

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

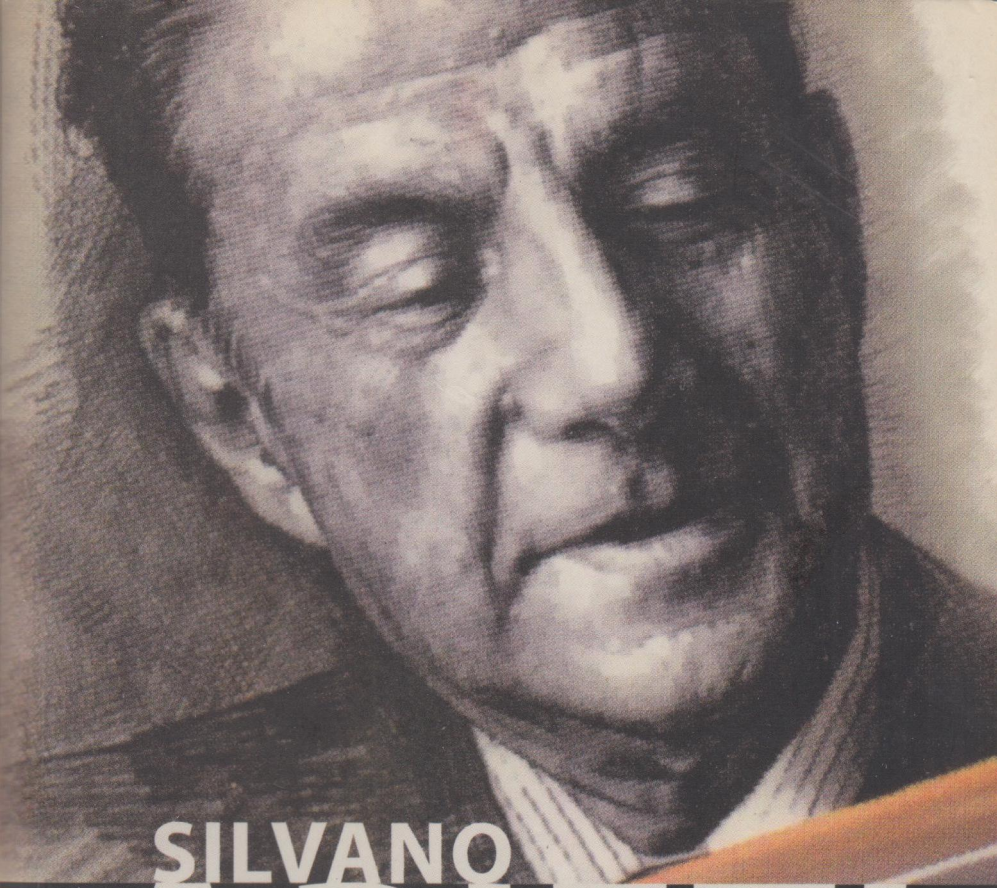
RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>



SILVANO

ARİETİ

*Büyülü Bireşim
Yaratıcılık*



Prof. Dr. Silvano Arieti (1914- 1981)

Özellikle şizofreni konusunda yaptığı araştırmalar, yazdığı kitaplarla bu konunun yeryüzündeki en yetkin kişilerindendir. İtalya, Pisa Üniversitesi Tıp Fakültesi mezunudur. Mussolini'nin ırkçı siyaseti nedeniyle ülkesinden ayrılmış, ABD'ye gitmiştir. Arieti, New York Tıp Okulunda öğretim üyesi olarak çalışmış olup aynı zamanda dünyanın en ünlü psikanaliz okullarından olan William Alanson White' ta eğitici olarak görev almıştır. Prof. Dr. Silvano Arieti yazdığı kimi meslek kitapları nedeniyle ulusal ödüller almış bir kişidir. Yetkin bir akademisyen olmanın yanı sıra S. Arieti, Avrupa kültürüyle yoğrulmuş, bu kültürü iyi bilen, anlayan ve anlatan bir insandır aynı zamanda. Esasen onu çağdaşı olan ve olmayan pek çok ruh hekimi akademisyenden ayıran en temel özelliği budur.

Kurgu Kùltür Merkezi Yayınları
Genel Yayın Yönetmeni
Alaattin Topçu

ISBN: 978-605-9257-08-4

Çeviren ve Yayına Hazırlayan:
Yıldırım B. Doğan

Tüm hakları saklıdır.
Yayıncı izni olmadan, kısmen de olsa
fotokopi, film vb. elektronik ve mekanik
yöntemlerle çoğaltılamaz.

1. Baskı: Mart 2016

Genel Dizi: 308

Kapak Tasarım
Leyla Çelik

Baskı ve Cilt
Net Ofset
Necatibey Cad. Lale Sok. No: 21/27
Maltepe/Ankara
Tel: 0312 230 07 23

Kurgu-1 Gıda Basın Yay. San. Tic. Ltd. Şti.
Konur Sok. No: 49/5 Kızılay-Ankara
Tel: (312) 419 54 85
www.kurgukulturmerkezi.com
E-posta: kurgukulturmerkeziyayinlari@gmail.com

SILVANO ARIETI



Büyülü Bireşim YARATICILIK

İnceleme

Çeviren ve Yayına Hazırlayan
Yıldırım B. Doğan





(Tavuskuşu Kral-Tokyo Ulusal Müze-Koddansa Ltd.)

Sistemli büyük fikirleri ortaya koyan arkadaşım Ludwig Von Bertalanffy ve yaşama bakarken bana açıkseçikliği, yalınlığı, arı olmayı belleten ilköğretim okulu öğretmenim Luisa Orvieto anısına.

Her şeyin birbirine girdiği karışık anlarda bu iki kişiden birisi zihnimi diğeri yüreğimi beslerken farklı olana doğru yönlenmemi sağlamıştır.

İçindekiler

Yaratıcılık Üzerine Çevirmenin Birkaç Sözü Var / 11
Şiir Çevirileri / 17
Önsöz / 19

I. KISIM YARATICILIĞA GİRİŞE DAİR BİR YAKLAŞIM

1. Bölüm

Yaratıcı Süreç / 23

Giriş / 23
Kendiliğindenlik ve Özgünlük Karşısında Yaratıcılık / 26
Olağanlık-Yaratıcılık Karşıtlığı / 30
Birincil (Primer) SüreçtenÜçüncül (Tersiyer) Sürece / 32

2. Bölüm

Yaratıcılığın Büyük Kuramları:

Eleştirel Bir Gözden Geçirme / 35

Genel Psikolojik Kuramlar / 35
Psikanalitik Kuramlar / 42
Güdülenme ve Yaratıcılık / 51
Bitirirken / 57

II. KISIM YARATICILIK VE RUHSAL NİTELİKLİ KATILIMCI ÖĞELERİ

3. Bölüm

Olumsuzluklar ve Simgeler / 61

Algılama / 63

İmge / 68

İşlev ve İmgeleştirme Sonucu / 74

4. Bölüm

Biçimlenmemiş Biliş: Endosept / 78

Ruhsal Yapının Anlatımsal Olmayan Etkinliği / 78

Endosept Yaşantısının Sonucu ve Yaratıcılıkla İlgisi / 85

5. Bölüm

İlksel Biliş / 92

Başlangıç Belirlemeler / 92

Benzerlik Üzerine Kurulan Özdeşim / 94

Dünya ve Anlam Arasındaki Değişken İlişki / 103

Somutlaştırma ve

Duyum Düzeyinde Gerçekliğim Temsili / 108

6. Bölüm

Kavramsal Biliş / 110

Birincil Süreçle Yüzleşmek / 110

Kavramın Kullanılışı / 113

İdealler Olarak Kavramlar / 120

Üç Eylemlilik Kipi ve Varsayımın Birleştirilmesi / 121

III. KISIM YARATICILIK ÜRÜNÜ

7. Bölüm

Nükte ve yaratıcılık / 129

Başlangıç Düşünceler / 129

Nüktenin Psikolojisi ve Freud'un Katkısı / 131

Paleolojik Olan ve Nüktedeki Hatalı Mantık / 135

Nüktedanlığın Doğası ve Algılanması / 139

Gülünç Olan / 144

Nükte ve Yönsemelerin Doyumu / 148

Şakaların Toplumsal Yanları / 153

Gülünçlük, Oyunlar Oynamak ve Çocuk Oyunu / 156

İçerik ve Biçim İlişkisi / 157

Yardımcı Etmenler / 158

Sözcük Oyunları, Atasözleri, Kıssadan Hisseler / 160

8. Bölüm

Şiir ve Estetik Süreç / 165

Benzeşmeyendeki Benzeşen: Eğretileme / 166

Kavramın Somutlaştırılması ve Algılama Gerilemesi / 176

'Sanki' ve İkici Olmayan / 185

Değillemenin Olumlu Yönleri / 188

Sözellendirmeye Vurgu / 189

Genelde Estetik Hoşnutluk ve Şiirin Özellikli Hali / 201

Estetik Ürün ve Estetik Bireşim / 211

Şiirin Rolü / 219

9. Bölüm

Resim

(Müzik Üzerine Kısa Bir Not ile) / 223

Önalgi, Görsel Algı ve İmgelem / 223

Yaşamsal ve Taslak Halinde Tarzlar ve Dönemler / 228

Şemadan Güzelliğe / 230

Çakışma, Yayınım ve Yanlış Tanımlama / 239

Sanatta İdealizm / 249

Modern Sanat / 253

Güzellik / 267

Müzik Üzerine Birkaç Söz / 269

10. Bölüm

Dinsel ve Gizemli (Mistik) Yaşantılar / 275

Doğaüstüne Dair İçgörü / 276

Doğaüstüyle İlişki / 282

Ayin ve Büyü / 296

11. Bölüm

Bilim / 300

Poincare ve Diğerlerinin Katkıları / 301

Keşif Süreci / 303

Keşfin Aşkınlığı / 307

İmgeleştirme / 313

12. Bölüm

Felsefe ve Genel Sistem Kuramı / 316

Yaratıcı Bir Ürün Olarak Felsefe / 318

IV. KISIM

YARATICILIK VE SOSYOKÜLTÜREL ÇEVRE

13. Bölüm

Toplum, Kültür ve Yaratıcılık / 327

Dehanın Ortaya Çıkışı / 327

Psikolojik Olanla Üstün Organizma Karşı Karşıya:

Kişiliğin ve Kültürün Kökenleri / 337

Müstakbel Yaratıcı Kişilik ile Yaratıcı Oluşturan Kültürün

Dayanışma ve Uyumu / 342

14. Bölüm

Yaratıcı Oluşturan Toplum / 346

Olumlu Dokuz Toplumsal Etmen / 346

Modern Zamanlarda Yahudilerdeki Yaratıcılık Olgusu / 360

V. KISIM

BİREY VE YARATICILIĞIN ÇOĞALTILMASI

15. Bölüm

Yaratıcılık Taşıyan Kişi / 375

Bütününde Kişilik / 375

Yaratıcılık ve Zekâ / 378

Yaratıcı Kişinin Özgül Ruhsal Nitelikleri / 380

Bilimci Kişiliği / 386

Çoklu Yaratıcılık ve Rönesans Adamı / 388

Hastalık ve Yaratıcılık / 390

Sonuç / 393

16. Bölüm

Tek Bir İnsanda Yaratıcılığın Geliştirilmesi / 396

Giriş Notları / 396

Yaratıcılık ve Eğitim Sistemi / 398

Genç Erişkinlerde Yaratıcılığı Teşvik / 402

Beden Kimyasını Değiştirmek / 405

Yaratıcılığı Besleyen Yalın Tutumlar ve Koşullar / 409

VI. KISIM
DAHA GENİŞ BAĞLAMLARDA YARATICILIK:
NÖROLOJİ • BİYOLOJİ
GENEL SİSTEM TEORİSİ VE İNSAN RUHU

17. Bölüm

Yaratıcılığın Nörolojisi ve Biyolojik Yaratıcılık / 423

Beyin Kabuğu / 423

Beyin Kabuğunda Yaratıcılıkla İlişkili Alanlar / 427

Engramlar ve Karmaşık İşlevsel Sistemler / 431

Yaratıcılık ve Nöropatoloji / 435

Biyolojik Yaratıcılık / 437

18. Bölüm

Kimi Genel Konular ve Sonuçlar / 442

Rastlantı ve Düzen, Keşif ve Yeniden Keşif / 442

Yapılar ve Genel Sistemler / 443

Yaptığı İşe Yazar Nasıl Bakıyor? / 448

Bitirirken: İnsan ve Yaratıcılık / 450

Bibliyografya (Kaynakça) / 453

İndeks (Dizin) / 473

Yaratıcılık Üzerine Çevirmenin Birkaç Sözü Var

YILDIRIM B. DOĞAN¹

DÜNYAYA DAİR bilgilenirken bize yön veren akıl yoluyla ortaya çıkardıklarımız, duyularımızla algıladıklarımızdır. Bu ikisinin bir arada tümleşik hareketliliği iç ve dış gerçekliğimizi kavramamızda bize rehberlik eder. Akıl yoluyla ulaştıklarımızla dış dünyayı be-timleriz. Duyularımız aracılığıyla algıladıklarımız ise içselleştir-mek üzere seçtiklerimizdir. İkisini de bir arada zihnimize sunarız. Sonunda ikisi birden zihnimizde belli bir temsile ulaşır. Söz konu-su temsil değişik bilişsel işlevlerle yeniden dış dünyaya yansırken aynı süreci yaşayan başka insanlarla iletişim ve etkileşim içinde olmamızı sağlar. Kısaca insan insanlarla paylaşmış olur. Sözü-nü ettiğim bu süreç yalnızca insana özgüdür. Çünkü zihin denilen işlevsel yapı yalnızca insanda vardır. İnsanın toplumsallaşma bece-risi andığımız zihinsel sürecin sonucudur.

Dünya, hakkında bilgilenirken aklımız ve duyularımızla içsel-leştirdiğimiz koskoca bir var olandır. Dünya, Güneş'e yakın bir gaz bulutunun yüksek sıcaklığa bağlı olarak patlaması ve bu patlama-dan sonra milyonlarca yıl boyunca soğumasıyla ortaya çıkan inor-ganik özlerden organik temel öğelerin farklılaşmasıyla oluşur. Can-lı biz insanlara göre dev büyüklükteki Dünya, varlığa gelen canlı bir sistemdir. İnsan Dünya'nın içinde Dünya'yla birlikte hareketle-nir. Söz konusu hareketlenme sürecinde kerteriz alınan kimi doğ-rultular asal niteliktedir. Akıl bu doğrultulardan biridir. Akıl nesnel olanların öbeklendirmesine yarar. Öbekler nasıl oluşur? Benzerlik-

¹ Ruh hekimi, öğretim üyesi.

ler, eğretilmeler, benzeşmezlikler, benzeşmezlikteki benzerlikler, aynılıklar, zıtlıklar, karşılaştırmalar vb. ölçütlere göre öbeklendir-meler yaparız. Öbeklendirmeler akılsallık için önerme taslakları kurmak, gerekçelendirme oluşturmak için vardır. Gerekçelendirme bir tek akılsallığa dayanıyorsa duyumsal algılamaya dayanan ge-rekçelendirme olanaksız mı kabul edilmelidir? Tartışılır. Tartışma sürmektedir. Tekil birey için tanımlayıcı olan bu hususlar bireyler bir araya gelince değişmez. Ancak toplumsallaşma ve toplum olgu-su söz konusu olduğunda yeterli kalamayabilir.

Toplum zihinselliğinin ayırımında olan ve bir arada olmayı seçmiş insan topluluklarının adıdır. İnsan toplulukları toplum hal-i-ne gelebilmek için yalnızca akılsallığın dar odağında yükselemez. Biz insanların ‘değerler’ adını verdiğimiz ortak ve ayrı özellikte bir sistem oluşturması bu nedenledir. Değerler duyumsal algılarımızın içselliğimize yansmasıyla oluşan ilkelerdir. Bu ilkeler insanın tutum, duygu ve davranışına dair dört boyutta (dördüncü boyut zaman) sınırlar çizer. Toplum bu sınırlar içinde ortak yaşamı dü-zenlerken yaşamı o toplumu oluşturan her birey için olanaklı kılar. Toplumsallaşma bildiğimiz tanımlarının dışında bir yaşama beceri-sidir. Toplum hareketli bir sistemdir. Bu hareketliliği nedeniyle oluşturduğu değerler de hareketlidir. Ancak bu hareketliliğin ivme-si görece düşüktür. Örneğin kültür toplumun oluşturduğu bir de-ğerdir. İvmesi düşük bir hareketlilik süreci içinde şekillenir. Bu nedenle kültür sözcüğünü kullandığımız her seferinde *birikim* söz-cüğünü kültür sözcüğüne mutlak ularız. Kültürel birikim toplumun takvime sığmayan yaşamını anlatan bir niteliktir aynı zamanda. Uzun soluklu toplumların kalıcılığının belirleyiciliği kültür ögesi-dir. Artık yaşamayan devletlerin, krallıkların vs. kültürlerinin hâlâ sürüyor olması kültürün ait olduğu toplumdan bile farklı bir ömür sürdürdüğünün ciddi bir göstergesidir. Bireyleri içinde oldukları toplumun birikimiyle şekillenen toplumlar ilerlemiş toplumlardır. İnsancı ülkelerin bayrağında insanca yaşamın evrensel çerçevesini belirleyenler bu toplumlardır. Doğa insandan önce var olandır. Kültür insandan sonra insanla var olandır. Evrim doğa odaklı dö-nüşüp değişmeyi, farklılaşmayı anlatan sürecin adıdır. Kültür ise insan toplumu örneğinde -tıpkı evrim gibi- sürmekte olan benzer bir sürecin adıdır. Dolayısıyla evrimin konuşulduğu her yerde kül-tür de konuşulmalıdır. Sanatın kültür içinde asal bir tanım olması

nedeniyle evrim hangi ciddiyette ele alınıp irdeleniyorsa, kültür ve elbette sanat aynı ciddiyet içinde ele alınıp irdeleniyor olmalıdır.

Kültürel birikimin habercisi sanattır. Bir toplumdan ötekine kültürel birikimin kalıcılığı sanat aracılığıyla sağlanır. Sanat kültürel birikime hareket katan öğedir. Sanat yüzyıllar içinde tüm toplumlar için bir erişim amacı olarak ortaya çıkmış ve evrenselleşmiştir. Evrenselliği gözeten toplumlar sanatın onları kalıcı kılacağı gerçeğini algılamıştır. Kültürün ateşleyicisi sanattır. Sanatı zamandan bağımsızlaştırarak sonsuz biçimde var eden ise yaratıcılıktır. Yaratıcılık toplumsal kalım için kültürü ivmelendiren bir unsur iken insan için varlığına katılmış olan ve onun zihinselliğinde temsil bulan bir güdüdür. Zihinsellikte temsil bulması yaratıcılığın yalnızca duyumsal algılarla değil akılsallıkla da ilişkide olduğunu anlatır. Aklın ve duyusal algıların yolunu açan, o yolu aydınlatan ışık bilim ve sanattaki yaratıcılıktır.

