam daha oldu. Yazmaya yeni başladığım yıllarda Kemal Tahir’e hayrandım. Hayattaydı; isteseydim, tanışabilirdim. Ama bundan korkardım” (Pamuk, 2016b). Pamuk biyolojik babasından kendine bir baba daha var etmiştir. Alıntıda da yer verdiği üzere, Pamuk, Kemal Tahir’i edebî hayatında babası gibi görmüştür. Kemal Tahir’i çok sevdiğine, onun üzerinde etkileri olduğuna pek çok yazısında, röportajında da değinmiştir. Bunlardan biri *Öteki Renkler: Seçme Yazılar ve Bir Hikâye* adlı kitabında şu şekilde yer alır: “Kemal Tahir’i sevdiğini söyleyivermek benim için, Kemal Tahir’in eserini ve kişiliğini tartışmaya girmeden, bu tartışmanın yükünü taşımadan, onun eserinde ve kişiliğinde onayladığım, değer verdiğim, önemli bulduğum şeyler olduğunu kestirmeden söyleyivermenin bir yolu” (Pamuk, 2016c: 167-168).

Pamuk, Kemal Tahir’in yanı sıra birlikte Ahmet Hamdi Tanpınar’ı da dünyayı derinden kavramaya çalışan modern bir yazar olarak görüp Tanpınar’ı 20. yüzyılın en büyük yerli yazarı olarak değerlendirir. Tanpınar üzerine düşünceleri ise şöyledir:

Benim için 20. yüzyılın en büyük yerli yazarı Ahmet Hamdi Tanpınar’dır. Büyükten çok da, benim için önemlidir. Tanpınar hem Batı kültürünü, Fransız şiirini ve romanını tanımış, mesela Valéry ve Gide’i çok sevmiş hem de geleneksel şiir ve müzik ile derin bir ilişki kurmuştur [...] Doğu ile Batı arasına kendi vicdan azabını, sessiz hüznünü yerleştirerek Tanpınar eserine olağanüstü bir hakikilik duygusu vermiştir. Kitapları her iki dünyadan beslediği ve her ikisini de kucaklayabildiği için öylesine derin, roman kahramanları da bu yüzden karmaşıktır. (Pamuk, 2016c: 162)

Pamuk, Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar ile birlikte kendisini etkilemiş olan isimleri, “Benim borçlu olduklarım, her zaman kuvvetle hissetmişimdir ki, Cumhuriyet, modernleşme ve gelenek konusunda benim gibi kafası karışık olanlar” (Pamuk, 2016c: 161) sözleriyle nitelendirmiş ve o isimlerden şöyle bahsetmiştir:

Kafasının karışıklığı konusunda iradesini kullanan ve kurnazca kafası karışık olan tabii ki Yahya Kemal'dir. Daha melankolik, kafa karışıklığını keyif de alınacak bir hüznün gibi yaşayan kişi Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. Bu kafa karışıklığı bir biçim olarak yansıtabilen ve ona kederden çok mizahla bakabilen Oğuz Atay'dır. Doğu ile Batı arasındaki bu kararsızlığı aslında son derece Batıcı, pozitivist bir yöntemle kullanarak, toplumun esrarını Zolavari bir şekilde anlamaya çalışan Kemal Tahir'dir. Bunlardır benim kahramanlarım. Bunlar bana heyecan verir. Yani benim için ilginç ve kalıcı olanlar, iki dünya arasında bir başka manevi dünya kuranlardır. (Pamuk, 2016c: 161)

Pamuk, kendinden önceki isimlere bir borç hissetmekle birlikte geleneksel romanın anlatımını eksik bulur. Çağdaş yazarların da eserlerini beğenmemesine rağmen onların merkezde olması, ilgi görmesi Pamuk'ta bir kızgınlık oluşturur. Pamuk, geleneksel yazarları hem takdir eden hem eksik bulan, dönemindeki yazarlara kızan, öfkeli bir evlat olarak görülebilir. Bu bağlamda Pamuk'un "baba" olarak adlandırdığı Kemal Tahir ile tanışmak istememesi de dikkat çeker. Börekçi'ye verdiği röportajının devamında, bu tanışmadan korktuğunu şu sözleri ile dile getirir:

Tanışmadık. Bir şey söyleyip kalbimi kırabilirdi. Bu kez ondan nefret eder, öldürmek isterdim... Hayran olduğumuz, "baba" saydığımız insanları yakından tanımak, sahip oldukları güçlere biz de sahip olmak isteriz. Ama onların kişisel tarihlerini, sırlarını tükettikten sonra da özgür olmayı seçer, ucuz bir bahane uydurup kaçarız. Oh be, nihayet bitti! Şimdi kime âşık olacağız, kime "Baba" diyeceğiz. (Pamuk, 2016b)

Pamuk'un alıntılanan sözlerinden de anlaşılacağı üzere yazar, baba olarak gördüğü Kemal Tahir'e çift değerli duygular besler. Bir yandan onu çok sever, yaptığı işlere hayran olur; bir yandan da onun sahip olduğu duygulara bilinçdışı sebeplerle sahip olmak istemektedir.

Pamuk'un sözleri bağlamında Eliot'ın gelenekten etkilenme hususundaki yaklaşımına değinmek yerinde olacaktır. Eliot'a göre,

Bu eleştiriyi yaparken aydınlanacak noktalardan birisi, bir şairi methederken, onun başka bir şaire en az benzeyen yönleri üzerinde durmak eğiliminde oluşumuzdur. Bu ayırıcı unsurlarda şairi ötekilerden ayıran, onu en çok kendisi yapan özellikleri bulmaya özen gösteririz. Şair ile kendisinden önceki ve özellikle bir evvelki nesil arasında mevcut olan fark üzerinde memnuniyetle dururuz; onun şiirinde onu diğerlerinden ayıran, şevkine varılabilecek bir şey bulup çıkarmaya gayret ederiz. Hâlbuki bu önyargıya kapılmaksızın şaire yaklaşırsak, görürüz ki onun eserindeki en ayırıcı vasıflar, kendisinden öncekileri yani onun atalarını hâlâ dipdiri ayakta tutan, ölümsüzleştiren vasıflardır. Tabii ki, bu vasıfları şairin etki altında kaldığı gençlik yıllarından ziyade, tam olgunluk çağında yarattığı eserlerde bulabiliriz. (Eliot, 2017: 2)

Pamuk, geleneğe bağlı olmakla birlikte geleneğin yeni bir inşa sürecinden geçmesi gerektiğini düşünür. Bu konudaki görüşlerini dile getirirken Osmanlı divan şiirinin temel edebî simgelerinden biri olan gülü kullanmış olması kayda değerdir: “Bahçedeki çiçek, Divan şiirindeki kalıp kadar eskimişse eğer, sözlükteki güle yeni bir anlam vermek gerekir. Gülün yeni anlamı, yeni bir hikâye dünyası olmalı”. Bu sözleriyle yazar geleneğe bakışını metaforik açıdan özetler gibidir (Pamuk, 2016c: 119). Bu yeni hikâye, yazara göre, geleneği değiştirmek, onu farklı bir form içinde ele almakla sağlanacaktır. Bu düşüncüyü Eliot'ın şu sözleri bağlamında değerlendirmek olasıdır: “Yeni eserin, eski eserlere hiçbir yenilik getirmeksizin benzemesi [...] gelenek anlayışının dışında kalır, bu ölçüde bir benzeyiş, onu sanat eseri olmaktan uzaklaştırır. Ayrıca yeni eser, sadece geleneğe uygun olduğu için de değer taşımaz. Fakat onun gelenekle uyum halinde oluşu, değerlendirilmesinde bir ölçü olabilir” (Eliot, 2017: 4).

Pamuk, modernleştirmenin, eski metinleri yeniden başka bir şekilde, değiştirerek ya da büyük bir çoğunluğunu unutup yerine bir şeyler seçilerek yapılması gerektiğini düşünür. Bu bağlamda eski metinlerin, geleneğin hâlâ insanlığın üzerindeki etkisini,

kuvvetini vurgulamış ve “geçmiş kültürü bugün dolaşıma sokmak isteğiyle yanıp tutuşan” bir yanı olduğunu belirtmiştir (Pamuk, 2016c: 155).