Yaratıcılık zihnin ürünüdür. Canlılar arasında bir tek insana ait olan anlam oluşturma/anlam yükleme ve benzeri işlevselliğin kaynağı zihinselliğin sonucudur. Platon'un ünlü sorusunu anımsayın: işaret parmağı başparmağa göre uzun, orta parmağa göre kısadır. Durum işaret parmağının hem uzun hem de kısa olduğu sonucuna yol açar. Akılsallık (yalnızca uzun ve kısa nicelikleriyle sınırlı düşünmemiz halinde) bunu olanaksız diye niteler. Bir şey hem uzun hem kısa olamaz çünkü. Oysa durumu duyularımız kaplamında ele alırsak sonuç farklılaşır. Algılamamıza başvurup algılarımızı bir şeye göre *uzun/kısa* şeklinde öbeklendirirsek işaret parmağı bir algılamada uzun, bir diğerinde kısa diye nitelenebilmektedir. Demin olanaksız diye tanımlanan durum bu kez olanaklı hale gelmektedir. Başka bir ifadeyle yinelersek, akılsallık için olanaksızken aynı hal duyularımızın yöneldiği dünyada ve elbette zihnimizde olanaklı hale gelmektedir. İnsan zihninin işlevsellik özelliğindeki önemli araçlarından biri olan *yaratıcılık* bu tür bir ikiliğe asla bir önem yüklememektedir. Akıl ve duyumsama aynı tümleşik nitelikli eylemin biri diğerinden soyutlanamaz ve asla ayrı olmayan, kimi yerde bağdaşırken kimi yerde bağdaşmazlığa düşen katılcı iki öğesidir.

Yaratıcılık ile sanat çoğu kez bitleştirilir. Bu benimseme sözü konusu bitistirmede akılsallığın yer almadığı şeklinde önyargılı başka bir kabul ile eşzamanlı seyretmiştir. Oysa sanatsal nitelik akılsal olandan ne uzakta kalabilir ne de ayrı olabilir. Bunun en

görkemli ve açık seçik tek örneği yaratıcılık sürecidir. Dolayısıyla yaratıcılık asla bilgidен uzak değildir. Sanattan başlayalım; sanat bilgidен uzakta kalabilir mi? Sanat ve bilgi bitіştirilebilir mi? Sanat bilgi için bir kaynak olabilir mi? Sanat insana bir şey öğretebilir mi? Sanat bilişsellіğın yapılanmasına katılır mı? Katılıyorsa bu katılım yalnızca sanata mı özgüdür? Başlangıçta Platon, daha sonra Edmund Gettier'in tanımladığı *gerekçelendirilmiş doğru inanç* ibaresi bilgiyi tanımlar. Bu ibare çerçevesinde düşündüğümüzde sanat bir bilgi kaynağı olamaz. Oysa soruyu sanat insana bir şey öğretebilir mi diye sordüğümüzde öğretebildiğini görmekteyiz. Nasıl?

- Sanat dünya hakkındaki algımızı etkileyip değiştirebilir.
- Dünyayı anlamlandırmamızda sanat bir etmendir.
- Sanat insanda farkındalık yaratabileceğı için onun içgörü-sünü nicelik ve nitelik olarak değiştirebilir.

Görüldüğü üzere sanat bir bilgi kaynağı olabilmek için ille de olgu sağlamak zorunda değildir. Akılsallığı besleyen olgu sağlamak bilginin tek kaynağı olamaz. Sanatın bilgi kaynağı olup olmayacağı sorusu çağlar öncesinde yapılmış tartışmalardan biridir. Sanatın bilgi kaynağı olması sanata has bir işlevselliğın yansıyabilmesiyle eşdeğerdedir. Sanat yalnızca etkilenmeyi barındırmaz. Öğrenmeyi de barındırır. Öğrenme beraberinde etkilenmeyi getirebilir. Sonuçta bilişsel diyerek nitelememiz halinde sanatın pekâlâ bir bilgi kaynağı olabileceğı gerçeğıyle karşılaşırız. Çünkü bilişsellik, algılama, bellek, akıl yürütme ve sonucunda bilgilenme eylemlerini kapsayan bir sıfat fiil olarak ele alınırsa sanatın bilişsellikle bitіştirilmesinin akla aykırı bir yönü kalmaz! Andığımız bu sorular ve yanıtları aynı zamanda yaratıcılığın asal niteliklerine de işaret etmektedir. Sanat özünde sahip olduklarıyla pekâlâ bir bilgi kaynağıdır. Bu tür bilgi kavramsal nitelikte bir bilgidir. Olgusalılığı gereksinmez. Zihinselliğı gereksinir. Bilgi somut ve/veya soyut özelliğıyle -ister olgusal niteliklerden isterse kavramsal öğelerden doğru olsun- insanın var olma koşullarını tanımlar. Yaratıcılık bu koşulun eylemli ve işlevsel bir öğesidir. Yaratıcılık insan sisteminin içinde yer alır. Başka sözcüklerle anlatırsam, gerçeklik akılsallık ve duyumsamayı bağdaşık biçimde öngörür. Öngörür demem doğanın olgusal ya da özdeksel değişmezliğine değil insan sisteminin değişen/dönüşen işlevsel koşullarına göndermede bulunmak isteyişim-dendir.

Yaratıcılık edimi hem insanı insan kılan niteliklerin bileşkesi olarak hem de toplumsal işleyişin canlı bir işareti olarak insan ve toplum devamlılığında dünyaya ulaşıp onu anlamlı kılmamızın en dolambaçsız, en yalın aracıdır. Yaratıcılığı tekil insanın özellikli koşulları çerçevesinde ele almaktansa insanın varlığa gelmesi ve ardından doğayla bütünleşmesi sonucu oluşan bir işlevsellik olarak görmemiz çok daha tercih edilir olmaktadır. Yaratıcılık, insanın neli arayışını yükselten bir değer taşır. Yaratıcılık insan zihninin hep dönüşen, hep değişen bir öz olduğunun adeta bir kanıtıdır. Dolayısıyla yaratıcılık için bakılması gereken şeylerden biri de insanın kendisidir. İnsanın kendisine çevirdiği dikkati kendi zihinselliğinin sınırlarına ulaşmak gibi bir amacı anlatmaz. Aksine zihinselliğin enerjisinin belli yollarla belirli sınırlar içinde belirli bir odakta toparlanmasının insanı nasıl olup da boyutlandığı ancak yaratıcılık aracılığıyla anlaşılabilir.

Son olarak bu yazının başlangıç paragraflarında değindiğim toplum kavramını yeniden ele almak istiyorum. Toplum yönetici erkin dayatmalarıyla değil kendi tarihselliğinin isterlerine göre sürer. Özellikle devrim yaşamış toplumlar, yolundan çıkarılmışken devrimle yoluna döndürülmüş, yani hak ettiği tarihsellik akışına *yeniden* oturtulmuş toplumlardır. Bu tür toplumlarda ortak özellik devrimin hemen sonrasında yönetici erkin insana yatırımı önlemesi ve bu konuda ödünsüz davranmasıdır. Bu nedenle yeryüzünün her ülkesinde tarihselliğin evrensel sözlüğünde *devrimler* insan odağındaki yatırımların hayata yansıyan dönüşümleridir. Ulusal Kurtuluş Savaşımızdan hemen sonra Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunun ardından peş peşe gelen devrimler bunun kanıtıdır. Cumhuriyet kuşağının art arda oluşturduğu yaratıcı nitelikli insanları, insana yatırımın evrensel çapta örnekleridir. Bugün geldiğimiz noktada 'kültürden bağımsız yaratıcılık', 'değerden bağımsız toplumsal devrim' gibi savsöz olamamış sabuklamalar egemen hale gelmişse; insanın bir yatırım zemini olarak görülmeyip tüketen, mihaniki; modası geçince atılacak bir alet gibi görülüp algılanmasındandır.

Bu yazdıklarım, kitabı çevirirken zihnimin tapınağına kapandığım bir süreçte aklımda dolaşan düşüncelerden birkaçı. Çevirdikten sonra kendi dilimden kitabı birkaç kez daha yeniden okudum. Okuduğum her seferinde zihnimde beliriveren öncekilerden farklı olan düşüncelerim onlarca yeni kapıların açılmasına neden oldu.

Kimi kitaplar böyledir işte; okuduğunuz her seferinde içinizde köklenmiş ayrı bir dil anlamı varmış gibi gelir insana. Bu kitap öyle bir kitap.

Okura bilgi: Kitapta biri 1552-1599 (E. Spenser); diğeri 1544-1595 (T. Tasso) olmak üzere iki şairin şiirleri ve bu şiirler üzerine yapılan birer paragraflık açıklamalar Türk okuru için var olandan öte bilgi sağlamayacağı düşünülerek çevrilmemiştir.

30 Kasım 2015

Şiir Çevirileri

YAYINEVİMİZ sunduğumuz kitabı kültür dünyamıza kazandırmak üzere dilimize çevrilmesine karar verdiğinde, eserin Türk okur için hak ettiği özende ortaya çıkmasını ana ilke olarak belirlemiştir. Çevirisinin özel bir çaba gerektirdiği kitabın yazarı, İtalya doğumlu ABD yurttaşı, ruh hekimi S. Arietti'dir. Yazar kökü Avrupa kültüründen gelen bir aydındır. İtalyanca ve İngilizce olmak üzere çift anadilli olan yazar aynı zamanda Latince bilmektedir. Yazarın kitabı için seçtiği şiirler iki anadilinde ve çok iyi bildiği üçüncü bir dilde yazılmış şiirlerdir. Başka bir bakışla 'tercüme' olmaksızın ruhunda var olan şiirlerdir. Şiirin insan ruhunda zaten var olması imge, eğretilme, dile getirme açılarından şiir dili ile şiiri okuyanın aynı varoluşu paylaştıkları anlamını taşır. Kimilerine şiirin çevrilemez olduğunu söyleten budur. Çünkü şair ile okurun ruhsal boyutta aynı süreci yaşıyor olması olanaksız görülür. Oysa düzyazı nasıl çevrilebilir ise şiir de çevrilir. Neticede zihne yansıyan anlam ve anlatımdır.

Söylediklerimiz Arietti'nin kitabında yer alan şiirlerin çevirisi için de geçerlidir. Kitapta yer alan şiirler ya İngilizce yazılmış ya da İtalyancadan, Latineden Arietti tarafından İngilizceye çevrilmiş şiirlerdir. Arietti'nin seçtiği/çevirdiği şiirlerin dilimize aktarımı için kimin görev alacağı yayınevimiz için farklı düzeyde bir sorumluluğa işaret etmekle kalmamış, bu zorlu ödev için bir arayışı başlatmıştır. Sonuçta seçilen ad Bora Bozatlı olmuştur.

Bora Bozatlı, Çankaya Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü 2002 yılı mezunudur. Çevirmenin yurtdışında yapılan değişik yarışmalarda dereceye girmiş İngilizce yazılmış şiirleri

vardır.² Çevirmenin kitap metinleri için şiirler çevirisinin bir diğer örneği 2003 yılında çıkmış olan *Cesur Yeni Beyin* adlı kitaptır.³ 2005 yılından sonra bir süre İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları'nda çalışan Bora Bozatl, sonrasında serbest çalışmayı seçmiş olup bu tercihi halen sürmektedir. Değişik yayınevlerinde editörlük, redaktörlük, çevirmenlik ve dizin hazırlama vb. işlevsellikler sergilemiştir.

Kurgu Kültür Merkezi Yayınları

² Nature's Echoes, 2000. Under a Quicksilver Moon.

³ Okuyan Yayınları.

Önsöz

TOPLUM üzerindeki etkisi, insan ruhsallığının ifade aracı; hangisi olursa olsun yaratıcılık önemsenen, üstün tutulan, araştırılan, işlenmeye değer bir eylemlilik türüdür.

Yaratıcılık pek çok biçimde ele alınabilir. Nasıl ele alınırsa alınsın sonuç her zaman olumludur. Yaratıcılık ele alınırken bilinenlerin yanı sıra bilinmeyen, yeni olan bakış açıları bir arada düşünülmelidir. Yalnızca davranışsal ve deneysel yöntem odaklı olanlar için bu kitap beklentilerini karşılamaz. Yaratıcılığı ele alırken farklı biçimlerde soruşturma ve anlama gereğine inananlardanım. Bu da gerisinde uzun bir geçmişi barındırır. Konuyla ilişkili fikirlerimin ilk kez yer aldığı nükte ve mizah üzerine olan bir yazımın yayınlandığı 1950 yılına kadar geriye gider. Sonraki yıllarda konuya yönelik ilgi ve çalışmalarım çok yönlü bir niteliğe bürünmüştür. Elinizde tuttuğunuz bu kitabı onca zaman içinde gerçekleşen çalışmalarımın ürünü olarak düşünebilirsiniz.

İlk çalışmalarım ruh sağlığı ve hastalıkları kliniğine yatırılmış, tedavisini üstlendiğim, aynı zamanda yaratıcılık sergileyen hastaların gözlem bulgularından doğru olmuştur.⁴ Başlangıçta kişi-içi (intra-psişik) ve kişiler-arası (inter-psişik) yönleri ile genel özellikleriyle biliş (cognition) üzerine araştırmalar yaptım. Daha sonra şiir, sanat, bilim vb. farklı alanlarda yaratıcılık ürünlerini ele almaya başladım. Sonradan yaratıcılığa özgü bilişsel düzenekler olduğunu gördüm. Bunu hastalarımaya yansıttım. Bilimsel araştırmalarımada kullandım.

Sonuçta tüm bulgularımı toplumsal, ruhsal ve genel sistemler bağlamları içinde tümleştirmeye çalıştım. Yanı sıra gerek bireysel

⁴ Yazar, ruh hekimidir. Ç.N.

gerekse toplumsal düzeyde yaratıcılığı yükseltici önerilerde bulundum. Bu önerilerin kiminin başlangıç düzeyde olduğunun ve tartışmayla değişebilir nitelikler taşıdığının ayrımındayım. Yanı sıra önce eğitim sistemi içinde, sonrasında yaşamın içinde olmak üzere bu alanda yapılması gereken daha pek çok şeyin olduğunu bilmekteyim.

Bu kitabın esası *Intra-Psychic Self/Ruhsal-İçi Kendilik* adını taşıyan kitabımın son bölümünde söylediklerime dayanır. Söylediklerimin şu an elinizde tuttuğunuz kitap haline dönüşmesi başka yaklaşımların devreye girmesi ve tümleşmesiyle gerçekleşmiştir.

9. Bölümün hazırlanışında (müzik) yardımcı olan Mortimer Cass ve 14. Bölümde yer alan istatistikleri hazırlayan Marcel Meth, ayrıca teşekkür etmek istediğim arkadaşlarımdır.

SILVANO ARIETI

I. KISIM

Yaratıcılığa Giriş Dair Bir Yaklaşım

1. Bölüm

Yaratıcı Süreç

Giriş

*fani düşünceler üzerinde seni yükselten ilahi ışık,
neye benzediğini hatırlamama biraz olsun izin ver
ve dilime güç ver,
gelecekteki insanlara senin zaferinin
bırakabileyim bir kıvılcımını*

BU YAKARIŞ, Dante'ye aittir. *İlahi Komedya*'nın, Tanrı'nın varlığını tanımlama çabasını yansıtan en son kantosundan alınmıştır. Gelecekteki insanlara ilahi ışığın bir kıvılcımını olsun bırakabilmek için Dante, Tanrı'ya yakararak ondan yeterli gücü vermesini istemektedir. O güç ki bir tasavvuru en üst düzey insan erişimlerinden biri haline dönüştürmüş ve Dante'nin o kıvılcımı *yaratıcı süreç* olarak sonraki kuşaklara aktarmasını sağlamıştır.

Yaratıcılık insanlara özgü bir ayrıcalıktır. Tanrısal yaratıcılığın insanda şekil bulan mütevazı unsurudur. Dinbilimciler ve ruhban sınıfı Tanrısal yaratıcılığın *ex nihilo* yani uzamsal ve zamansal *hiçlik*'ten geldiğine inanırlarken insan yaratıcılığı var olanı, ulaşılabileni kullanarak onu akla hayale sığmayacak biçimde değiştirmektedir.

Sınırlı tepki verme özelliğine sahip insanaltı canlılar ile simge oluşturabilen insan arasında temel farklılıklar olmasına karşın insan belirlenmiş biçimlerde davranma ve ilişki kurma eğilimindedir. Karşılaştığı durumla baş ederken insan farklı davranış örüntülerine başvurur. Karşılaştığı durum ya uyarının hemen ardından çıkmıştır ya da kişinin durumla baş etme sürecinin sonrasını kollamış; belli simge setleri ve seçimler söz konusu olmuştur. İnsanın ruhsallığından kaynaklanan bir beceri dağarı vardır. Ayrıca içinde bulunduğu kültüre göre belirlenmiş tutumları söz konusudur. Tutum ve davran-

nışlarına yön veren husus bilişsel süreçlerden kaynak alıyorsa mantıksal (Aristocu) niteliktedir. Söz konusu mantıksal süreç Freudcu psikanaliz kuramına göre *ikincil düşünce süreci (secondary thought process)* adını almaktadır.

Öte yandan yaratıcı süreç insanın kendisiyle veya çevresiyle kurduğu ilişkide yer alan olağan araçların ötesinde bir anlam taşır. Kimilerine, hatta çoğu insana göre yaratıcılık insan yaşantısının boyutlanması ve büyümesidir. Bu, istenen bir şeydir. B. F. Skinner'a⁵ göre insan çevresi tarafından kalıplanmış, koşullanmış, katı biçimde programlanmış olup bundan kaçış -neredeyse- yoktur (1971). Skinner ve onun gibi düşünenler insanın çevresi tarafından katı biçimde koşullanılarak kalıplar içinde belirlenmiş programlara göre davrandığına inanırlar. Aslında bu düşüncenin işaret ettiği husus insanın hangi sınırlarda etki altında kalabileceğidir. Ancak Skinner'ın aksine ben, insanın bu kaderden kaçabilme becerisine ve bunun vurgulanması gerektiğine inanıyorum (Arieti 1972). Koşullanmış tepkilerin, olağan seçimlerin vurduğu zincirden özgürleşebilmenin en önemli araçlarından biri de yaratıcılıktır. Yaratıcılık sınırsız bir özgürlük ya da basitçe "özgünlük" anlamına da gelmez. Yaratıcılıkta bundan çok daha fazlası vardır. Öte yandan yaratıcılık insana kendi sınırlılıklarının olduğunu da imler. Kullandığı yöntemler olağan mantık akışının dışında kalmakla birlikte olağan düşünce şekliyle bağdaşmazlığı yoktur. Diğer bir deyişle, önünde sonunda olağan düşüncenin anlayıp kabul göstereceği, hatta değer vereceği bir niteliktedir. Aksi takdirde sonuç tuhaftır ve yaratıcı değildir.