Pamuk’un “Gülün yeni anlamı, yeni bir hikâye dünyası olmalı” sözü, geleneğin ihyasının peşinde olmak biçiminde değerlendirilebileceği gibi, aynı zamanda geleneği karşına almak olarak da yorumlanabilir. Pamuk, katıldığı bir programda şunları söyler:

Geleneğin güçlü olduğu yerlerde, tarihin yükünü, tarihin dayattığı ahlakı üzerimize gelen süreklilik yükünün ağırlığı bize bir babanın ağırlığı gibi gelebilir. Biz, bir anlamda Osmanlı İmparatorluğu şu kadar yüzyıllık bir kültür, kâğıtlar, örgütlenmeler, düşünceler, etkilenmeler, bütün bir tarihin yükü... Böyle bir imparatorluk bitmiş, bunun yükü, geleneğin yükü üzerimizde var. Böyle bir geleneği değiştirmeye çalıştığımız birazcık Batılılaşmak istediğimiz zaman bir çeşit babaya karşı çıkmak, onu öldürmek, onunla kavga etmek gibi bir şey oluyor. Gelenek ne kadar güçlüyse [...] özgüllüğümüzün de o kadar kısıtlandığını hissederiz. (Pamuk, 2016ç)

Pamuk’un kendi ifadelerinde de görüldüğü üzere, “gülün yeni hikâyesinin peşinde olmak”, babaya karşı çıkmak, onu öldürmek anlamını taşır. Burada şu ilginçtir ki, yazar bu karşı çıkışı da geçmişe dayanarak yapar. Eliot’un dediği gibi,

Hiçbir şair, hiçbir sanatçı, kendisinden sonrakilere iletmek istediği bütün bir dünya görüşünü tek başına veremez. Onun bize vereceği dünya görüşü, hayat felsefesi, geçmişteki şair ve sanatçıların görüşleriyle ilişkisi bakımından değerlendirilebilir. Onu tek başına değerlendiremezsiniz; onu ölümlerin arasına yerleştirip eserlerini onlarınki ile karşılaştırmalı ve mukayese etmelisiniz. (Eliot, 2017: 3)

Pamuk, aynı zamanda, “gülün yeni hikâyesinin peşinde olmak” söylemi üzerinden vurguladığı kendi yazarlığını, Doğu ve Batı edebiyatlarının arasında konumlandırıp şöyle değerlendirmiştir: “Bütün kitaplarım Doğu’nun ve Batı’nın yöntem, usul, alışkanlık ve tarihinin karışmasından yapılmıştır ve kendi zenginliğimi de buna

borçluyum. Kendi rahatlığım, çift mutluluğum da buradan gelir, iki dünya arasında suçluluk duygusu duymadan, kendi evimde gezinir gibi gezinirim” (Pamuk, 2016c: 153).

Geleneği zamanların, mekânların, anlatıların iç içe geçtiği postmodernist bir tarzda ele alan Pamuk, geleneksel romancıların anlatımlarını eksik bulduğunu, “Bizim geleneksel romancılarımız tasvir etmeyi biliyorlar, gözlemeyi de biliyorlar. Fakat bu gözlemleri genel bir derin dünya görüşünün, genel bir anlamın içine oturtmayı ya da o anlama hizmet eden ayrıntılar olarak görmeyi beceremiyorlar” sözleriyle ifade etmiştir (Pamuk, 2016c: 115).

Bu bağlamda değerlendirilecek olunursa, Pamuk’un Nobel Edebiyat Ödülü’nü almasıyla babaları olarak gördüğü isimlerin önüne geçtiği görülebilir. Bloom’un teorisi ışığında bu durum, Pamuk’un Şiirsel Baba’larını öldürmesi olarak yorumlanabilir. Başka deyişle, Kemal Tahir, Ahmet Hamdi Tanpınar, Oğuz Atay gibi edebî öncülerini temsilî açıdan öldüren Pamuk’un, böylece babalarının yerine geçip kendi otoritesini kurduğu öne sürülebilir.