Yaratıcı nitelikte bir yapıt sadece kendi içinde düşünülemez. Başkalarının ne düşündükleri de önemlidir. Yaratıcılık insan yaşantısı ile dünya arasında kurulmuş diğer bir bağıdır. Bu bağ yaratıcılığın farklı alanlarına göre değişmektedir. Yaratıcı nitelikteki eylem/ürün bizi güldürebilir, çünkü komik ve nükte dolu yeni bir şeyle karşılaşmışızdır. Sanat alanındaysak bize estetik bir tat verecektir. Felsefe veya dinle ilgiliyse yaşadığımız aşkınlaşmış bir duygu olacaktır. Ya da, bilimsel yeniliklerde olduğu üzere, fayda, anlayış ve öngörü niteliklerini sunacaktır bize. Bundan sonraki bölümlerde sözü edilen yaşantının doğasını anlayabilmenin bazı

⁵ İnsan tutum ve davranışını fenomenolojik temelde *Davranış Kuramı* çerçevesinde ele alan kişi. Ç.N

hallerde ne denli zor olduğunu, kapsamının fizyolojik olandan ruhsala, kuramdan uygulamaya doğru ne denli geniş olduğunu göreceğiz.

Yaratıcı yapının görünüşte dual (ikili) bir rolü vardır: yeni boyutlar keşfedip ekleyerek evreni genişletirken, bu boyutları içsel-
leştirmek suretiyle insanın ufkunu açıp onu zenginleştirmektedir. Yaratıcılık sadece görüneni değil çoğu kez görünmeyeni de üst-
lenmiştir. Aslında -çok fazla dile getirilmemekle birlikte- yaratıcı-
lığın uzun ömürlü dayanağı görülür, duyulur, somutlanabilir evrene
işaret etmesindedir. Ancak bu, dış dünya aracılığıyla keşfedilmeyi
bekleyen insan ruhuyla kıyaslandığında yok sayılacak kadar kü-
çüktür. Bilinmeyenin okyanusunda bilimsel bir başarı ya da yeni
bir felsefi anlayışın görünür hale getirdiği ada sayısı yeni bir şiirin
ya da resmin görünür kıldığı ada sayısından kıyaslanamayacak
kadar çoktur. Sanatsal yaratıcılığın görünür kıldığı yeni adalar
sonrasında insanlık kültürünün yer aldığı takımadalar haline gel-
mektedir. Yaratıcı eser iki bakış açısıyla ele alınabilir: kendi içinde
bir teklik hali ya da özgül bir kültürün ve/veya insanlık kültürünün
mirası, bir parçası olması. Kendi içinde teklik hali, yani 'yegâne'
oluşu onu önceden var olandan farklı kılandır. Teklik haline ulaş-
madan eseri yaratıcı diye nitelemek oldukça zordur. Diğer bir zor-
luk felsefe veya din sistemlerinde yaratıcılık taşıyan ürünlerin sı-
nırlarını çizmek ya da eserin yaratıcılık niteliğini söze dökebilmek-
tir. Bazı eserlerin yaratıcı duyarlılığı bölümlenebilir özellik taşır.
Örneğin Dante'nin *İlahi Komedya*'sı tek başına yaratıcı bir eser
olmanın ötesinde, bu büyük şiirin kimi bölümlerini yaratıcı tekliğe
sahip ürünler gibi görmemizde sakınca yoktur. Yegâne olma hali-
nin kendi içindeki tutarlılığı nasıl tanımlanırsa tanımlansın, başka
bir bakış açısıyla, o hâlâ daha büyük bir eserin parçasıdır.

Yaratıcı eserle -o eserin beğenisine sunulan insan- arasında
kurulan bağ, değişik yaratıcılık alanlarında farklı, hatta yerine göre
zıtlık içinde olabilir. Sanat eserini oluşturan kişi ile onu değerlendi-
ren insan ayrı ayrı yüksek derecede özgüllük taşır. Oysa bilimsel
uğraşı alanında bilimci, çalıştığı araştırma nesnesini insansızlaştı-
rmak zorundadır. Bu biçimde algılamamanın, yargı yüklülüğünün ve
önyargının yol açabileceği karışmaları işinden uzak tutar. Öte yan-
dan bir fıkra dinlerken ya da anlatırken kendimizi insanlığın *halle-
rine* gülmeye hazırlamışızdır: Kişinin ortaya getirmek istediği ya-
şantı felsefi, dini, sanatsal düzeyde gerçekleşmişse kişinin bekledi-

gi aydınlanma ve coşkudur. Bu konuyu ilerleyen satırlarda kapsamlı biçimde ele alacağız.

Yaratıcı sürecin önemli bir özelliğinden mutlak söz etmek gerekir: Yaratıcı süreç çok istenen, peşinde olduğumuz ancak kolayca bulunamayan, elde edilemeyen bir yaşantının ya da var olma halinin karşılanmasıdır. Bu arayış ve istek sadece yaratma süreci boyunca değil yaratıcı ürünün kendisinde de gözlenebilmektedir. Özellikle estetik yaratıcılıkta ortaya çıkan ürün, yeni bir nesne olmanın ötesinde kişiyi o nesneye ulaştıran arayışın, tutkunun işaretidir aynı zamanda. Sonsuz nitelikli, sönümsüz nitelikli bu arayış asla tamamlanmaz; bilinçli ya da bilinçsiz nitelikli güdülenmenin kaynağını oluşturur.

Kendiliğindenlik ve Özgünlük Karşısında Yaratıcılık

KENDİLİĞİNDENLİK, özgünlük ve yaratıcılık arasındaki farkı ayırmak gerekir. Kişinin kendiliğindenliği ve özgünlüğü imge akışını, duygularını ve fikirlerini simgeler. Kendiliğinden olmak o insan için onun ruhsallığını yansıtan içkin nitelikleri; ‘geçmiş ve şimdi’ yaşantıları kaplamındaki olanakları anlamındadır. Söz konusu ruhsal olanaklar her zaman *kendiliğinden* olarak kalmaz. Kişide amaç ve hedeflerin biçimlenmesi öğrenme aracılığıyla gerçekleşir. Zihinsel akış için yarar taşımayanlar gene öğrenme yoluyla süzülür. Sinir hücrelerinin⁶ uzun ve/veya kısa dallarının (akson ve dendrit) birbirleriyle bağlantılı hale gelmeleri, aynı bağlantılanma içinde oluşan gruplaşmaları (ya da bu gruplaşmaların moleküler düzeydeki alt yapılanmaları) değişik türdeki zihinsel işlevlere karşı gelir.⁷ Aynı hücrelerin zamandan bağımsız farklı bağlantılar oluşturabileceği düşünülürse tanımladığım örüntüler doğal haliyle bir sınıra kadar kararsız denge hali sergilerler. Dendritlerin uçlardaki

⁶ Sinir hücresinin ögeleri gövdesi, gövdeyi çevreleyen zarı kısa (dendrit) ve uzun (akson) uzantılarıdır. Sinir hücresi bu uzantıları aracılığıyla bir başka sinir hücresiyle bağlantı kurar. İnsan eylemliliğinin bilgisi bu biçimde taşınır. Ç.N.

⁷ Bugünkü bilgilerimizle (kırk yıl sonra) beyinde yüz milyar sinir hücresi olduğu ve bunların uzun/kısa dallarıyla oluşturdukları bağlanma sayısının yüzbin milyardan daha çok olabileceği şeklindedir. Ç.N.

sonlanım (atomlar arası bağlantı) biçimi geniş ölçüde seçeneklere sahiptir. Öğrenme ve eğitimle insanlar aynı nöronal kalıpları kullanmaya yatkın hale gelirler. Bu durum kişiye yeni gruplandırmalar yapma olanağı tanırken bir yandan da kişinin kendiliğindenliğini, sinir hücrelerinin andığımız türden örüntülenmesi ve taşıdığı karar-sız denge halini sınırlandırır.

Psikanaliz (S. Freud) kendiliğindenliğin önemini kavramış olup psikoterapide serbest çağrışımı kullanarak kendiliği/spontanlığı yeniden inşa etmeye çalışır. Divanda yatan hasta düşüncelerinin kendiliğinden akışına izin verir. Hasta düşüncelerini düzeltmeksizin, engellemeksizin psikoterapistiyle ilişkiye geçmek zorundadır. Amaç bilinçli denetimi ortadan kaldırmak, imgelerin, duyguların, düşüncelerin olduğu biçimiyle bilinç alanına gelmesini sağlamaktır. Serbest akışa bağlı ortaya dökülen kalıplar hastanın çatışmalarını ve kişiliğini anlatmaktadır. Kendiliğindenlik önemli ölçüde geçmişten bugüne yinelendiği düşünülen koşullara temellendirilmiştir. Bu, önemli ölçüde ya da tamamen, biyolojik koşullar ve önceleyen yaşam olaylarının birbiriyle karışımına dayanır. Öylesine bir şey ki birbirinden ayrı milyonlarca olay söz konusudur; bunların hiçbirisi olay olarak, ardışıklık olarak, şiddet olarak ve diğer özellikleri açısından tekrar özelliğine sahip değildir. Bunların karışımını düşünürsek eğer insanın “yegâne”liğini, özgünlüğünü yeterince kavrayabiliriz. Kendiliğindenlik taşıyan düşünceler ya yinelenerek ya döngüsel ya da ardışık olarak ortaya çıkar. Psikanalist hastasının bunları tanımasını sağlar. Önceden var olan bu kalıplar, psikanalistin yardımı olmaksızın hastanın keşfedip kolayca tanıyabileceği şeyler değildir.

Ortalama insanı ele alalım: Serbest çağrışımla gelişen bu imgeler ve fikirler, sadece yaşanmışlıkla sınırlı kalır ve değişmeksizin hayata yansıtılırsa yaratıcılıktan söz edilemez. Zihinsel olayların ardışıklarındaki ya da belli davranış biçimlerindeki “yegâne” olma özelliği, sergilediği özgünlük bunların yaratıcı nitelikte olduğu anlamına gelmemektedir.

Ortalama insan söz konusu imgelerle ya hiçbir şey yapmaz ya da çok az şey yapar. Olup biten söz konusu imgelerle ilişkili yaşanmasıdır yalnızca. Bunları en ufak bir dönüştürme olmaksızın olduğu gibi yaşama geçirir. Bu eylemi yaratıcı nitelikte değildir. Gerek zihnin ardışık nitelikte akan olaylarının “yegâne”liği ya da özgün-

lg gerekse belli davranış biçemleri yaratıcı özellikte ürünler anlamında değildir.

 zgn düşünce, Guilford'un tanımladığı '*sapmış*' adını verdiği (1957a,b,1959) düşünceden ibaret değildir. Ana akımdan '*sapmış*' düşünce eski çözümleri reddederek yeni doğrultular taşıyan düşüncedir. Guilford'un (1959) verdiği örnekle ifade edelim: Denekten "düşük" sözcüğüne karşı gelecek başka sözcükler bulması istenmiştir. Deneğin bulduğu " kkn", "ucuz", "yozlaşmış" sözcükleri olağan değildir. Yine de gereklilikleri karşılamaktadır. Ancak ana akımdan sapmış/ayrılmış düşünce (değişik düzeylerde özgünlükler taşımakla birlikte) belli bir çözüme yönelik olduğu için yeterince özgün değildir.  zgn düşünce, hem ana akımdan ayrılmış hem de kendiliğinden olma özelliğine sahip düşüncelerin bulunduğu geniş kaplamalı bir kategoridir. Düşüncenin "yegâne" olma niteliği şunlara bağlıdır; özgünlük taşıması ve ana akımdan sapmış olmasıdır. Ruhsal hastalıklarda, özellikle şizofrenide buna sık rastlanmaktadır. Hastaların ifadeleri beklenenin dışındadır. Olağan sorulara olağandışı yanıtlar verirler. Davranışları tuhaftır. Olağandışılık tuhaflıkla bağlantılı olmasına karşın çığlıkları yaratıcılıktan uzaktır (Arieti 1967,1974).

İnsan özgünlüğünü yitirebilir ancak spontanlığı devam eder. Bu durum büyüme döneminde, eğitim alırken çoğu insanın başına gelmektedir. Ergen genç bireysel ve özgün yollarından vazgeçmiş, toplumun sunduklarını benimsemek durumunda kalmıştır. Bebekliğindeki  zel, özgül, olağandışı yaşantıları artık yoktur. Olsa bile adlarını bilmez ya da bilse bile unutmuştur. (Schachtel erişkin insanın çocukluğunun bir döneminin anımsayamamasını böyle açıklamaktadır. 1959) Sonrasında toplumun sunduğu sözel nitelikli beylik ifade kalıplarını (klişeleri) kabullenerek çoklukla bunları kullanır olmuştur. Bu klişeler kendiliğinden gelmektedir. Ancak yeniden başka şeylerle bir araya getirilmediği sürece özgünlük taşımaz. Beylik sözel ifadelerin kullanılması olağan düşünme biçimlerinin benimsendiği anlamındadır. Böylelikle toplumsallaşma sürecinde ocuk, trevsellik taşımayan başlangıçta var olan (primordial)  zgnlğn yitirmekte, onca yaşantıyı adlandıramadığı için yeniden bir araya getirememektedir. Yeniden  zgn olmak için farklı yollara başvurmak zorundadır.  zgnlğn yeni biçemleri -en azından- kısmen trevsellik taşıyacaktır.

Normal insanlarda özgünlüğü araştıran çalışmalar vardır. Maltzman (1960) toplumsal evrimleşmenin yükünü taşımadığı için özgünlüğü araştırmanın kolay olduğuna inanır. Oysa yaratıcılık öyle değildir. Özgünlük kendi gibidir, toplumsal yargıdan bağımsız, toplumsal bir talebi karşılamak ya da toplumu değiştirmek gibi bir düşünceyi barındırmaz. Bunlar doğru ve yerinde saptamalardır. Akılda tutulması gereken bu tür vakalarda araştırıyor olduğumuzun yaratıcılık değil özgünlük ve görece basit görüngüleridir. Kaldı ki özgünlük bile belli etkiler altında kalmış olabilir. Yeniliği ortaya koyan ile o yeniliğe bakan arasındaki sıcak hoşgörü ilişkisinin özgünlüğü artıracaklarını söyleyen Lasswell'in öncü çalışmasını izleyerek, Destler ve Machler (1964) mezuniyet öncesi öğrencilerinde özgünlüğü sınavan bir araştırma yapmışlardır. Hoşgörü iklimi, güvende olma, dostluk, işbirliği, gelişmeye açık ortam ve benzeri bireysel ve toplumsal değişkenlerin öğrencilerin özgünlüğünü artırdığını buldular. Böylesi bir ortam öğrencinin gözetlendiği duygusunu yok etmektedir. Öğrenciler kendilerini çevre neyi kabullenir neyi kabullenmez gibi bir süzme yapmak zorunda hissetmemektedirler.

Rüyalar söz konusu olduğunda özgünlük ve yaratıcılık arasındaki fark iyice belirginleşmektedir. Rüyadayken çevreyle sürdürülen ilişkide 'canlılık' yoktur. İçimizdeki kendilikle yalnız kalırız. Daha da önemlisi rüya içeriğini çok az sınırlayabiliriz. Çoğu kez sınırlayamayız. Rüyalar kendiliğinden ortaya çıkar ve özgündürler. Rüyadayken davranışlarımız üzerinde denetimimiz yoktur. Rüyalamızın 'kahramanı' olarak özgün nitelikli pek çok eylemin sahibi yizdir. Her rüya aynı içeriği yinelese bile mutlaka bir önceki rüyada bulunmayan bir ayrıntı taşır. Rüyalarda olmadık bağlantılar kurulur. Birbirine karışan öyle sahneler vardır ki kişinin rüyada gördüğü sahnenin benzeri çoğu kez gerçek sahne yaşamında belki de hiç olmamıştır. Nadir durumlarda rüyalar kişinin doğrudan içgörü kazanmasında katkı sağlayabilir. Hatta eğer kişinin ikincil sürece geçişi söz konusu ise o rüya yeni bir keşif için bir başlangıç bile olabilir.⁸

⁸ Rüyasında sıkıntılanan kişi ter içinde uyanmıştır! Onu dehşete düşüren rüyasının aklında kalan sahnesi şudur: Kaynayan bir kazana atılmıştır. Kazanın etrafında ellerinde mızraklar onu yemek için bekleyen yamyamlar vardır. Mızraklarının ucundaki eliptik boşluk aklında kalan bir diğer ayrıntı

Örneğin Sinnot (1959), Nobel Ödülü kazanan Otto Loewi'nin sinir iletilisinin kimyasal sürecine dair ipucunu rüyasında bulduğunu bildirmiştir. Otto Loewi uyandığı zaman rüyasını anımsayamamış, neyse ki aynı rüyayı ertesi gece tekrar görmüştür. On sekizinci yüzyıl bilginlerinden Antonio Ludovico Muratori 30 Aralık 1743 gecesinde uyanırken karmaşık ve metrik nitelikli bir teknik kullanmasını gerektirecek Latince şu dizeyi rüyasında yazmıştır: 'Et quam multa queas, fac quoque multa velis.' Türkçesi: 'Daha çoğunu yapabiliyorsan daha çoğunu isteyeceksin.' Yani irade ve isteğini gerçekleştirme becerine bakarak eşitlemek zorundasın.

Rüyalar kişinin ne sağlığını ne de ruhsal ayrışıklığını (patolojisini) yansıtır. Ancak rüyası kişinin içselliğinde yaşattığı çatışmaları için çözüm girişimi değeri taşıyabilir.

Tüm bu özelliklerine karşın rüyalar tek başına yaratıcı ürünler olarak ele alınmamalıdır. Sınırlı birkaç örneğin dışında rüya sadece o rüyayı gören için önemlidir. Özel nitelikli bu yaşantıları tam anlamıyla ve aslına uyacak biçimde yeniden oluşturmamız. Barındırdıkları ilkel düzenekleri kavramsal süreçlerle tümleştiremeyiz. Özgün biçimleri açısından paylaşılması ve iletişimsel bağlamda kullanımı olanaklı değildir. Başkalarına anlatmaya kalktığımızda ya da "tabir" ettiğimizde zihnin uyanıklık halinde kullandığı her zamanki araçları, yani sözcükleri kullanırız. Ancak anlattığımız şey artık "o rüya" değildir. Rüyanın tercümesidir.

Yaratıcılığı özgünlükle karıştırmamak gerekir. Benzer biçimde insanların şaşkınlık duygusu, yeni bir şeyden etkilenmeleri ya da yeniliklere açık olmaları yaratıcılıkla karıştırılmamalıdır. Bu tür yaşantılar yaratıcılığın öncülü olabilmekle birlikte, bölüm başında tanımladığımız üzere, yaratıcılığın özü değildir.

Olağanlık-Yaratıcılık Karşıtlığı

YAZARLAR ARASINDA beliren yakın zamanlı eğilim⁹ özellikle öğrenciler başta olmak üzere geniş insan topluluklarında yaratıcılığın uyarılabileceği yönündedir. Başka bir deyişle yaratıcılık, yal-

olmuştur. Rüyanın sahibi bu ayrıntıdan kalkarak sonradan dikiş iğnesini keşfetmiştir. Ç.N.

⁹ Çevirisini yaptığım kitabın özgün dilinde 1976'da basıldığını okuyucuya anımsatmak isterim. Ç.N.

nızca büyük adamlara özgü olmayıp her bir insanı içine alabilecek ölçüde yaygınlaşabilecek bir haldir. Yaratıcılık doğuştan bir yetenek, çevre ya da yetiştirmeye bağlı olmak yerine her insanda mevcut bir benlik (ego) işlevi olarak görülmelidir (Matussek 1974). Shakespeare veya Newton düzeyinde bir yaratıcılıktan söz etmiyorsak, daha farklı bir düzeyde yaratıcılığa gönderme yapıyorsak bu dediğimizin aslında doğru olduğunu tereddüt duymadan onaylayabiliriz. Nedir bu düzey? Söz konusu düzey olağan bir insanın olağan yollardan bir parça sapması; eski şeyleri bir parça değiştirip geliştirmesidir!

Olağan nitelikli böylesi bir yaratıcılık, toplumsal bakış açısıyla oldukça önemlidir. Kişiye doyum sağlar, engellenme duygusunu süzer, kendiyi ve işiyle ilgili olumlu bir benimsemeye yol açar. Ruh hekimleri bilirler; çoğu insan için bu düzey bile ulaşılmazlık taşır. Nörozun pahası pek çok insan için ağırdır. Nörotik ya da toplumsal nitelikli güvensizliklere karşı kendilerini korumaya almış ve yalnızca böyle davranmayı benimsemiş insanlar kendilerini genişletip geliştirmeye, yenilikler peşinde koşmaya yetecek enerjiyi bulamazlar.

Özgünlüğün birkaç adım ötesi niteliğindeki olağan yaratıcılığa yaptığımız vurgu, yakından bağlantılı olduğu büyük yaratıcılık üzerindeki çalışmamızı göz ardı etmemizi gerektirmez. Olağan yaratıcılığın insanın moralini yükselttiği, nörozunu iyileştirdiği doğruysa, insanlığın erişimi ve toplumsal ilerlemesinden büyük yaratıcılığın sorumlu olması gerekir.

Dehayı ve büyük yaratıcılığı araştırma açısından günümüzde yaşadığımız direnç ve isteksizlik sahte nitelikli eşitlikçi (psödo-egaleteryen) çevrelerin kabullerinden kaynaklanan geçici toplumsal bir olgu niteliğindedir. Bu kabuller belli bir kesimi oldukça etkilemekte, özellikle ‘kahramanlara’ (bir vakitler alkışlanan) yönelik hoşnutsuzluğa zemin oluşturmaktadır. Yaşamlarını benimstedikleri bir fikrin ya da vatanının zaferi uğruna harcamış insanlar, *kahramanlar* bugün nasıl değerlendirilmektedirler? Toplum adına ilk ve en önde konuşanlar kazanılmış hakların sahibi olduğu iddiasındaki egemen sınıflardır. Politikaya yön verenlerdir. Politik gücün ikiyüzlü propagandasıyla beyni yıkanmış insanlar ise kahramanları küçümseyici bir olağanlık içinde ele almaktadırlar. Geçmişin ‘kahramanları’ zamanımızda -belli dogmaların, sloganların veya ideolojilerin özgürce tartışıldığı çevrelerde- yaşamış olsalardı

mistik kahramanlık adına yoldan çıkarlar mıydı? Ya da kitleler onların kahramanca yaptıkları şeylerden bunca etkilenir miydi? Günümüzde kimi çevrelerde kahramanlara karşı beliren kuşkuculuk (septisizm) neredeyse tüm insanları içine alarak “büyüklük” hakkındaki kuşkuya dönmüştür. Aslında bu tutum, tarihte yer almış toplumsal değişmelerin büyük adamların eylemine değil kültürel çevrenin ve toplumun evrimine bağlı olduğunu, kahramanların da bunun aracı oldukları şeklindeki yüklemeleri benimseyen akademik eğilimleri güçlendirmiştir. (13. Bölümde ayrıntılı ele alınacaktır.)

Bununla birlikte yaratıcılığın peşinde olanlar bu bakışın yanlışlığını bilirler. İdeoloji, kahramanlar, kahramanlara tapmanın yer aldığı bir dizi unsurun bulunduğu çevre ile Dante, Galile, Shakespeare, Newton gibi yaratıcı insanlara duyulan hayranlığın olduğu çevreler arasında akılla açıklanabilecek türde bir koşutluk yoktur. Bugün bulunduğumuz yere bizi ulaştırdığını düşündüğümüz ve örneğini verdiğim yaratıcı adlar sayıca çok azdır. Yüzyıllar içinde bir avuç kadar bile değildir. Şimdiki koşullarda bir avuç niceliğinde yaratıcıya sahip olma ümidini taşımasak bile yaratıcılığın araştırılması sonuç etkileri açısından önemlidir. İnsanoğlunun en belirgin tutumlarından biri olarak yaratıcılığı araştırmak, sadece kendi içinde taşıdığı önem açısından ya da bize özgü olduğunu düşündüğümüz yenilikleri anlamak ve değerlendirmek açısından değil aynı zamanda düzeyi ne olursa olsun bizde mevcut olan yaratıcılığı (orta, olağan, hatta en az düzeylerde) ortaya koymak açısından da önemlidir.

Birincil (Primer) Süreçten Üçüncül (Tersiyer) Sürece

ÖNCELİKLE yaratıcı süreç ile yaratıcılık ürünü arasında kesin bir ayrım yapılmak zorundadır. Yaratıcı nitelikteki sonuç ürün hakkında ilk ağızda söyleyebileceklerimiz nelerdir? Yeni olduğu, farklı olduğu vb. nitelemelerdir. Yaratıcı süreci taşıdığı yeniliği, barındırdığı görkemi bir kenara koyarak ele alırsak sürecin eski nitelikte ruhsal süreçlere dayandığını, bu süreçlerin yön verdiği kimi zihinsel düzeneklerin kullanıldığını görürüz. Süreç en eskidir.

Freud’un birincil süreç adını verdiği bu sürecin insan için şimdi ve burada/bugün, günlük yaşam akışında pek kullanırlılığı

yoktur. Ancak ortadan kalkmamıştır. İnsan ruhsallığındaki varlığını çekinik olarak sürdürmektedir.

Freud'a göre *birincil (primer) süreç*, ruhsal aygıtın (psişe) işlevsel hallerinden biri olup. bilinçdışıyla ilişkilidir. Rüyalarda ve özellikle psikoz (şizofreni örneği) gibi ruhsal hastalıklarda belirgindir. Birincil süreç, uyanıklık halinde zihinsel işlevsellüğimizden sorumlu olan ve genel mantığı kullanan ikincil (sekonder) süreçten farklı biçimde işlemektedir. Yaratıcı süreç esnasında yeniden ortaya çıkan birincil süreç düzenekleri ikincil süreç düzenekleriyle garip ve karmaşık biçimde bir araya gelmektedir. Önceden kestirilemeyen bu birleşim psikoloji açısından yorumlamaya duyarlıdır. İkincil süreç düzenekleri bilinçdışı süreçlerde ya da normal dışı durumlarda ortaya çıkan ilkel nitelikli bilişsel (kognitif) biçemlerle birincil süreç uygun biçimde eşlenmekte ve yenilikçi bir güç haline gelmektedir (Arieti 1950, 1964, 1966,1967). Bu özel birleşim için önerdiğim tanımlama *üçüncül (tersiyer) süreç* olmuştur (Arieti 1964,1967,1967). Doğru anlamak açısından şunu da eklemek zorundayım: Kimi yaratıcı süreçlerde yaratıcı süreç için ille de birincil ve ikincil süreç eşlenmesi gerekmemektedir. İkincil sürece ait aksak ya da çok eski nitelikli kalıntılar ile güncelliği süren olağan düzenekler arasında da eşlenme olabilmektedir. *Tersiyer süreç* diye adlandırdığım bu süreç bu tür eşlenmeleri de kapsamaktadır.

Gerek birincil ve ikincil süreçler arasındaki ayrımı yaparken gerekse simgeleştirmenin (sembolizm) önemini vurgularken okur, Freud'a ne denli borçlu olduğumu ancak bir o kadar da ondan ayrı düşüğümü kolayca anlayacaktır. Freud'un kuramında *üçüncül süreç* kavramlaştırması yer almamaktadır. Freud ruhsal gerçekliğin dış dünya gerçekliğinden farklı olarak anlaşılması gereğini özellikle vurgular. İki gerçekliğin ayrı gerçeklikler olarak kalması konusunda ruhsal gerçekliğin dış dünya gerçekliğinden kaçış olarak anlaşılmasını önemser. Bu konuda ısrarlı davranır. Psikiyatri (ruh sağlığı ve hastalıkları alanı), özellikle psikoterapi (ruhsal iyileştirme süreci) bağlamında Freud'un ayak izlerini takip etmiştir. Yaratıcılığı ele almamız halinde beklentinin farklı olması gerekir. Üçüncül süreç sahip olduğu özgül düzenekler ve biçemler açısından zihin ve madde olarak iki dünyayı ve yanı sıra akla uygun (rasyonel) ile akla uygun olmayanı (irrasyonel) harmanlamaktadır. Yaratıcı zihin ilkel olanı (çok eski, artık gidilmeyen yol) reddetmek yerine olağan mantık süreçleriyle tümleştirmekte "büyülü" bir

bireşime ulaşmak suretiyle beklenmeyen, yeni, ancak arzu edileni ortaya koymaktadır.

Birincil süreç düzenekleri ve biçemlerini yoğun biçimde sorgulayarak ilgi göstermiş olan Freud'un asıl merakı bu unsurlara olağandışı görüngüler olarak bakması ya da bilinçdışı güdülenmeleri taşıyor olmasıyla sınırlı kalmıştır. Diğer bir deyişle, bu süreçleri ayrı yapılar olarak ele almamıştır. Bunun böyle olmadığı tek ayrıcalık bu kitabın 7. Bölümünde ele alınacak olan *yer değiştirme* (deplasman) ve yoğunlaşma (kondansasyon) tanımlamalarıdır (S. Freud'un 1901 tarihli *Rüyaların Yorumu* kitabından).

Bu kitap yaratıcı süreci, yaratıcılık ürününü, toplum ve yaratıcılık ilişkisini ve yaratıcılığın çoğaltılmasını anlamaya ve ortaya koymaya çalışmaktadır.

II. Kısımda yaratıcı sürecin birincil ve ikincil süreçlere ait katılımcı unsurlarını ele alacağım.

III. Kısımda ruhsallık nitelikli biçimlerle eşlenmiş özgül kiple-ri değişik yaratıcılık alanlarında işlevsel düzenekleri ortaya çıkan büyü- lü bireşimi ayırıştırmaya çalışacağım. Çok değişik örnekler olmakla birlikte benim ele alacağım alanlar nükte, mizah, estetik, şiir, resim, din ve mistisizm, son olarak bilim, felsefe ve genel sistem teorisi olacaktır.

IV. Kısımda üzerinde durulacak konu yaratıcılık ve sosyokül- türel çevre ilişkisidir.

V. Kısım yaratıcılığın artırılması ve zenginleşmesi üzerinedir.

VI. Kısım bir sistem olarak yaratıcılık konusunda ilerleyerek biyolojiden nörolojiye açılımlar sunacaktır.

Bu çalışmalara geçmeden, 2. Bölümde yaratıcılıkla ilgili önemli kuramları gözden geçireceğim. Kuramsal çerçevede önemli bir role sahip olan güdülenme (motivasyon) konusunda eleştirel değerlendirmeler yapacağım.

2. Bölüm

Yaratıcılığın Büyük Kuramları: Eleştirel Bir Gözden geçirme

YARATICILIKLA İLGİLİ kuramlar genel veya özgül nitelikli kuramlardır. Özgül olanları belli alanlar için geçerlik taşımaktadır. Bu bölümde ele alınacak genel kuramlar ise yaratıcı süreç boyunca işleyen ortak düzenekleri bireyselleştirme amacını güderler. Tartışacağım başlıklar; birinci olarak genel psikoloji çerçevesi içine düşen belli başlı kuramlara dairdir. İkinci olarak psikanalitik kuramlar, üçüncü olarak andığım bu kuramlarla bir biçimde bağlantısı olan güdülenme sorunudur. Sonunda yaratıcılık alanında, kuramlar açısından, bugünkü duruma dair belli sonuçlara ulaşabileceğiz.

Genel Psikolojik Kuramlar

YARATICI SÜRECİ anlayabilmek için çoğu araştırmacının yaptığı süreci evrelendirip her evreyi ayrı olarak çözümlemeye çalışmaktır. Bu yöntemi ilk uygulayanlar psikolog Helmholtz ve matematikçi Poincare olmuştur. Yöntemleri bilimsel alana yakın olduğu için 11. Bölümde ele alınacaktır.

Yaratıcılığın her alanında uygulamaya konulmuş, ufak tefek değişikliklerle pek çok kez taklit edilmiş kuram Joseph Wallas'ın (1926) kuramıdır. Wallas yaratıcı sürecin dört evresi olduğuna inanır: *hazırlık* (preparation), *kuluçka* (incubation), *aydınlanma* (illumination), *doğrulama* (verification). Sözcükler günlük dilde zaten kullanılan olağan sözcükler olduğu için yazarın demek istediği kolayca anlaşılabilir. Yaratıcı kişinin başlangıç çalışmayı

yaptığı evre *hazırlık evresidir*. Özgürce düşünür, toplar, araştırır, önerilere kulak verir; bir anlamda zihni dolaşmaya çıkmıştır. Hazırlık evresi ile aydınlanma evresi arasında yer alan, birkaç dakika ile birkaç yıl arasında değişen bir süreyi kapsayan zaman *kuluçka evresi* olarak adlandırılır. Anlamamız gereken, dış hazırlık evresini izleyerek toplanan materyalin yalnızca yaratıcı kişinin zihninde depolanmadığıdır. Yaratıcı materyal edilgen biçimde etrafa saçılmıştır. Bilmediğimiz, bilincimizin dışında ya da çok az haberdar olduğumuz *hazırlık evresinde* birikmiş olan ‘hammadde’ bir biçimde ruhsallığımıza sızmakta, içsel dünyamızda işlenerek düzenli bir hale getirilmektedir. Yaratıcı kişi peşinde olduğu sorunun yanıtını bulduğu andan itibaren *aydınlanma evresi* başlamaktadır. Aranan bulunmuştur: Bazen ani bir sezgi; saydam bir iç görüş; “hah, işte!” ile “buldum!” arasında bir duygu ile bazen sürekli bir çabanın en son noktası olarak belirginleşir. Bulunan, hangi biçimde olursa olsun, bulucunun eleştirel değerlendirmesini izleyerek kabul görebilmesi için *doğrulama evresinden* geçmek zorundadır.

Pek çok yazar Wallas’ın tanımladığı dört evreyi kabullenmiş, bazı noktaları değiştirmek, güçlendirmek suretiyle hep kullanmıştır. Ancak çoğu durumda özellikli adlandırmayı (terminoloji) ko- rumuştur. Catherine Patrick (1935, 1937,1938) şairler, sanatçılar, bilimciler üzerine yaptığı çalışmalarla Wallas’ın tanımladığı dört evrenin varlığını kanıtlamıştır.

Joseph Rossman (1931) 710 icatçı üzerinde yürüttüğü çalışma sonucunda Wallas’ın dört evresini yedi adım olarak genişleterek farklı bir evrelenme geliştirmiştir:

1. Herhangi bir zorluğun ya da gereksinimin gözlenmesi
2. Gereksinimin irdelenmesi
3. Elde olan malumatın takibi
4. Nesnel çözümler üzerine formülasyonleştirmeler
5. Çözümlerin yarar (avantaj) ve yararsızlık (dezavantaj) açısından irdelenmesi
6. Yeni fikirlerin ortaya çıkışı
7. En yakın çözümün sınanması (ileride değinilecektir)

Rossman’dan farklı bir adlandırma kullanan Osborn da (1953) yaratıcı süreci yedi adım olarak tanımlamıştır:

1. Yönelim (orientation): soruna işaret etmek
2. Hazırlık (preparation): uygun verinin toplanması

3. Çözümleme (analysis): verilerin ayrıştırılması
4. Fikir dolaştırması (ideation/düşünceler arasında gezinme): seçeneklerin oluşması
5. Kuluçka (incubation): aydınlanmaya davet
6. Bireşim (synthesis): parçaları bir araya getirmek
7. Değerlendirme (evaluation): sonuç fikirlerin muhakemesi

Taylor (1959), Wallas'ın dört evresine bağlı kalmakla birlikte yaratıcılığın beş farklı düzeyi olduğu inancındadır:

1. Dışavurumcu yaratıcılık: Nitelik göndermesi olmaksızın sonuç ürün, bağımsız ifadelendirim
2. Üretken yaratıcılık: bireyin çevre üzerinde belli noktada ustalık sağlaması ve bir nesne üretmesi
3. İcatçı yaratıcılık: Eski unsurların yeni biçimde kullanımı
4. Yenilikçi yaratıcılık: Yeni fikir ve ilkelerin geliştirilmesi
5. Beliriveren yaratıcılık: Elde olan yaşantıların soğurulması sonucunda ortaya oldukça farklı bir şeyin konulması.

Morris Stein (1967,1974) yaratıcı süreci üç evre ya da süreç olarak ele aldığı bir kuram geliştirmiştir: *varsayımın oluşturulduğu evre, sınandığı evre, sonuçların bildirildiği evre*. Bu evrelerin öncesinde eğitim ve hazırlık dönemleri vardır. Birbirinden ayrı evreler olmakla birlikte zaman zaman örtüşebilirler veya bir evre diğerlerine göre daha belirgin seyredebilir.