Pamuk, *Kırmızı Saçlı Kadın*’da Firdevsî ile Sophokles’e hem öykünerek hem de onların anlatılarını yeniden yazarak artık babalarının da ötesindeki güce, babalarının babalarına ulaşmak istediğini göstermiştir. Türk edebiyatında yerini kanıtlamış, dünyaca da bilinen bir isim olan Pamuk’un, artık en büyük babalarının otoritesine sahip olma arzusunu duyduğu iddia edilebilir. Bu anlamda yazar, Karşı Yüce’nin Ben’i neredeyse kendisini de oraya koymuş olur.

#### **4.3. Orhan Pamuk Kendisiyle Baş Başa: Askesis ya da Arınma**

*Kırmızı Saçlı Kadın*’da babayı öldürenin “Doğulu oğul” olması dikkat çeker. Baba ve oğul ilişkisine medeniyetle ilintili olarak bakıldığında, Batı’da oğul babayı, Doğu’da ise baba oğulu öldürür. Pamuk’a göre, Doğu ve Batı kültürleri arasındaki en önemli fark buradadır. Pamuk, romanında olay örgüsünü âdeta bu anlayışı yıkmak üzere kurmuştur. Anlatısında sorduğu şu soru, bu bağlamda önemlidir:

Oidipus suçluluk duygularıyla kendini kör edip cezalandırmış olabilir. Kadim Yunan seyircileri, onun Allah tarafından verilen kadere karşı çıktığı için cezalandırıldığını düşünüyor ve rahatlıyorlardı. Aynı mantığın simetrisiyle düşününce, oğlunu öldüren Rüstem'in de cezalandırılması gerektiği geliyordu aklıma. Ama Doğu'dan gelen hikâyenin sonunda baba cezalandırılmıyor, biz okurlar üzülüyorduk yalnızca. Doğulu babayı kimse cezalandırmayacak mıydı? (Pamuk, 2016a: 112)

Buradan hareketle *Kırmızı Saçlı Kadın*'da Pamuk'un Karşı Yüce aşamasıyla birlikte askesisi de yaşadığı söylenebilir. Bloom'un Oidipus kompleksinde çocuğun babasıyla mücadelesi sonrası kendi kimliğini oluşturduğu evre olarak gördüğü askesiste yazar ile selefleri arasında ölümüne bir mücadele vardır.

Pamuk, romanında klasik anlatıları postmodern tarzda genişletip birleştirerek yeniden yazmış, böylece eserleri kendine mal etmiştir. Romanda “Doğulu oğul”un babasını öldürmesi Pamuk'un, efsanenin Doğu'yu temsil eden sembolünü değiştirerek kendi kültürünü yaratması olarak yorumlanabilir. Bu bağlamda yazar, öykündüğü karşı yücelerden olan Firdevsî'den arınmıştır denilebilir. Bu açıdan değerlendirildiğinde, Pamuk, Şiirsel Baba'sı Firdevsî ile girdiği ölümüne mücadelede Firdevsî'yi öldürmüş, sonra da onun yerine geçmiştir.

Bloom'un ölümüne mücadele dediği askesis aşamasında Pamuk, kendisini Doğu edebiyatının Ata'sı olarak konumlandırmıştır. Pamuk, bu aşamada Ata'sına, Karşı Yüce'sine karşı zaferini ilan etmiş, Sophokles'in karşısına Firdevsî'nin ismini silip kendi adını yazmıştır.

Jale Parla, *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri* (2004) isimli kitabında Türk romanının doğuşunu Oidipus kompleksi çerçevesinde ele alır. Ona göre, edebiyat tarihi oğulların babaların yerini aldığı bir süreçler tarihidir. Harold Bloom'un tespitine de değinen Parla, Tanzimat yazarlarının Oidipus kompleksi ile kendi edebî babaları olan Divan edebiyatçılarına karşı tavır alışlarına dikkat çekmiştir (Parla, 2016: 75-84).