Yaratıcılıkla ilgili pek çok çalışma yapmış olan Guilford daha farklı bir yol izlemektedir. Önce yaratıcı becerileri esas alan gelişmiş varsayımlar kurmakta, daha sonra yaratıcılığın asal unsurlarını ayrıştırmaktadır. 14. Bölümde daha ayrıntılı ele alacağımız bu çalışmanın bazı temel kavramlarından burada söz edebiliriz. Yaratıcılık bilişsel (kognitif) bir işlev olarak zekâdan ayrılmaması gerekir. Tekil veya tek biçimli bir işlev olmayıp ilksel nitelikli pek çok zihinsel etkinliğin, etmenin varlığı söz konusudur. Zihin, bellek ve düşünce olarak ikiye ayrılabilir. Yaratıcılıkta aslolan düşüncedir. Düşünceyi kendi içinde bilme/tanıma, üretme ve değerlendirme olarak bölümleyebiliriz. Düşünce üretim düzeyinde iki doğrultuya sahiptir; yakınsak/yakınlaşan ve ıraksak/ıraklaşan. Guilford'a göre (1950,1957a,b,1959) yaratıcılığın çekirdekleri ıraksak düşüncede yer alır. İlk bölümde sözünü ettiğimiz ıraksak düşünce var olan yolları dışlayan, beylik olana uzak, olağanın dışında çözümlere

yönelen düşüncedir. En önemli üç özelliği esneklik, özgünlük ve akıcılık olup üretim hızı yüksektir, amaca yönelik düşünceler art arda akar.

Çok farklı yolları izleyerek ilerleyen “üretici düşünce”yi Wertheimer (1945), Gestalt öğretisi¹⁰ ilkeleriyle yorumlar. Ona göre yaratıcı süreç kararsız, doyumdan uzak yapısal bir konumdan (S₁) çözüm vadeden (S₂) konumuna doğru ilerlemektedir. (S₁) durumundan (S₂)’ye geçerken aradaki boşluk nitelikli bir gestaltla doldurulmaktadır. Wertheimer gruplama, örgütlenme ve yapılandırma özelliklerinin tamamının üretici düşüncede mevcut olduğunu söyler. Ona göre bütünlüleri alt-bütünlere bölmek, alt-bütünlüleri (ana-bütünden koparmadan) bir arada tutmak yaratıcı düşüncenin önemli adımlarıdır. Wertheimer’ın yaratıcı süreç içinde tanımladığı diğer bir düzenek (S₂) durumunun kimi özelliklerinin yaratıcı kimseye daha başlangıçta ‘malum olduğu’dur. Yaratıcı kişi bu parça bölük özelliklerden (S₂)’nin tamamını görebilmektedir. Yaratıcı kişi için süreç bir ‘araştırma’ olarak başlar, bu araştırma elementleri birbirine bağlama gayreti gütmaz. Elementlerin içsel bağlantılarının doğasını anlamaya yöneliktir. Wertheimer yaratıcılıktaki sürecin sabit, tek bir düşünce hattını izlediğine inanır.

Yazar Arthur Koestler (psikolog değildir; romancıdır, ayrıca genel konularda da kitapları vardır) yaratıcılıkla ilgili *The Act of Creation (Yaratma Eylemi)* adlı kitabında (1964) psikolojik açıdan kuramı oldukça genişletmiştir. Ele aldığı kavramlar benzer konuda yazdığı diğer kitabında (bir önceki) *Insight and Outlook- İçgörü ve Dış Görünüm* (1949) sözünü ettiği kavramlardır. Koestler’in *bisociation* (ikisi bir arada -Ç.N.) adını verdiği ana kavramı -ona göre neredeyse her yaratıcı süreçte yer almaktadır. Tanımı “uyuşmazlık taşıyan iki kavramın kendiliğinden bağlantılı biçimde gerçekleştiği zihinsel bir oluşumdur”.

Adını andığımız araştırmacıların (Wallas, Osborn, Taylor, Guilford, Stein ve Wertheimer) yaratıcı süreçle ilgili yorum ve

¹⁰ Gestalt Psikolojisi özünde algısal süreçleri temel alan bir yaklaşımdır. Klasik nitelikli çağrışımsal yaklaşımlara karşıttır. Klasik yaklaşımda algılamanın parça parça olduğu, sonra bütünleştirildiği kabulü varken Gestalt (Gestalt) okulunda algılamanın parça parça değil bir bütün halinde olduğu kabulü esastır. Yakınlık, benzerlik, doğrultu ve kaplam gibi algılama için tanımlı nitelikler Gestalt yaklaşım için de geçerlidir. Tek başına gestalt (*gestalt*) sözcüğü ise algısal nitelikteki yaşantıya karşılık gelir. Ç.N.

bakış açıları bu çetrefil konuyu anlamak açısından iyi bir başlangıç ve öncü nitelikli çalışmalardır. Ancak sormamız gereken bir soru var: “Bütün bunlar genelgeçer ortak kabullerin ötesine bizi ne ölçüde götürebilmişlerdir?” Yaratıcı sürecin hazırlık, kuluçka, esin ve doğrulama evrelerinden geçtiğini kabullenmek akla uygun görünmektedir. Bu kabul herhangi başka bir sorunun çözümü için de geçerlidir. Süreç özelliği taşıyan her şey zaman içinde gelişir ve gelişme süreci boyunca farklı evreler olduğunun ayrımına varırız. Anlaşılması gereken, pek çok örnekte birden fazla evrenin kendiliğinden ortaya çıktığı ya da aynı evrenin değişik zamanlarda tekrarladığıdır.

W. Edgar Vinacke (1952) özellikli olarak yaratıcı süreci belli evrelere bağlı olarak tanımlayan kuramları eleştirmiştir. Vinacke özellikle güzel sanatlarda görüldüğü üzere aydınlanmanın tek bir evreyle sınırlı kalmadığını aksine süreç boyunca bir dizi aydınlanmanın görüldüğünü; bu aydınlanmaların yaratıcı ürünün henüz müsvedde şeklinde olduğu zamanlardan başladığını, sona doğru tamamlandığını söyler. Kuluçka evresinin önce ve sonra gelen evrelerden farklılaştığını, özellikli bir evrede ortaya çıkmak yerine değişik derecelerde olmak üzere tüm yaratıcı süreç boyunca var olduğuna dikkat çeker. Edebiyat alanındaki çalışmalara gönderme yaparak şiirin, oyunun aniden ya da bir bütün olarak ortaya çıkmadığını, kuluçka ve aydınlanma evrelerini izleyerek tedrici olarak geliştiğini söyler.

Vinacke özellikle her biri yaratıcı nitelikte kısımlara ayrılabilen karmaşık yaratıcı süreçler için doğru tanımlamalar yapmış olmasına karşın beri yanda çok farklı evreler sürüyor olabilir. Bu arada birbiriyle örtüşen veya kendini yineleyen evreler her zaman olacaktır. Bu çok ayrı evreler yalnızca soyutlamalar koşuluyla var olabilmektedir. Bununla birlikte evrelerin arasındaki farklılıkları belirleyip adlandırmamız yeterli olmayabilir. Her evrenin o insanın içselliğinde bir yeri vardır. Bir biçimde çözüm arayışı içinde olan zihinsel işlevlerden farklı olarak yaratıcı sürece özgü olanı ayırt edebilmeliyiz. Daha açık ifadeyle söylersek, Wallas’ın tanımlamasında yer alan üçüncü evre ‘aydınlanma’, yaratıcı süreç için esas olup diğer üçünün (hazırlık, kuluçka ve doğrulama) böyle bir özelliği yoktur. Benzer biçimde Rossman’ın kuramındaki altıncı evre (yeni bir fikrin doğuşu), Osborn’un kuramındaki altıncı evre (yeni birleşim) temel alınacak tanımlardır. Wallas’ın üçüncü evresine

karşı gelmektedirler. Wallas'ın dört evresine gelince, birinci (hazırlık -konunun araştırılması, verilerin toplanması-) ve sonuncu (başka örneklerle, modellere bakarak doğrulama) evreler bilinç alanı içinde olup anlaması kolaydır. Kuluçka ve özellikle aydınlanma evreleri açısından bilgimiz ve anlayışımız son derece eksiktir.

Kuluçka evresine bakalım; en basit öğrenmede bile pekiştirme gibi bir sürecin olduğu bilinen bir şeydir. Örneğin öğrenciler sınav öncesinde, özellikle sınavın olduğu günün sabahında çalıştıysalar öğrendiklerinin akıllarından çıkıp gittiğini bilirler. Çünkü öğrendikleri henüz “uykuya yatmamıştır”. Materyalin belleğe geçişi, oradan da nöronal devrelere yansması farkında oluşluğun dışındadır. Öğrenilenin kalıcı hale gelmesi bu yolla olmaktadır.

Sorunun özü, nasıl olup da Wallas'ın ilk iki evresinin aydınlanmayı getirdiği; Rossman ve Osborn'un ilk beş evresinin altıncı evreye yol açığının anlaşılmasıdır. Bu kuramların sahipleri bunun oluşu üzerinde durmamışlar ve araştırmamışlardır. Onlara göre bu kendiliğinden “oluvermektedir”! Vinacke'nin Wallas'ın kuramıyla ilgili, bu kuramdan türetilen diğerlerini de kapsayan eleştirisini vurgulayalım; kuram sadece bilim alanındaki yaratıcılık için uyarıcıdır. Edebiyat ve sanatta doğrulama süreci yerini değerlendirme ve geliştirme türü işlemlere veya boyuna yinelenen aydınlanma evresine bırakmaktadır.

Benzer saptamalar Guilford'un kuramı için de geçerlidir. Yaratıcı eylemliliğe bakışta ıraksak (özgün, olağandan uzak, ana akımdan sapmış anlamlarında) düşünce, akıcılık ve esneklik yaratıcılık anlayışımız içinde kolayca yer alabilecek başlıklardır. Bunların yaratıcılık açısından taşıdığı önem sağduyunun kabulleri arasındadır. Ancak çok daha önemlisi, yaratıcılığın öncülü olan bu özelliklerin yaratıcı sürecin kendisini nasıl doğurduğunu keşfetmektir. Guilford'un katkıları özellikle psikolojik etmenleri istatistiksel ölçüme yatkın hale getiren çalışmaları son derece değerlidir.

Yaratıcı sürecin yapısına derinlemesine bakan yazarlardan biri de Wertheimer'dır. Bana göre Wertheimer'ın kavramları -yaratıcılığın kimi genel özellikleri açısından- doğruluk taşımaktadır. Ama öze dokunduğunu söyleyemeyiz. Getirdiği kavramlar yerinde sorulara yaraşır niteliktedir. Ancak soruların yanıtlandığı söylenemez. Kuramsal çerçevesini kabullensek de “boşluk” diye tanımladıklarını dolduracak düzenekleri arayıp bulmalıyız. Kişi yapısal olarak kararsız bir durumdan (S₁) çözüm içeren (S₂) durumuna

nasıl geçiş yapmaktadır? Ya da (S₂)’nin birkaç özelliğinin olduğu durumdan (S₂)’nin bütünsellik taşıdığı duruma nasıl ulaşmaktadır? Bu sorular Wallas’ın aydınlanma adını verdiği evreyi, Rossman ve Osborn’un altıncı adımını içeren sorulardır. Wertheimer yaratıcılık ile sorunların olağan mantık yoluyla çözüme kavuşturulduğu hal arasındaki farkı görmezden gelir. Olağandışı zihinsel süreçlerin üzerinde durmamış ve bu konuda bir açıklama getirmemiştir.

Koestler’in kuramına gelince, bana göre yazar, bilinenin çok ötesine geçmiştir. Yenilik taşıyan şeylerde olağan haliyle uyuşmazlık taşıyan iki bağlamın aynı anda var olduğunu iddia ederken doğrudur. Ancak yazar bu iki uyuşmaz bağlamın yaratıcı süreçte nasıl birleştiğini yeterince açıklamamaktadır. Kimi bağlamların birincil sürece ait biçimleri ve düzenekleri kullandığından habersizdir.

Koestler ve Wertheim’i ayrı tutarak söylememiz gereken, övgüye değer öncü niteliklerine karşın sözü edilen ruhsal temelli açıklamaların çok karışık ruhsal bir olgunun sadece yüzeyini kazımış olduklarıdır. Aydınlanma, ıraksaklık, akıcılık vb. kavramlar bizi bulduğumuz yerden daha öteye taşıyamamıştır. Bu terimler öznenin ya da araştırmanın izlenimlerine işaret ettiği gibi ön-bilinçte, bilinçte veya bilinçdışındaki değişkenlerin nihai ürünleri anlamında da kullanılabilmekte; ruh sağlığı ve hastalıkları (psikiyatri) alanında “göz önündeki belirtiler” (*manifest symptomatology*) diye bilinen terime karşılık gelmektedir. Fobisi olan bir hastayı tanımlarken; varsanısı, sanrısı olan bir başkasını tarif ederken klinikte kullanılan adlara karşılık gelen belirtilerden veya belirti kümelerinden söz ederiz. Birisi için fobi, diğeri için şizofreni hastası deriz. İyi bir ruh hekimi bununla yetinmeyip ötesine gitmek ister. Belirtilerin oluşumundaki geri plan düzeneği ve belirtinin içeriğini anlamaya çalışır. Belirtinin ya da belirtilerin bu özgül biçimi alışıandaki nedenselliği sorgular.

“Göz önünde olanlar”a (manifest) temellenmiş yaklaşım da - benzer biçimde- yaratıcılığı yorumlarken bize çok fazla katkı sağlamaz. Ancak, sonraki bölümlerde göreceğimiz üzere, belli sınırlılıklar taşımasına karşın bu tür bir yaklaşımın daha ayrıntılı araçlar ortaya çıkana dek yaratıcılığın geliştirilmesinde olumlu etkiler taşıdığını söylememiz gerekir. Torrance ve diğerlerinin yaptıkları çalışmalar bu yaklaşımın sağladığı yararları işaret etmektedir. Kitabın 4. ve 5. Bölümlerinde söz konusu yaklaşıma tekrar döneceğim. Yaklaşım, kişilerarası (interpersonel) ve toplumsal etmenlerle

birlikte ele alındığı zaman ‘psiko-sosyal’ düzeyde oldukça yardımcıdır. Çünkü kişiye toplumsal zeminde kişilerarası (sosyo-inter-personel) nitelikli eğitimsel bir ortam sağlamakta ve önümüzü açmaktadır. Her kuram bilgiyle başlar, bu bilgi toplumsal nitelikli bir gerçeğe dayanır (Reichenbach 1938). Başka bir biçimde söylersek, bilgi önceki kuşak düşünürlerden doğru var olur ve genellikle bir tanımla başlar.

Eğer yaratıcı süreci ve yaratıcılık ürününü çalışıyorsak, bil-memiz gerekenler:

1. Toplumsal bir gerçeklik olarak var olan verili bilgi ile biliş-sellikte yer alan yaratıcılık ve yaratıcı sonuç ürün arasında fark vardır.

2. 1. Bölümde ifade ettiğimiz üzere yaratıcılık ürünü (mantık-saldır, tümleşik olabilir) ile ruhsal bir süreç olarak yaratıcılık farklıdır.

3. Belli davranış biçimleri ile dış kaynaklı toplumsal etmenler arasında olabilecek bağlantılar yaratıcılığın geliştirilmesinde araştırma sorusu değerindedir (13. ve 14. Bölümler).

Benim inandığım şey, yaratıcı süreci bu sürecin daha derinine inen yolları kullanarak ele alacaksak, kullanacağımız yöntem buna göre olmalı ve derinlik psikolojisini kullanmalıyız. Psikanaliz “derinlik psikolojisi”¹¹ terimiyle bağlantılı olabilecek yöntemlerden biridir ancak tek ve ilk değildir. Bundan sonraki aşamada psikanalizi ele alacağız. Psikanaliz, yaratıcı sürecin belli özelliklerini ortaya koyabilmekle birlikte yaratıcılığın özüne inmeyi becerememiştir.

Psikanalitik Kuramlar

YARATICI SÜRECİN biçimsel ruhsal düzeneklerini daha iyi anlamamıza yol açacak sıçramanın sorumlusu -bunun ayırımına var-masa da- S. Freud’dur (Bkz. 6. Bölüm). Freud sözü edilen bu biçimsel düzenekleri araştırmamıştır. Özellikle bilinçdışı güdülenme başta olmak üzere bilinçdışının önemini (yeniden) vurgulamak

¹¹ Derinlikler Psikolojisi: Bilinçdışı alanı kaplayan psikoloji. Freud’un İd, Ego tanımları ile bilinen yapısal kuramı ile Jung’un toplumsal bilinçaltı yaklaşımı gibi. Ç.N.

suretiyle yaratıcılık araştırmasına katkıda bulunmayı yeterli bulmuştur.

Çoğu kez kendiyle çelişmesine karşın Freud, nöroz¹² ve yaratıcılık arasında önemli bir benzerlik olduğuna inanmıştır. Her ikisi de temel biyolojik dürtülerden kaynaklanan çatışmalardan doğmaktadır. Başka biçimde söyleyecek olursak bunlar aynı zamanda insana ait güçlü dürtülerden kaynak alan çatışmaları çözme girişimleridir.

Yüceleştirme¹³ (süblimasyon) diye bilinen savunma düzeneği cinsel enerjinin özgün amacından saparak dönüşmesini anlatır. Söz konusu savunma düzeneği Freud'un yaratıcılık kavramlaştırmasında önemli bir role sahiptir. Yani cinsel enerji uygun cinsel eylem doğrultusunda harcanmadığı vakit yer değiştirmekte yaratıcılık gibi görünüşte cinsellikle ilgisi olmayan işlere yatırılmaktadır. Buna göre yaratıcı kişi engellenmiş, cinsel doyum açısından veyahut hayatın diğer alanlarında aradığını bulamamış ancak yaratıcılık alanında aradığını bulmaya kalkışan kişidir! Freud'un görüşünün aksine, yetenekli çoğu insanın biyografileri, onların zengin bir seks yaşamı olduğuna işaret etmekte ve bu benimsemelerle çelişmektedir.

Freud'a göre cinsellik, yaratıcılık konusunda başka biçimlerde de önemli bir role sahiptir. Yaratıcı insandaki bilinmeyeni bilme arzusunun yaşamın üçüncü yılında başlayan cinsel konulara duyulan meraka dayandığına inanır. Ona göre çocuğun merak duygusu ve soruşturmasının engellenmesi onu üç ana çıkışa yönlendirir: İlki baskılamadır (represyon). Din ve eğitim kurumlarının talep ettiği represyon *enerji doğurucudur*. İkinci örnekte cinselliğin soruştur-

¹² Nöroz: gerçekliğin yitmediği ancak ilkel benlik (id), benlik (ego) ve üstbenlik (süperego) arasında değişik düzeyde çatışmalar sonucu oluşmuş; kişinin kendi ve dış gerçeklik arasındaki uyumunu olumsuz etkileyen kaygının egemen olduğu ruhsal nitelikli işlevsel aksaklık. Ç.N.

¹³ Yüceleştirme: Freud'un yapısal kuramını anırttığımız *buzdağı*'nı anımsayalım: Buzdağının suyun altında kalan kısmı ilkel benlik; üstünde kalan kısmı üstbenlik adını alır. Benlik buzdağının kaledir. Buzdağının yüzdüğünü düşünersek benliğin suya batıp çıkan bir kısmı vardır. Savunma düzeneği -buzdağı yüzerken- benliğin suya batıp çıkan kesiminin işlevidir. Yüceleştirme savunma düzeneği suyun üstünde kalır. Başka bir deyişle bilinçdışı taşımayan (bir anlamda olağandışı yanı olmayan) tek savunma düzeneğidir. Nesnelerin ve amaçlarının benlik için olumlu ve yaratıcı biçimde dönüştürülmesi bu savunma düzeneği sayesinde olur. Ç.N.

rulması tamamen baskılanmaz ancak düşünce süreci ya da zorlanti (kompulsif) içeren savunmaların odaktaki güçlüğü haline gelir. Bu dönüşüm anlaksal (entelektüel) gelişmenin güçlü olduğu hallerde görülmektedir. Üçüncüsü ise, -en az rastlanılan ve en mükemmel olandır- cinsellik merakı yücelerek dış dünyaya yönelik bir merak haline gelmek suretiyle yaratıcı eylemliliği hazırlar. Edebi çalışmalarla gündüz düşünüyü kıyaslayan Freud, sadece doyumsuz insanların gündüz düşleri (fantezi) yaşadıkları sonucuna varmıştır; mutlu insanlar böyle değildir! *'Doyurulmamış arzular gündüz düşlerinin gerisindeki itici güçtür; her bir gündüz düşü bir arzunun doyumdur. Bu doyum aracılığıyla kişi bir gerçekliğe doğru ilerler'* (Freud 1908).

Çocuğun dilek-doyurucu düşüncenin (wishfull thinking) gerçekliğin ötesinde bir gelişme olduğunu keşfettiğinde ilk yaptığı oyun ve eğlencelerinde onun için önemli olan bir erişkinin (baba, lider, paşa vs.) kılığına bürünmektir. Erişkin ise gündüz düşlerini doyurabileceği sanatsal bir eylemlilik oluşturur. Bununla birlikte insanlar, gündüz düşlerini gece düşlerine yol açan dürtülerden saydıkları için bu konuda utangaçlık çekip sıkıntı duyarlar. Gene Freud'a göre, gece düşlerindeki sansür, rüyanın görünür halini asıl içerikten farklı hale getirdiği için düşün neden olacağı utancı azaltmaktadır. Yaratıcılık ürünlerinde gündüz düşlerinin bile kılık değiştirdiği bir gerçektir. *'Şiir Sanatı, özünde iğrenme/utanç duygumuzu alt edebildiğimiz bir yordama dayanır. Yazar gündüz düşlerindeki bencillik özelliğini yumuşatıp değiştirerek onu başka kılıkların ardına gizler; bize saf biçimde, güzellik hoşnutluğu (estetik) olarak sunar'* (Freud, 1908).

Freud'a göre çocukluk yaşantılarının yaratıcılık ürünleri açısından büyük bir önemi vardır. Bireysel yaşantılar yaratıcı eylemliliğin belli özelliklerini tanımlayıcı niteliktedir. Örneğin, Leonardo da Vinci'nin ünlü resimlerinden birinde, Bakire Meryem ve Azize Anne, bebek İsa ile birlikte resmedilmiştir. Bu durum tema olarak İtalyan resminde yer alan 'Kutsal Aile' imgesiyle bağdaşmaz. Ancak andığım bu resim bir rastlantının sonucu değildir. Leonardo çocukluktaki bir yaşantısını bilinçdışı biçimde tekrar canlandırmak istemiştir. Biri köylü bir kadın olan biyolojik annesi, diğeri babasının yasal karısı olmak üzere aynı evde iki anneyle büyümüştür. Freud'a göre eşcinselliği ve bunun ardındaki çatışması Leonardo'nun yaratıcı kimi eyleminde rol oynamıştır.

Freud'un yaratıcılık kuramını bugün kabullenmek oldukça zordur. Kaleme aldığı otobiyografik çalışmasında psikanaliz hakkında -ciddiye alınması gereken- şu ibarelere yer vermiştir: “[*Psikanaliz*]...ne sanatsal yeteneği açıklayabilmiş ne de sanatsal eylemin araçlarını/tekniklerini aydınlatabilmiştir.”

Göründüğü kadarıyla Freud'un önem verip üzerinde daha çok durduğu yaratıcılığın özü değil yaratıcılık ile güdülenme arasındaki ilişki olmuştur. İster bilinçli isterse bilinçdışı olsun güdülenme gerçekten önemlidir. Ancak yaratıcılık olgusunu bütününde güdülenmeyle bağlantılı düzeneklere indirgeme düşüncesini kabul etmek oldukça zor görünmektedir. Uygulamada insan davranışı güdülenme temellidir. Ancak bunların çok az kısmı için yaratıcıdır diyebiliriz. Bazı hallerde hoşnutsuz gerçekliği değiştirmek üzere yaratıcı girişimlerimiz olmasına karşın bunu yaratıcılık diye kabul lenemeyişimizin görünür bir nedeni yoktur. Gerçekliğin doyumdan uzak olması sadece cinsel engellenmeye veya nöroza mı bağlıdır? Yaratıcı kişinin hoşnutsuzluğu, cinsel doyum eksikliği nedeniyle mi kılık değiştirmektedir? Aynı insanın yaşadığı diğer zorluklar sırasındaki hoşnutsuzluğuna ne diyeceğiz? Asıl soru kadın veya erkek bir avuç yetenekli insanın neden ve nasıl olup da erken/geç dönem yaşantılarını/güdülenmelerini yaratıcı eyleme dönüştürebildiğidir. Bazı insanlar için yaratıcılık bir gereksinimdir. Bunun nedenini keşfetmek bu gereksinimin çağ atlatan bir keşfe ya da tinsel bir tasavvura dönüşmesindeki *nasılı* bulmak oldukça önemlidir.

Freud'un çok iyi bildiği üzere ortalama düzeydeki sanat ürünlerinde, örneğin ikinci üçüncü sınıf resimlerde, psikolojik romanlarda kişisel nitelikli, çatışmadan kaynaklanan güdülenme son derece önemlidir. Çoğu kez yazarın kişisel özelliklerinin yansımaları söz konusudur. Bu tür çalışmalar estetik alanına giremeyeceği için pek umursanmaz. Yaratıcı kişinin nörozu bir yandan onun için güdüleyici bir etmen olurken bir yandan da yaratıcı nitelikli ürünü ortaya çıkaran eylemliliğin katılımcı bir parçasıdır. Ancak böylesi durumlarda yaratıcı süreç nörozun önüne geçmiştir. Önemli olan kişinin nörozu değil o nörozun ardından gelendir.

Freud okulunun kuramsal çerçevesi içinde kalarak yaratıcılığı bilinçdışı güdülenme bakış açısıyla ele almayan en önemli kişi Ernst Kris'tir. Onu farklı kılan yaklaşımı, yaratıcılığın bildik düzenekleri açısından birincil sürece verdiği önem ve bunu vurgulamasıdır (Kris 1952). Kris yaratıcı süreç için birincil sürecin kullanı-

mini *ego hizmetinde regresyon*¹⁴ olarak tanımlamıştır. Benim görüşüm, birincil sürecin kullanımı regresyonun kendisiyle çok az olarak ilintilidir. Önemli olan regresyonun ortaya çıkması değil regresyonun bir ‘geçiş/ulaşma’ değeri taşımasıdır. Aramızdaki görüş farkı ikincil dereceden anlambilimsel (semantik) nitelikli bir fark olup regresyon sözcüğünün kullanımıyla sınırlıdır.

Kris’in yaklaşımını kabullenmemdeki temel zorluk “ego hizmetinde” dediği şeyi nasıl açıkladığında yatmaktadır. Bana göre deplasman¹⁵ ya da kondansasyon¹⁶ türü savunma düzeneklerinin ortaya çıkması ve ego işlevleriyle uyumlandığını söylemek yeterli değildir. Bu uyumlanmanın nasıl kotarıldığını bilmek zorundayız. Kris, Freud kuramının libidinal enerji¹⁷ çerçevesi içinde kalmayı sürdürmektedir. Bilinçdışına değil ön bilince/bilinç öncesine yönelmiştir. Bilinçte olmayan ancak bilince çıkmak üzere olanı kas-tetmektedir. Kris’e göre bilinç öncesi süreç İd’den gelen enerjiyi serbestleştirmekte ve birincil sürecin içine çekmektedir. Öte yandan “Tersi -yani bilinçdışı materyalin ön bilince çıkması- İd türevlerinin ego enerjisiyle bağlanması ve ön bilinçteki zihinsel süreçlerin bir parçası haline gelmesiyle oluşur” (Kris 1950).

¹⁴ Freud’un yapısal kuramında insanın doğduğu andan başlayarak değişik yaş dilimlerini içine alan psikoseksüel gelişme dönemleri vardır; oral dönem, anal dönem, fallik dönem gibi. Regresyon bir savunma düzeneğidir. Şöyle işler; psikoseksüel herhangi bir dönemde *zor yaşantısı* (aksatıcı stres uyaranı) varsa ve kişinin uyumunu bozuyorsa kişi önceki dönemlerden birine döner. O dönemin tutum, davranış özellikliklerini sergiler. Dönüşü çağrışımsal nitelikli bir yönlendirilme içeriyorsa ortaya çıkan oluşum yaratıcı niteliklidir. Ç.N.

¹⁵ Yerine koyma savunma düzeneği: Herhangi bir fikir veya nesneye yönelik duygusal bir yüklemenin özgün olana benzeyen başka bir nesneye veya fikre yüklenmesidir. Kimi zaman kabul edilebilir, kimi zaman da kabul edilemez niteliğine bağlı olarak kişinin yaşadığı duyguyu belirler. Ç.N.

¹⁶ Yığılma/kümelenme savunma düzeneği: Birincil süreç düşüncesinde olay ve nesne arasında yer ve zaman odaklı bir bağlantı pek kurulamaz. Bu nedenle olay ve nesnelerin birbirinden farkı bilinemez. Birbiriyle karışır. Çağrışımlar anlamsız ve gelişigüzeeldir. Birincil sürecin bu özelliği erişkin insanda rüyalarda ortaya çıkar. Ya da psikoz grubu hastalıklarda görülür. *‘Her sakallıyı dedesi sanmak’* ifadelendirmesi bu durumu anlatır. Ç.N.

¹⁷ Freud yapısal kuramında ruhsal aygıtın birbirini tamamlayan işlevsel parçalarının bütünselleşmesiyle oluştuğunu ve enerjisini doğal süreçlerden aldığını söyler. Bu enerji türünü yalnızca yapısal kurama özgü olarak tanımlanan ‘libidinal enerji’ diye adlandırır. Ç.N.

Ortodoks nitelikli Freud kuramında kalmayı sürdürelim; Lawrence Kubie (1958) yaratıcılığın bilinçdışının değil ön bilincin ürünü olduğunu söyleyerek Kris'e arka çıkar. Bu görüş sonradan pek çok analist tarafından benimsenmiştir. Bilinçli zihinsel eylemin ille de simgeleri kullanıyor olması yaratıcılığın önünde bir engel olabilir. Aslında aynı şeyi -bilinçli hale kıyasla- simgeleri kullanma konusunda daha da ısrarlı davranarak bilinçdışı da yapabilir: Yaratıcılığın önünde engel haline gelebilir. Kris ve Kubie özgün Freud düşünce çerçevesi içinde kalma konusunda ısrar edemeyeceklerini, yalnızca libido enerjisiyle uğraşamayacaklarını ayırmamışlardır. Yaratıcılık için vazgeçilmezliği olan simgesel biçimleri araştırırken bilinç öncesi diyerek ruhsal aygıtın ilksel alanlarının ötesine geçmek zorunda kalmışlardır.

Benzer biçimde psikanaliz yaklaşımının, aynı okulun içinde bulunan önemli diğer bir kişi Phyllis Greenacre'dır. Yankılar yaratan makalesinde (1957) Greenacre, geleceğinde sanatçı olabilecek kişinin benlik (ego) özelliğinin onun kendisini gerçek nesnelerden ayırabilme becerisinde yattığını söylerken bu özelliğiyle onun "dünyayla aşk ilişkisi" geliştirebilen bir niteliğe sahip olduğunu söylemiştir. Yetenek barındıran çocuk duyuşal uyarılara -başka çocuklarla kıyaslandığında- ortalamanın çok üstünde duyarlılık gösterir. Bu da yaşantısının diğer çocuklarla kıyaslandığında daha yoğun, giderek genişleyen bir kaplam içinde olduğu anlamına gelir. Varsayımsal bir örnek olarak Greenacre şunu dile getirmektedir: Böylesi özelliklere sahip olan çocuk annesinin memesi ile (gene diğer çocuklarla kıyaslayarak) ısı, koku, nem, dokunuş hatta yuvarlak bir biçimin odağında şekillenen bir izlenim doğrultusunda tepkimeye girer. Bu tepkime yoğundur. Bu yolla çocuğun *içselliğindeki nesnelerin etkileşimi, uyum içinde tınlaması ve duyuşal dünyasında iz bırakması* diye tanımlanabilecek bir yaşantıya olan gereksinimi ortaya çıkacaktır. Bu durumda dünya ilişkisinde türeyen sevgi ilişkisi ona yaratıcılığı getirecektir.

Aynı okul kişilerinden Philip Weisman, Greenacre'dan çok etkilenmiştir. Greenacre'ın varsayımsal örneği, Weisman için yetenekli insanlarda düzenli olarak rastlanılan bir olay haline gelmiştir. Ona göre sanatçının olağandışı yetenekleri, "bebekliğine, çocukluğuna" kadar izi sürülecek niteliklerdir. Çünkü geleceğin sanatçısına yön veren taşıdığı yeteneğin doğasıdır. Anne memesiyle girdiği ilişkide doyum gereksinimlerinden bağımsızlaştırdığı sanrılaştırma

şeklindeki tepkimesi onun bu durumunu ölümsüz kılmaktadır (1968).

Weisman'ın dile getirdiği *egonun disosiyatif*¹⁸ işlevi kavramı Kris'in "ego hizmetinde regresyon"¹⁹ kavramının yerine geçmektedir. Yaratıcı kişi disosiyatif (çözücü) işlevi aracılığıyla dışta yer alan nesneyi (anne memesi) var olduğu hacimden koparır (dekat²⁰). Yükünden arındırılmış nesne kişinin kendisinin algıladığı imgelemine geçirilirken bu kez aşırı bir biçimde ruhsal enerjiyle yüklenmektedir (hiperkatekt). Ardından kişi ona özgü tüm algılarını seçkinleştirip bireşime tabi tutarak yaratıcı eylemin öncülleri haline getirir. Sonrasında ona düşen erginleşmeyi beklemek, benliğin yeterli güce ulaşmasını izleyerek yaratıcı yetilerini ifadelendirmektir. Daha yalın sözcüklerle ifade edelim: Weisman'a göre *yaratıcılık özelliğine sahip çocuk başka çocukların ilksel nitelikli kişisel nesnelere yatırdıkları enerjinin yönünü değiştirip yaratıcı eyleme yatırılabileceğine sahiptir*. İfadeyi biraz zorlaştıralım; yaratıcı kişi erken dönem kişisel yaşamını erken dönem yaşantısından çözerek ayrı tutabilme becerisine sahiptir. Erikson (1968), George Bernard Shaw ve William James'in ebeveynleriyle kurdukları ilişkilerin nasıl olup da onlarda yaratıcı nitelikli bir kargaşaya yol açtığını ve bunun onların sonraki yaratıcı işlerini nasıl etkilediğini anlatmıştır. Erikson bu iki kişinin kimlik geliştirme sürecini derinine inerek çözümlemekle birlikte bu kişilerin yaratıcılıklarına kısmen değinmiştir.

Yaratıcılık açıklamasına, özellikle estetik sürece yaptığı göndermeyle en çok katkıda bulunanlardan biri de Jung olmuştur. C.

¹⁸ Dissosiasyon: Bir öbek zihinsel sürecin bilinçten ayrılması/çözülmesi ve ardından özerk işlevsellik sergilemesidir. Bu işlevselliğin bilinçlilik sergiliyor izlenimi vermesidir. Uyurgezerlik, histerideki amnezi ve çiftkişilik klinik değerinde örneklerdir. Ç.N.

¹⁹ Ego Hizmetinde Regresyon: Doğumundan ölümüne kişi, ardışık nitelikli evrelerden oluşan gelişim süreci içindedir. Psikanalize göre bir evrede başgösteren bir zor kişinin kendisine ve çevresine uyumunu bozacağı için kişi duraksayarak bir önceki evreye geriler. Benliğin yararına olan bu geri-leme simgesel olarak tutum, duygu ve davranışa yansır. Ç.N.

²⁰ Katekt: Ruhsal enerji ile yüklemek. Yüklenen düşünceler, dürtüler ve eşlik eden duygulardır. Aşk ve nefret bu yüklemenin iki uç örneğidir. Yükleme bilincin hemen bitişiğinde olup sessizce orada kalırlar (Freud). Yüklemin kaldırılması (de-) azalması (hipo-) aşırılığı, ise (hiper-) ön takılarının sözcüğe eklenmesiyle anlatılır. Ç.N.

G. Jung'u ele alırken bana yol gösteren Phipson'nun (1963) *Jung Estetiğinin Ana Çizgileri (Outline of a Jungian Aesthetics)* adını taşıyan kitabı olmuştur. Jung'a göre, özellikle sanat alanında olmak üzere, yaratıcı sürecin ruhsal ve görsel olmak üzere iki temel kipi vardır. Ruhsal kipe göre yaratıcılık ürününün içeriği bilinç alanından doğru derlenir. İnsan yaşantısı (aşk, aile, çevre, toplum, kader vb.) geniş bir kapsam alanı içinde sanat içeriğine haliyle yansır. Ancak bu nitelikteki yaratıcılık kipi hiçbir biçimde *ruhsal anlaşılabilirliğin* ötesine geçmez. Yaratıcılık adına var olan her şey *anlaşılabilirlik* bağlamı içindedir. *Ruhsal nitelikli kip* barındırdıklarını belli bir amaç doğrultusunda doğrudan bilince sunmaktadır.