Bu bağlamda toparlanacak olunursa şunlar söylenebilir: Pamuk, *Kırmızı Saçlı Kadın*'ı yazdığında, Doğu'dan ve Batı'dan iki Ata'nın yanına ismini yerleştirerek kendisini de "Baba" kılmanın yanı sıra romanın odaklandığı baba-oğul ilişkisi merkezinde düşünüldüğünde Firdevsî'nin anlatısını değiştirip kendine mal ederek kendi kültürünü yaratmış ve bu kültürdeki merkezî yerini belirlemiştir. Firdevsî'nin yerine kendi adını koymasıyla da Ata olduğu göstermiştir. Böylece artık Batı'nın yanında bir Ata, bir Karşı Yüce olarak konumlanmıştır.

Bu durumda Pamuk, aynı zamanda her babayı bekleyen o tehlikeye de kendini açık kılmış olur. Nitekim bir röportajda kendisine yöneltilen, "Çırağınız, size 'Baba' diyen biri oldu mu peki?" sorusuna, "Bilmiyorum, etkilenen genç romancılar vardır ama ben onlara o gözle bakmam" diyerek yanıt vermiştir (Pamuk, 2016b). Bir yandan da kendisi nasıl bir zamanlar beğenmediği yazarların fotoğraflarını görüp kızılırsa, genç bir yazarın da ona kızabileceğini düşünmüştür. Bu düşüncesini şöyle ifade etmiştir: "Şimdi de benim resimlerim orada burada televizyonda [...] gözüktüğü zaman öfkeli bir genç yazarın haklı sebeplerle bana kızabileceğini düşünüyorum ve o hayalî yazarı anlamaya çalışıyorum" (Pamuk, 2016b).



## SONUÇ

Orhan Pamuk, yayımlanmış son romanı *Kırmızı Saçlı Kadın*'da Doğu'dan ve Batı'dan pek çok eserle söyleşmiştir. Tezin birinci bölümünde, romandaki bu metinlerarası ilişkiler, alıntı, epigraf, açık gönderge, örtük gönderge, pastiş gibi yöntemlerle ortaya çıkarılmıştır. Bu ilişkilere bakıldığında, romanın, Firdevsî'nin MÖ 977-1010 yılları arasında kaleme aldığı ve İran edebiyatının en büyük eserlerinden biri olarak kabul edilen *Şehname*'si ile Antik Yunan'dan itibaren çağlar boyunca Avrupa edebiyatını etkilemiş olan Sofokles'in ilk kez MÖ 467 yılında oynanan *Kral Oidipus* başlıklı tragedyası üzerine kurulduğu görülmüştür.

Pamuk, Doğu'nun ve Batı'nın iki temel anlatısını alt metnine yerleştirerek bu eserleri yeni bir anlamda ve yeni bir bağlamda ele almıştır. Böylece yazarın, kendisinden asırlar önce yazılmış olan anlatıları, postmodern bir roman estetiği içinde yeniden yazarak eserlerin çağdaş bir yorumunu yaptığı söylenebilir. Pamuk, artık eskidiği sanılan eserleri yeni anlamlarla donatıp kendi üslubuna göre bugüne, güncele taşımıştır. Buradan da anlaşılacağı üzere, eserler arasında zamanın yok edemediği bir süreklilik ve bütünlük kurmuştur. Bu yolla da Doğu ve Batı edebiyatı arasında bir köprü vazifesi gören çok sesli bir anlatım sağlamıştır.

Bu teknik niteliklerin yanı sıra Pamuk, iki anlatının da merkezinde olan baba katli-oğul katli konusunu romanının odağına yerleştirerek izlek açısından da bağlar oluşturmuştur. Bununla birlikte, tezin ikinci bölümünde, ilk bakışta baba-oğul ilişkisi odağında şekillenmiş gibi görünen anlatının psikanalitik açıdan çözümlenmesi, aslında anne-oğul ilişkisi üzerine kurulu olduğunu ortaya çıkarmıştır. Çözümlemede, baba ile oğul arasındaki ilişkide, oğuldaki baba temsilinin anne tarafından oluşturulduğu sonucuna varılmıştır.