Jung'un en yoğun biçimde üzerinde durduğu görsel kip olmuştur. İkincil nitelikli bu kipte içerik yaşam derslerinden doğru biçimlenmez. Aksine Jung'un *ortak bilinçaltı* adını verdiği zamandan bağımsız nitelikli derinlikten köken alır. Ortak bilinçaltı Jung tarafından *arketip (ilk örnek)*²¹ olarak adlandırılmış, başlangıçta var olan yaşantıların depolandığı yerdir. Arketipler insan anlayışının ötesindedir. Çok yüzlü, çok acayip, hatta şeytanidirler.

Görsel kipte yaratıcı kişi, yeniden belirecek olan içeriğin insana kalmaştır; Jung'a göre edilgen bir konumdadır. *Yaratıcı eylem kendi biçimini de beraberinde getirmektedir. Kişi bir şeyler eklemek istese de ekleyemez, istemediklerini bile kabullenmek zorunda kalır.* Görsel kip yaratıcı kişinin kendisini -kavrayışını aşan- yabancı bir iradenin/niyetin etkisinde olduğunu hissettiği bir haldir. Görsel kip açısından yaratıcılık ürünü *özerk nitelikli* bir bütündür. Tıpkı *nörotik bütün* gibi ruhsal aygıttan bağımsızlaşan bir kesit özerkleşmekte ve bağımsız bir yaşamın kapısını açmaktadır. Enerjisini ise bilinçli denetimden doğru almaktadır.

Demek ki yaratıcı sürece arketiplerin *bilinçdışı yolla hareket kazanması* olarak bakabiliriz. Arketipe ulanmış olan kökensel ilk imge (primordial imaj), yaratıcı kişinin gerek geçmiş yaşantısında gerekse yaşam deneyi boyunca duyumsadığı yetersizliği, tek yönlülüğü karşılamaktadır. Diğer bir anlamıyla sanat işi yaşam deneylerinin, kişisel etmenlerin, hatta o kişinin üretip yaşadığı tarihinin ötesine geçerek aşkınlaşmaktadır. Ortak bilinçaltının sahip olduğu

²¹ Arketip: Kalıtsallık taşıyan düşünce, düşünme kipi. Irksal ve türsel nitelikte olup bireyin bilinçdışında yer tutar. Kişinin dünyayı algılamasında denetleyici işlevselliktedir. Ç.N.

zenginliklerin yeniden gündemlenmesi yaratıcı sürecin ‘evrensel’ niteliğini kazanması anlamındadır. Sanatçının çevresiyle uyumundaki eksiklik bir yandan onun için bir getiri iken öbür yandan arketiplerin yeniden canlanmasını kolaylaştırmaktadır. Eski kaynaklarına dönüp onlarla gizem dolu bir etkileşime katılmaktadır.

Freud kuramını renklendiren *libido* tanımı iken Jung kuramını renklendiren *ortak bilinçaltı* tanımıdır. Sanatın sadece kişisel yaşam deneyimlerinin sonucu olamayacağını, bilişsel düzeneklere dayanamayacağını söylerken Jung son derece haklıdır. Jung kişisel yaşantının ötesine geçen şeyin ortak bilinçaltı olduğuna inanır. Jung kuramında *ortak bilinçaltı* Freud sistemindeki birincil sürecin rolünü üstlenmiştir. Bir yazısında (1959) arketipin içeriğine bakarak tanımlanmasını reddetmekle birlikte, çoğu yazısında Jung bunun böyle olduğuna inandığı izlenimini vermiştir. Ona göre arketipte “değişmez bir anlam çekirdeği” mevcuttur.

Jung’un kuramındaki çekicilik, dile getirdiği kavramlardaki tek yanlılığı dolayısıyla yaratıcı süreç açısından pek adil olmayan hususları görmemize engel olmamalı. Jung yaratıcı sürecin görkemini arketiplerin yeniden canlanmasına bağlamıştır. Yaratıcılık ürünü -bir biçimiyle- zengin bir gömünün gün ışığına çıkarılması anlamındadır. Bu anlayışta eksik olan yaratıcı sanatın öngörülemezliğinin, kendiliğinden taşıdığı özgül niteliklerinin hesaba katılmamış olmasıdır.

Yeni Freudcu okuldan bir örnek olarak Ernst G. Schachtel’in katkılarından söz etmek istiyorum. Schachtel yaratıcı kişiliğin toplumun sunduğu beylik kabullerden doğru çıkmadığına, onların yeni yaşantılara açık kişiler olduğuna inananlardandır. Freud ve Jung’un aksine, yaratıcı kişideki yaşantılara yol veren birincil süreç ortak bilinçaltı gibi bilişsel kipler Schachtel için pek önem taşımaz. Yaratıcı sürece dürtü boşalması işlevi gibi bakmaz. Ona göre yaratıcı kişideki yeni tarzlar onun *dünyaya açık olması* sonucunda ortaya çıkmıştır.

Alman düşünür Max Scheler’e göre insan tinsellik taşır; yaratıcılık özelliğine sahiptir; ilkel dürtülerinin buyruğunda değildir. Aslolan onun dünyaya *açık halidir* (1928). Schachtel’i etkileyen bu düşünce olmuştur. Schachtel’e katılmamak elde değil. Dünyaya açık olmak önemli bir tutumdur ancak yaratıcılık için tek başına yeterli değildir. Schachtel’e göre *yaratıcı yaşantının kökenindeki ana güdülenme insanın kendini çevreleyen dünyayla ilişki kurma*

(dünyayla karşılaşma Ç.N.) *isteğinden kaynaklanır*. Devamında Schachtel şöyle ifade eder: *“Yaratıcılığa yol açan niteliğiyle bu karşılaşma, ilk elde açıklığı barındırır. Bu niteliği nesneye değişik yollarla gerçekleşen ve yineleyen karşılaşmaları boyunca korur. Dikkat, düşünce, duyumsama, algılama açık ve özgür bir oyun niteliğindedir”* (Schachtel 1959). Yaratıcı kişinin çeşitli tutum özelliklerini tanımlayan Schachtel, yaratıcı ürünlerdeki ‘yeniliği’, toplumun buruşturulup bir kenara atılan beylik ifadelerinin yerine geçen yeni biçemlerin ortaya çıkışındaki içsel güçlere ve düzeneklere değinmemektedir. Yaratıcı kişinin dünyayla karşılaşmasına verdiği önem bir yana, bu karşılaşmayla oluşan yaratıcı biçeme dair içsel süreçleri göz ardı etmiştir.

Güdülenme ve Yaratıcılık

ÖNCEKİ BÖLÜMDE dile getirdiğimiz üzere güdülenme yaratıcılık için gerekli olmakla birlikte yaratıcılığın özgül bir parçası değildir. Gene de psikanalistlerin çoğu yazısı yaratıcılığı güdülenme ve yüceltme (süblimasyon) açısından irdelemektedir. Bu yazarlardan Anthony Storr, 1972 tarihli kitabında yaratma güdülenmesini (motivasyonunu) araştırmakta ve buna *“yaratıcılığın dinamizmi”* adını vermektedir. Freud kuramını oldukça kapsamlı ele alan Storr, kısmen Jung kuramına da değinmektedir. Vardığı doğru sonuç, psikoanalizin güdülenme temelli soruşturması yaratıcı sürecin özünü açıklamaktan uzaktır.

Yanlış anlaşılmasın; yaratıcılık alanında psikoloji, psikanaliz ve psikiyatrinin çok önemli katkıları olduğuna inanıyorum. Bunu bu kitapta yeterince belirtmek istiyorum. Ancak bu katkıların ille de güdülenme bağlamında olması gerekmiyor. Güdülenme insanın her türlü eylemiyle bağlantısı olan bir olgudur. Şu ana kadar olan katkılar, güdülenme ile yaratıcılık ürününün boy atması arasında sürece karışan zihinsel süreçlere odaklanmaktadır. Güdülenme konu dışı kalsın demiyorum. Yaratma eylemiyle bağlantılı bir güdülenme elbette vardır. Bu bölümün kalanını buna ayırmak istiyorum.

Freud’un kuramında bazı olayların yaratıcılığı motive etmede önemli rol oynadığını gördük. Freud’a göre yaratıcı kişi çatışması- nı, doyuma ulaşmamış istemlerini yaratıcı yolla yaşamak istemek-

tedir. Yaşamının erken evrelerinde insanların büyük çoğunluğu - Leonardo da Vinci örneği- çatışma ve engellenme yaşamaktadır. Ancak Leonardolar o kadar az ki...

Erken dönem yaşantıları kişiyi uyarmak suretiyle onun belli tür bir eylemliliğe yönelmesinde belirleyici bir rol oynayabilir. Kararlılık ve süreklilikten yoksun bir çevrede büyümüş bir çocuk matematik alanında bir mucit haline gelebilir çünkü dünyayla ilgili belirginlik arayışına bu alanda kavuşmuştur. Yanlışlıkla suçlanmış bir çocuk sivil özgürlüklerin gelişmesinde yeniliklere imza atan bir insan haline dönüşebilir. Bir başkası annenin sevgi ve hayranlığını ancak büyük bir adam olursa kazanabileceği, hak edebileceği düşüncesiyle hareket edebilir. Oysa benim deneyimlerime göre, anneyle kurulan ilişkinin yaratıcılıkta öncül nitelikli başka bir yönü daha vardır; annenin tutumu: Çocuğuna sevgisini sergileyen anne beraberinde annesi olduğu o çocuğun emeğe değer, yaratıcı olduğu inancını barındırır. Bu durum çocuk tarafından introjekt²² haline getirilir. Başka bir anlamıyla çocuk annenin kehanetini üstlenmiş, kabul etmiştir. Artık sıra kehanetin doğrulanmasına gelmiştir. Ona güven duyan anne imgesi sarsıntılarda, kuşkuya düştüğünde, vazgeçme sınırına geldiğinde süreklilik taşıyan bir öge olarak hep yanında olacaktır. Freud'un kendisi bu örneğe çok fazla uymaktadır. Ernest Johns'a yazdığı mektubunda annesinin ona duyduğu güven ve sevginin mücadelesinde çok değerli bir desteği olduğunu söylemiştir.

Annelik etkisinin önem taşıdığını ve bazı hallerde gerekli bile olduğunu söylemekle birlikte yaratıcılık için tek başına yeterli bir etmen olmadığını tekrar etmek zorundayız. Çoğu annenin çocuğuna yönelik duyguları benzeşir ancak bu duygulara tepki verip yaratıcı hale gelebilen çocukların sayısı oldukça azdır. Gerçek olan, söz konusu annelik etkisinin insanı yaratıcılık yerine simgesel ya da gerçek kardeş rekabetine götürdüğüdür.

Daha sonra, ergenlikte, yüksek nitelikli bilişsel işlevler düzeyinde güdülenmeyle bağlantı taşıyan diğer güçler gelişmeye başlar. Bu güçler yaratıcı kişideki özgün, ilksel özellikteki eğilimleri pekiştirir. Ergenlerin çok az bir kısmı kendi kişisel büyümelerinin

²² Introjekt: Psikoanalitik kurama göre nesneye yatırılmış ruhsal enerjinin nesneden çekilip aynı nesnenin zihninsel temsiline (imge) yatırılmasıdır. Ç.N.

devamının dış gerçeklik tarafından konulan sınırların ötesine geçebilmelerine bağlı olduğu üzerinde kafa yormaya başlar. Yaratıcı ergen, insanlık durumu ve ülküleri ile kendi bilişsel yetilerinin izin verdiği tasavvurlar arasındaki oransızlığın ayırımına varandır. Yalnızlık, dış dünyadan kopukluk ve içe dönüklük genç ve yetenekli kişinin yaşamın tadını dilediğince çıkarmasını engellemekte; kendi ruhsal gerçekliğinde var olmayan, görmediği, sahip olmadığı bir nesneye aşermesini kolaylaştırmaktadır. Bu nesnenin peşindeki arayışı onu büyütecek ve yaşamına anlam katacaktır. Kendini bu sözcükleri kullanarak ifade etmemekle birlikte içindeki gerçeklik on sekizinci yüzyıl düşünürlerinden Vico'nun tarif ettiği gibidir: *finitum, quod tendit ad infinitum*, 'sonsuzluğa eğilen sonluluk'. Gerçekliğin bu biçimde kurgulanması gencin donanımında mevcut yüksek nitelikli kavramlardan doğrudur. Çünkü o, soyut düşünebilmekte; en eskiden beri var olan birincil süreç düzeneklerine dayanan eski duyguları ve özlemleri yeniden canlandırabilmektedir. Silverberg'in (1952) tanımladığı üzere çocukluğunda bir dönem tüm güçlülük (omnipotans) duyguları yaşamıştır. İsteddiği her şeyi yapabilir, istediğine sahip olabilir gibi gelmiştir ona. Erişimi ve doyumu isteklerinin gücüyle doğru orantılıdır. Büyüme sürecinde bunların hepsinden vazgeçmek zorunda kalmıştır. Ancak bu duygular içinde bir yerde uykuya yatmış, tümünden yok olmamıştır. Sonunda, ergenliğin ilk yıllarında, yaratıcı bir dürtüyle yeniden ateş almıştır.

Yaratıcı kişinin bir diğer özelliği biyolojik yapılanmadan kaynaklanan ya da bilinmeyen nedenlerle ona bağışlanmış etkin ve yoğun imgeleme gücüdür. Oysa ortalama insan kendi imgelemine denetlemeyi, dolayısıyla kendi iç yaşantıları yerine onu kuşatan *gerçekliğin* istemlerine yanıt vermeyi önemser ve buna özen göstermeyi yaşamının erken dönemlerinde öğrenmiştir. Oysa yaratıcı kişinin izlediği yol farklıdır. İçsél yaşamını şu veya bu yolla yaratıcı biçimde ifade etmediği takdirde kendini burgaca kapılmış, huzursuz, yoksun, boşlukta ve engellere katlanamaz bir halde hissetmektedir. İşin gerçeği, kabullenilmesi gereken yeni bir nesnenin peşine düşmektir. Böylelikle huzursuzluğun yerine geçecek olan içsel fantezi²³ karşılanmış olacaktır. Bu süreç yaratıcı kişilikte rast-

²³ Fantezi: Ruh hastalıkları kliniği uygulamasında gündüz düşü anlamına gelir. Psikanalizde ise gece düşünün eşdeğeri olarak görünür. Yaratıcı nitelikteki

lanan ve onun -ardında oldukça ilkel yapılar bile olsa- bel bağıladığı tek unsurdur. Yaratıcı kişilerde sıklıkla karşımıza çıkan güçlü nitelikte bir güdülenmedir. Bilmemiz gereken, bireyin ruhsal arayışı tek bir güdülenmeden ibaret değildir. Aslında değişik pek çok güdülenmenin karışımıdır. Bunlardan bir kısmı bilinç alanında, bir kısmı bilinçdışı alanda iken bir tanesi belirgin biçimde ön plandadır.

Yaratıcı nitelikli esinlenmeler duyumsanmaya başladığında nasıl sonuçlanacağını kimse bilemez. İlle de ödülleyici biçimde sonuçlanmak zorunda değildir. Başka türlü de sonlanabilir; engellenme, hayal kırıklığı, topluma, aileye öfke duyma gibi! Ya da her şeyden vazgeçilir; kişi insan varoluşunun genelgeçer sınırlılıkları içinde kalmayı yeğ tutabilir. Başka bir örnekte sonlanma her şeyden kaçış biçimindedir. Hatta böylesi bir kaçış ruhsal bir hastalıkla son bulabilir! Çare? Birincil ve ikincil süreçlerin yapıcı biçimde bir araya gelebilmesidir.

Aşınası olduğum iki büyük İtalyan şairin (Dante ve Petrarch) çalışmalarını yaratıcı güdülenme açısından örneklemeyi yararlı buluyorum. Yanlış anlaşılacak adına, sonraki satırlarda yer alan saptamalarımın bu şairlerin yaratıcı süreçlerinin özünü açıklama amacını gütmmediğini söylemek istiyorum. Aksine, onların büyüklüğünü kişisel ya da çevresel nitelikli güdülenmelere veya ruhsal zorluklarına dayandırmanın ne denli adaletsiz olduğunu göstermek istiyorum. Bu iki şairin şiirleri bir dereceye kadar özgül bir nesne arayışının yaratıcı ifadesidir. Başlangıçta olağan görünüşlü bir aşk, sonrasında aşkınlaşıp gizem dolu (mistik) bir hale gelmektedir. Aşkla ilgili bu kavramlaştırma on ikinci yüzyılın ikinci yarısı ile on üçüncü yüzyılın ilk yarısı arasındaki sürede egemen olan bir anlayışı yansıtmaktadır. Bu dönem, şövalye-ozanların oluşturdukları, dini kucaklayan bir kültürün olduğu dönemdir. Aşk yeryüzünde gerçekleşir ancak onu izleyenden hep kaçmaktadır. Aşkı istemek çocuksu arzuların, çabaların yeniden alevlenmesi, canlanması anlamına gelmekte, bu nedenle aşk ülküleleştirilmiş kavramlara bağlanmaktadır. Ortaçağ Hristiyan'ı için ruhun ötesinde asalete sahip

fantezi, simge-oluşturma etkinliğiyle eşdeğerdedir. Akılla uyumlu olmak zorunda değildir. Dürtüsellik taşıyabilir. Farklı nitelikte güdülenmelerle ilişkilendirilebilir. Ç.N.

ve güzellik taşıyan başka bir Şey yoktur. Bunun yeryüzündeki tek karşılığı ulaşılmazlık taşıyan aşk olabilir ancak!

Dante'nin Beatrice'e duyduğu aŐta arkaik, obsesif ve Şizofreni benzeri pek çok  ge vardır (Bkz. 8. Bölüm). Şair, Beatrice Portinari ile tüm hayatı boyunca sadece  c kez karŐılaŐmıŐtır. Ne yakınlık, ne temas ne de bakıŐma vardır. İki büyük eseri, *La Vita Nuova* (*Yeni Hayat*) ve *İlahi Komedi*ya çocuklarının anası, eşi, d n-yevi Gemma Donati  zerine değil yarım yamalak, kırılğan nitelikli bu tarihsel gerçek üzerinde y celmıŐtır. Anlık, sokakta gerçekleşen karşılaşmalar bireysel olarak muhakkak çok heyecan vericidir. Ancak yıllar içinde buna ait anılar, Dante'nin yaratıcı süreciyle birlikte değişip dönüşerek öngörülemez bir güç haline gelmiştir.