Aynı zamanda romanda, baba ile oğul arasındaki mücadelede Doğulu oğulun babasını öldürmesi üzerinde durulmuştur. Bu yolla Pamuk'un geleneği değiştirmeye çalıştığı vurgulanmıştır. Bu nokta, Pamuk'un romancılığı açısından dikkat çekmektedir. Zira Pamuk'un hemen hemen her romanında kısa bir şekilde de olsa baba-oğul ilişkisine yer verdiği bilinmektedir. İlk kez bu romanında baba-oğul ilişkisini ölümcül sonuçlarıyla ele alması ve "Doğulu babayı kimse cezalandıracak mıydı?" diye sorması Pamuk'un geleneğe yaklaşımı açısından önemli görülmüştür.

Bu bağlamda da tezin son bölümünde Pamuk'un baba ile oğul arasında kurguladığı mücadelenin aslında kendi yazarlığında gelenekle verdiği mücadelenin yansıması olabileceği düşünülmüştür. Buradan hareketle, öykündüğü eserlerin temel konusunu değiştirip dönüştürerek, çağdaş bir roman üretmesi göz önüne alınarak yazarın roman geleneği ile kurduğu ilişki, Bloom'un etkilenme endişesi kuramı ve Eliot'ın şair ile gelenek arasındaki ilişkiye dair gözlemlerine dayanarak çözümlenmiştir.

Pamuk'un Nobel Ödülü'nü aldıktan sonra baba-oğul ilişkisini bu kadar açık bir şekilde yazmış olması da önemli görülmüştür. Buna dayanarak Bloom'un yaklaşımındaki Karşı-Yüce ve Askesis ya da Arınma aşamaları ışığında, hem romana hem yazarın röportajlarında, yazılarında belirttiği sözlerine dayanarak Pamuk'un roman geleneği ile kurduğu ilişki kuramsal açıdan tanımlanmıştır.

Buna göre, yazarın öykündüğü isimlerle bir baba-oğul mücadelesi içinde olduğu anlaşılmış, Bloom'un kuramı çerçevesinde yazarın Şiirsel Baba'ları ile ilişkisi tartışılmıştır. Yazarın geleneğin temel, kanonik metinlerini bir araya getirerek yeniden yazması, babalarına başkaldırı olarak ele alınmış; bunun, edebî babalar ile oğul arasında ölümüne bir mücadeleye yol açtığı düşünülmüştür.

Çözümlemenin sonucunda, Pamuk'un bu mücadeleden galip çıkıp Şiirsel Babalarını öldürdüğü gösterilmiştir. Buradaki öldürme retorik ve estetik bir anlam taşır. Pamuk'un dünya edebiyatının güçlü isimleriyle hesaplaşarak kendi kültürünü yaratıp bu kültürdeki merkezî yerini belirlemeye çalıştığı anlaşılmıştır. Böylece yazarın, adının Sofokles ve Firdevsî ile birlikte anılacağı edebî bir düzlem oluşturma gayreti

taşıdığı gösterilmiştir. Ayrıca, artık kendini bir Baba olarak konumlandırmış olan Pamuk'un kendisiyle mücadele edecek halefini beklediği de gün yüzüne çıkarılmıştır.



## KAYNAKÇA

- Akpınar M (2012) *Metin Akpınar: Orhan Pamuk'tan bıktım!*  
<https://www.sabah.com.tr> (21 Ekim 2020)
- Aktulum K (2000) *Metinlerarası İlişkiler* (Öteki Yayınevi, Ankara).
- Aktulum K (2011) *Metinlerarasılık // Göstergelerarasılık* (Kanguru Yayınları, Ankara).
- Aktulum K (2013) *Folklor ve Metinlerarasılık* (Çizgi Kitabevi, Konya).
- Bahtin M (2001) *Karnaval'dan Romana*, çev. Cem Soydemir. (Ayrıntı Yayınları, İstanbul)
- Bahtin M (2004) *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, çev. Cem Soydemir. (Metis Yayınevi, İstanbul)
- Barthes R (1990) *Yazı ve Yorum*, çev. Tahsin Yücel. (Metis Yayınevi, İstanbul)
- Barthes R (1993) *Göstergebilimsel Serüven*, çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat. (Yapı Kredi Yayınları, İstanbul)
- Barthes R (1996) *S/Z*, çev. Sündüz Öztürk Kasar. (Yapı Kredi Yayınları, İstanbul)
- Barthes R (2006a) *Yazının Sıfır Derecesi*, çev. Tahsin Yücel. (Metis Yayınevi, İstanbul)
- Barthes R (2006b) *Yazı üzerine çeşitlemeler / Metnin hazzı*, çev. Ş. Demirkol. (Yapı Kredi Yayınları, İstanbul)
- Barthes R (2013) *Dilin Çalışma Sesi*, çev. Ayşe Ece, Necmettin Kâmil Sevil, Elif Gökteke. (Yapı Kredi Yayınları, İstanbul)
- Bıçak N (2018) Orhan Pamuk'un 'Kırmızı Saçlı Kadın' Adlı Romanında Niteleme Sıfatları" Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, İstanbul.
- Bloom H (2016) *Etkilenme Endişesi*, çev. Ferit Burak Aydar. (Metis Yayınları, İstanbul)

- Cebeci O (2015) *Psikanalitik Edebiyat Kuramı* (İthaki Yayınları, İstanbul).
- Çölaşan E (2006) Nobel’li ’Türk’... Maskenin arkası. <https://www.hurriyet.com.tr> (21 Ekim 2020).
- Dağ İlhan Ü, Avcioğlu GG (2016) Anlatı içinde anlatı: Orhan Pamuk’un *Kırmızı Saçlı Kadın* eserinde Doğu-Batı sentezi. *SUTAD* 40: 351-359.
- Egüz E (2019) Orhan Pamuk’un Kara Kitap adlı eserinin metinlerarası ilişkiler çerçevesinde incelenmesi. Yüksek Lisans Tezi, Çağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Mersin.
- Eliot TS (2007) Gelenek ve şair. *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, çev. Sevim Kantarcioğlu. (Paradigma Yayıncılık, İstanbul)
- Firdevsî (1992) *Şehnâme*, çev. Necati Lugal. (MEB, İstanbul)
- Freud S (1993) *Yaşamım ve Psikanaliz*, çev. Kâmuran Şipal. (Say Yayınları, İstanbul)
- Freud S (1996) *Beş Konferans ve Psikanalize Toplu Bakış*, çev. Kâmuran Şipal. (Cem Yayınevi, İstanbul)
- Freud S (2000) *Ruhçözümlemesinin Tarihi*, çev. Dr. Emre Kapkın, Ayşen Tekşen Kapkın. (Payel Yayınevi, İstanbul)
- Freud S (2001) *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, çev. Kâmuran Şipal. (Yapı Kredi Yayınları, İstanbul)
- Gamsız H (2017) Orhan Pamuk’un Cevdet Bey ve Oğulları ile Kırmızı Saçlı Kadın romanlarının karşılaştırmalı söz dizimi çalışması. Yüksek Lisans Tezi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Bolu.
- Güler N (2019) Max Frisch’in ‘Homo Faber’ ve Orhan Pamuk’un ‘Kırmızı Saçlı Kadın’ adlı romanlarında mitolojik izlekler. Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Erzurum.
- Holland NN (2002) *Psikanaliz ve Shakespeare*, çev. Özgür Karaçam. (Gendaş A.Ş., İstanbul)
- İleri M (2018) Orhan Pamuk’un Beyaz Kale romanında diyalojik ilişkiler. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, İstanbul.

- İletişim Yayınları (2012) *İstanbul-Hatıralar ve Şehir*. <https://iletisim.com.tr> (21 Ekim 2020).
- İslamoğlu F (2014) Umberto Eco ve Orhan Pamuk'un romanları arasında metinlerarasılık. Yüksek Lisans Tezi, Dicle Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Diyarbakır.
- Jung CG (2006) *Analitik Psikoloji*, çev. Ender Gürol. (Payel Yayınları, İstanbul)
- Jung CG (2019) *Dört Arketip*, çev. Zehra Aksu Yılmaz. (Metis Yayınları, İstanbul)
- Karabulut M, Biricik İ (2018) Postmodern romanın 'nasıl'lığı bağlamında Orhan Pamuk'un *Kırmızı Saçlı Kadın* romanı. *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature* 4(1): 141-162.
- Kunduracı G (2019) Metnin ötesinde, metinler arasında dolaşım: Orhan Pamuk'un romanlarında metinsel-aşkınlık görünüşleri. Doktora Tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Eskişehir.
- Lacan J (1994) *Fallusun Anlamı*, çev. Saffet Murat Tura. (AFA Yayınları, İstanbul)
- Lacan J (2017) *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*, çev. Nilüfer Erdem. (Metis Yayınları, İstanbul)
- Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî (2008) *Mesnevî-i Şerif*, haz. Âmil Çelebioğlu. (Timaş Yayınları, İstanbul).
- Ortaylı İ (2012) *Pamuk dokuma!* <https://www.takvim.com.tr> (21 Ekim 2020).
- Özgentürk N (2007) *Orhan Pamuk: Anılar ve Nobel*. <http://youtube.com> (17 Ekim 2020).
- Pamuk O (2016a) *Kırmızı Saçlı Kadın* (Yapı Kredi Yayınları, İstanbul).
- Pamuk O (2016b) *Orhan Pamuk: Romanım arafta geçiyor*, söyleşiyi yapan Gülenay Börekçi. <https://haberturk.com> (17 Ekim 2020).
- Pamuk O (2016c) *Öteki Renkler-Seçme Yazılar ve Bir Hikâye* (Yapı Kredi Yayınları, İstanbul).
- Pamuk O (2016ç) *Şimdi ve burada*. <https://haberturk.com> (17 Ekim 2020).
- Pamuk O (2017) *Manzaradan Parçalar-Hayat, Sokaklar, Edebiyat* (Yapı Kredi Yayınları, İstanbul).
- Pamuk O (2018) *Babamın Bavulu* (Yapı Kredi Yayınları, İstanbul).
- Parla J (2016) *Babalar ve Oğullar / Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri* (İletişim Yayınları, İstanbul).

- Rızvanoğlu E (2007) Söyleşimcilik, metinlerarasılık: Bakhtin, Kristeva, Barthes. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Ana Bilim Dalı, Ankara.
- Sophokles (2017) *Kral Oidipus*, çev. Bedrettin Tuncel. (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul)
- Tura SM (2017) *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz* (Kanat Kitap, İstanbul).
- Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık (2019). *Basın bülteni: Orhan Pamuk - Balkon / Fotoğraflar*. <https://sanat.ykykultur.com.tr> (29 Ağustos 2020).
- Yazır MH (2012) *Renkli Kelime Meâli Kur'an-ı Kerim* (Kabe Basın Yayın Dağıtım, İstanbul).
- Yüce NM (2018) Baba-oğul-otorite üçgeninde *Kırmızı Saçlı Kadın ve Trans-Atlantik*. *DTCF Dergisi* 58(2): 1267-1277.

## ÖZ GEÇMİŞ

### KİŞİSEL BİLGİLER

Adı-Soyadı: Emine ŞİMŞEK

Uyruğu: T.C.

Doğum Yeri ve Tarihi: Nevşehir, 03.03.1986

Tel: 0507 028 32 12

E-posta: eminesimsek3@gmail.com

Yazışma Adresi: Güzelyurt Mah. Üstad Necip Fazıl Bulvarı Burak Altınkent Sitesi

Kat 11 / 42 Merkez / Nevşehir

### EĞİTİM

Derece	Kurum	Mezuniyet Tarihi
Yüksek Lisans	Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı ABD	
Lisans	Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü	2016
Önlisans	Giresun Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Halkla İlişkiler Bölümü	2010

### İŞ DENEYİMLERİ

Yıl	Kurum	Görev
2020	Nevşehir Belediyesi / TvNev	Sunucu
2018	Birlik Vakfı	Eğitim Koordinatörü
2013	Özel Kapadokya Hastanesi	Hakla İlişkiler Müdürü

### YABANCI DİL

İngilizce



## YAYINLAR

Şimşek E (2019) Affedersin baba, seni bilerek öldürdüm: *Kırmızı Saçlı Kadın*'da Oidipus kompleksi. “*Türkolojiye Genç Yaklaşımlar*” 6. Öğrenci Sempozyumu. Nevşehir, 13-15 Mayıs.