Beatrice fizik varlığıyla gerçek bir kişi olarak yaşarken Dante'nin yaratıŐında aşk ve iyiliğin simgesi olmuştur. Çoğu eleŐtirmenin belirttiği üzere, Dante ondan Tanrı'dan söz eder gibi söz etmektedir. Zaman zaman farkına varmadan onu İsa'yla özdeşleştirir. Ona Tanrı'nın Kızı diye seslenir. Beatrice'le gerçekleşen olağan karŐılaŐmalarına dair tarihsel olaylar 9 rakamının *büyüsel* anlam kazandığı gizemli bir havaya bürünmüştür. Bu rakamla ilgili Dante'nin obsesif-kompulsif²⁴ bir tutumu vardır. Beatrice'le ilk karŐılaŐtıđında 9 yaŐındadır, ikinci karşılaşması 9 yıl sonra saat 9'da olmuştur. Rakamla ilgili obsesif tutumu yazılarında sık sık ortaya çıkmaktadır. Beatrice'in ölümünü haber veren üç vizyon yaŐantıŐında 9 rakamı bir biçimde ortaya çıkmaktadır.

La Vita Nuova'nın ilk kısmında Beatrice'in ölümünün önceden hissedilmesi ve bekleniyor olması ifade edilmektedir. Ancak Dante, Beatrice'in gerçek ölümünü tarif etmekten de geri kalmamıştır. Beatrice'in ölmek suretiyle onun sanatsal gerçekliğinde daha çok yaşar hale gelmiştir. İyiliğin ve aşkın simgesi halinde olmanın ötesinde, Dante'nin Tanrı'yla buluŐmaya giderken ona eşlik eden rehberidir aynı zamanda!

Petrarch'ın Laura'ya olan aşkı da olađandıŐıdır. Laura, Güney Fransa'da, Avignon ve Vaucluse arasında yaşayan evli bir kadın-

²⁴ Obsesif-kompulsif: Obsesif-kompulsif aksaklıkta (nöroz) kişinin düşüncesi-ne takanak olmuş; huzursuzluk veren, kaygılandıran düşüncelerin yanı sıra yineleyen, bir tören edasında kotarılan zorlantılı davranışlar (el yıkama, sayma vb.) vardır. Kişi, belirtileri nedeniyle, takanak düşünceleri yanlıŐlıđına karşın zihninden uzaklaŐtıramadıđı ve zorlantılı eylemlerinden vazgeçemediği için beceriksiz hisseder. Utanç duyar.  .N.

dır. [Meraklısı için not: Laura, Marquis de Sade'in soyundan geldiği aileye mensuptur (Bishop 1963).] Gerçek anlamda şairle çok az karşılaşmışlardır. Bu karşılaşmalar *dünya hali* içinde her türlü anlamdan uzaktır. Laura'nın şairin duygularına karşılık verdiğine dair bir ipucu mevcut değildir. Petrarch'ın yazılarına baktığımız zaman erotomani²⁵ adı verilen paranoya²⁶ türünden pek de uzak olmadığını düşünebiliriz. Dante'ninki kadar olmasa da Petrarch da Laura'yı ülküleştirmiştir. Ağaçlar, su, otlar vb. dokunduğu her şeyi güzelleştirme gibi olağanüstü özelliğine karşın Laura, yeryüzüne ait ve öyle kalmış bir canlıdır. Petrarch'ın Laura'nın ölümünü tarif ettiği şiiri İtalyan şiirinin başyapıtları arasındadır: *'Laura'nın yüzüne kartopu yumuşaklığında inen ölüm bile güzelleşmişti.'*

Dante ve Petrarch hakkında bu anlattıklarımız iki şairin psikozdan mustarip oldukları izlenimi vermek amacını taşımamaktadır. Tersine her ikisi de olağandışı zihinsel bir berraklığa sahiptir ve "ikincil süreç" düşüncesi tam anlamıyla mevcuttur. Varsayılan ancak izini süremediğimiz doyuma ulaşmamış çocukluk arzularına ek olarak bilinçli bir güdülenme sergilemektedirler: Aşk adını verdikleri karmaşık kavram ve duygunun peşinde, *kendiliklerini* büyütmeye arayışı içindedirler. Bu arayış dış ortamdaki olaylarla bağlantılıdır. Başka bir deyişle şair besinini hem dış ortamdan (kültürel) hem de içsel özünden doğru sağlamaktadır. Aranılan nesneyi yaratan arayışın kendisidir. Her iki şair de estetik bir varlık olarak ideal aşkı bulmayı başarmışlardır. Söz konusu estetik varoluşun yüksek değerini yalnızca güdülenme ve olası ruhsal sorunlarla açıklayamayız. Geçerken söylemek istediğim, çok uzak bir olasılık olarak yarattıkları estetik nesnenin sanrısız düşünceli ve psikotik düşünce oluşumunu önlediğidir. Daha büyük olasılık ortaçağ mistisizminin, kutsal kitap kültürünün şekillendirdiği dönem düşünülürse şiir simgesel anlatımla da olsa tarihsel olanı kabullenmiştir (Singleton, 1954). Beatrice ve Laura, şair Dante ve Petrarch'ın imgeleştirdikleri iki kadındır. Şairleri gebe bırakan görü *açıklayıcı* nitelikli Tanrı'yı tanımış olma yaşantısıdır.

²⁵ Erotomani: Hastalık derecesinde ölçsüzlük sergileyen aşk eğilimi. Ç.N.

²⁶ Paranoya: Zarar görme sanrılarının ve buna dayanan kuşkunun egemen olduğu ruhsal bozukluk hali Ç.N.

YARATICILIĞI araştırmada kullanılan yöntemlerin her birinin bir yönü belli bir derecede işe yaramaktadır. Kaldı ki kimileri hâlâ ufuk açıcı özelliğiyle ümit verici niteliktedir. Öte yandan bu yöntemlerin arasında buluş niteliğinde sarsıcı özellikte olanı yoktur. Aslında ruhbilim alanında ele alınan/araştırılan her konu için aynı değerlendirmeyi yapabiliriz. Yüzeyde olanı bir kenara bırakıp derini karıştıran psikanaliz bile bu alanda çok az etkide bulunabilmiştir. Çünkü psikanalitik araştırmaların çoğu yaratıcılıkla doğrudan bağlantısı olmayan güdülenme üzerinedir.

Düşüncem, araştırmalar dağarımıza yeni tür bir ‘derinlikler ruhbilimi’ başlığı açmalıdır. Yeni biçimiyle derinlikler ruhbilimi; yapılar, yapıları işlevsel kılan düzeneklerin ilkelerini araştırmalıdır. Yaratıcılık alanında uyguladığım ruhbilim-yapısalcılığı yaklaşımını son derece yararlı bulmaktayım. Bu yaklaşım Lévi-Strauss’un tanımladığı yapısalcılıktan bağımsız olarak geliştirilmiştir. İlk kez 1948 yılında şizofreni çalışmamda kullandığım bu yaklaşım konuyla ilgili yayımlanan bir kitabımda ayrıntısıyla yer almıştır. Tarih, Chomsky’nin yapısalcılığın başka alanlarda sorgulamasını yaptığı tarihten dokuz yıl öncedir. Yaklaşımı ilk kez 1950 yılında yaratıcılık bağlamında nükte ve mizah odağında uyguladım. Sonraki yıllarda araştırmalarımı başka alanlara kaydırdım (Arieti 1955, 1956, 1961, 1962, 1964, 1965, 1966, 1974).

Yapısal yaklaşım belli bir tanımı, betimleyici ya da cinse göre bir sınıflamayı amaçlamaz. Ancak ruhsal işlevselliklerin gerisindeki düzenekleri anlama isteğindedir. Yaklaşım, öğeleri olduğu kadar özellikli örüntüleri, tüm yapıları, denge halindeki sistemleri ve bu sistemlerin biçimini anlamayı ve irdelemeyi ister. Yaklaşım, başka bir deyişle yapıyı kararlı denge hali taşıyan bir öge olarak görüp üzerinde odaklaşırken bir yandan da sistemin hareketliliği kabülünden kalkarak sürece yönelmektedir. Çünkü süreç aynı zamanda *oluş* anlamındadır. 18. Bölümde göreceğimiz üzere, yapısalcılık genel ilkeler üzerinde dururken yapısalcılığı genel sistemler kuramından ayırmsamak oldukça zordur.

Genel Sistem Kuramı ve psiko-yapısalcılık bile sorunun kimi yanlarına yaklaşmamıştır bile. Örneğin yaratıcılığın yanında yer alabilecek yaratıcılığa özgül renkler katan toplumsal ve kültürel

özgöl nitelikler; yaratıcılığı zenginleştirebilecek yöntemler gibi. Başka bir deyişle, ruhsal yapısalıcı yaklaşım yaratıcı süreci ve yaratıcılığın son ürününü işlemede çok işe yarayabilir. Ancak yaratıcı nitelikli insanın kişiliği, yaratıcılığa katkıda bulunan çevresel etmenler, yaratıcılığı artırıp yaygınlaştıracak yöntemler açısından başka tür yöntemlere başvurmak zorundayız.

II. KISIM

***Yaratıcılık ve Ruhsal Nitelikli
Katılımcı Öğeleri***

3. Bölüm

Olumsuzluklar²⁷ ve Simgeler

YARATICI SÜRECİN ortaya çıkışında iki türlü ön ister vardır. Olumsuzluk diye adlandırılabilen ilki, yaratıcı insanın dış gerçekliğinde var olan her şeyi kapsayan ulamdır. İnsanın olmayan bir şeyden yeni bir şeyi var etmesi olanaksızdır. Ona kültürel fırsatlar sunacak bir çevreye açılması gerekecektir. Onu türlü biçimlerde uyartabilecek ve elinin altında ulaşabileceği nesnelere ihtiyacı vardır; kalem, kâğıt, pusula, fırça, taş, tuval, bilimsel araştırma nesnesi vb. Gerçeklik düzeyindeki olumsuzluklar yalnızca yaratıcılık için değil her türlü yaşam biçemi için gereklidir. Ancak burada bunu tartışmayacağız.

İkinci tür ön ister daha özgüdür. Bireyin ruhsal yaşamına gönderme yapar ve *imgelem/muhayyile (imagination)* ve *biçimlenmemiş biliş (amorphous cognition)* ulamında yer alabilecek her şeyi barındırır.

İmgelem ise zihinsel nitelikli bir yetidir. İmgelemde zihnin simgesel nitelikli değişik işlevleri söz konusudur. Bu işlevsellik bilinçlilik, farkında oluşluk esnasında yer alırken işlevin örgütlü bir biçimde kotarılması bilinçli bir çabayı gereksinmez. Başka bir biçimde şöyle ifadelendirelim: İmgelem söz konusu olduğunda ilk koşul rüyalanmanın olmamasıdır. Rüyalanma söz konusu değildir.

²⁷ Olumsuzluk (contingency):

- a. Felsefede kendinde var olma diye tanımlanan ilkesel durumun olmaması, zorunlu olmayanın niteliği.
- b. İstatistikte bağımsız nitelikte iki özelliğin bir arada bulunma olasılığının gerçekten görülme sıklığı ile beklenen sıklığı arasındaki çıkarımın adı. 'İstatistiksel olumsuzluk' diye bilinir. Ç.N.

İkincisi, bilinçaltı/bilinçdışı vb. her ne ise o da dışarıda bırakılmıştır. Söz konusu dışarıda bırakılma haline sözüm ona *bilinçdışı imgeler de dahildir*. Geride kalan bilinçlilik, farkında oluşluk alanındaki o an oluştuğu biçimiyle imgeler, düşünceler, ardışık sözcükler, cümleler ve duygulardır. İmgelem psikanalizdeki ‘serbest çağrışım’ haliyle bağlantılıdır. Kaldı ki serbest çağrışım ancak sözcüklerle ifade bulurken imgelem, söz biçimsel olmayan kılıklar içinde ifade bulur. İmgelem sözel ya da sözel olmayan -kabul edilmiş ya da henüz kabul edilmemiş- her türlü biçemi dışarıda tutmaktadır.²⁸ Sonunda söylenecek olan kendi içinde imgelemin yaratıcılığın ortaya çıkmasında öncül nitelikte olduğudur. Sonrasında imgelem üzerinde işlenmek zorundadır.

İmgelemi tanımlarken *simgesel (sembolik)* sözcüğünü kullandık. *Simge*²⁹ son derece önemli bir kavramdır. Simgesellik niteliği insan ruhsal işlevselliğini hayvanlarınkinden ayıran en belli başlı özellik olup yaratıcılığın temelini oluşturmaktadır. Bazı hayvanlar öğrenme, bellek, zekâ gibi bilişsel sürece ait gösterilere sahiptir: Uyarılara özgül yollarla tepki vermeyi ve tepkilerini, uyarın nitelikli belirli ulamlar içinde kalacak biçimde genellemeyi öğrenirler. Tepkileri bütününde tam o anda oluşan algılarına dayanır. İmgeleme başvurmak ve ayrıntılandırmak -kimi gelişmiş türler hariç- söz konusu değildir. Koşullu refleksle bile hayvanın tepkisi o anki uyarı ile ilgilidir. Örneğin Pavlov’un deneyinde köpek, zilin sesine yemeğini görünce vereceği tepkiyi vermektedir. Zil sesinden sonra yemeğin geleceğini öğrenmiştir. Dolayısıyla zil sesiyle hemen gelecek olan yemeğine salyasını akıtarak tepki vermektedir. Zil sesi gelmekte olan yemeğin *işaretidir*. Ancak işaret henüz bir simge değildir. Zil sesinin başka bir şeyin yerine geçtiği (zil sesi ye-

²⁸ Dışarıda bıraktıklarından biri de 4. Bölümde değineceğim *biçimlenmemiş biliştir*.

²⁹ Simge: Simgeleştirme kuramına göre,

- a. bir düşünceyi anlatır, onun yerine geçer;
- b. olağan olanın içindeki birincil nitelikli öğeyi temsil eder;
- c. gerisindeki düşünce soyut bile olsa simge somuttur ve duyumsaldır (algılamaya yarar);
- d. evrimsel süreç açısından simge, en eski olan, ilksel olan düşünme kipini kullanmaktır;
- e. örtük, saklı, ayrılmış olan/saklanan bir fikri ifade eder;
- f. bilinçdışı düzeyinde bakıldığında simgeleştirme istemsizdir; kendiliğindedir. Ç.N.

meği karşılar) doğru olmakla birlikte, zil sesi şimdiye ait ve/veya şimdiden hemen sonra oluşacak bütün durumların yerindedir. Örneğin bulut yaklaşmakta olan fırtınanın işareti olabilir, yani onun bir parçasıdır; derideki bir döküntü belki de suçüçeği işaretidir, dolayısıyla belli bir durumun -hastalığın- bir parçası olmaktadır.

İşaretleri insanlar da kullanırlar ama onlar aynı zamanda simgeleri de kullanmaktadırlar. Simge başka bir şeyin temsilcisidir hatta bu “şey” hiç var olmayabilir. Olağan yaşam halinde sözcükler en sık rastlanılan simgelerdir. Mesela arkadaşımız Rosemarie bizimle değildir, Avusturalya’ya gitmiştir. Ancak “Rosemarie” dediğimizde hepimiz biliriz ki o belli insandan söz etmekteyizdir. Sözcük bu insanın yerine geçmiş ve onun simgesi olmuştur. Simgeler çağrışımlar için de kullanılmaktadır. “Güzel bir manzara” dediğim zaman beni duyan kişi gerek “güzel” gerekse “manzara” seslerinin geldiği anlamları kesin olarak bilmektedir. Dili kullanırken sözcükleri seçip belli bir amaca göre sıraya koyarız. Oysa imgelemimize başvurduğumuzda sözcüklerin, serbestçe çağrıştığı biçimde, akmasına izin veririz.

Kullandığı pek çok çeşit imge nedeniyle yaratıcı süreç, zihnin olağan işlevlerinden farklıdır. Simgeler farklı bağlamlarda ve oranlarda kullanılmakta ve bu yolla oluşan yenileri; daha önce hiç kullanılmamış ya da farklı biçimde kullanılmış şeyleri simgeler hale gelmektedir. Bu simgesel süreçlerin bir kısmı Freud’un Birincil Süreç adını verdiği sürece ait olup bir kısmı da düzeyi yüksek olduğu için yine Freud’un adlandırdığı biçimde İkincil Sürece aittir. Bu bölümde simgesel işlevselliğin en ilksel biçemi olan ‘imge/tema’ (image) üzerinde duracağız.

Algılama

İMGE TARTIŞMASINA geçmeden önce algı üzerinde durmamız gerek. Algılama simgesel bir işlevsellik değildir. Neden değildir? Çünkü ‘şimdi ve burada’ var olan yeniden üretilmektedir. Bahçemde gördüğüm gülü koklarım, ona dokunurum ve onu koparırım. Kırılan sapın sesini duyarım ve dikenini elime batır. Birkaç saniye içinde görme, dokunma, ısı, hareket, işitsel olmak üzere algılama ve acı duyumu gerçekleşmiştir. Bütün bu algılama boyunca pek çok şey yapabilmeme karşın, gül verilili bir nesnedir; varlığını bil-

mem imgelemime bağılı değildir. Yaşadığımız süreç yalın nitelikte olup simgesel değildir.

Öte yandan fizyologlar ve psikologlar bize yalın görünen bir olgunun, gülün algılanması gibi, pek de öyle basit olmadığını hatırlatmaktadırlar. Ve haklıdırlar. Algılama üzerine kitaplıkları dolduracak ve özetlemeye bile kalkışamayacağımız kadar çok araştırma yapılmıştır. Hebb (1949) algılamanın basitliği ve doğrudan oluşunun fizyolojisinin de böyle olacağı anlamına gelmediğini açıkça söylemiştir. Algılama duyuşal uyarılma ile bilinçli farkında oluşluk arasında işe karışan olguları içeren bileşik bir özelliğe sahiptir. Çok işlevli bir alet kutusu gibidir. Fark ettiğimiz kullanımın son aşamalarıdır. Farkında oluşluğa yol açan önceki aşamalar bizim için bilinmezdir. Bu aşamalar sürecin süzmeye uğradığı aşamalardır. Böylelikle, (a) bazı uyarıları kaydederiz, (b) pek çoğunu dışarıda bırakırız, (c) çevredeki duyuşal olayların kaydını düzene sokarız, (d) Gestalt nitelikli bir yaşantı gerçekleştirir, dolayısıyla (e) algılanan nesnenin süreklilik kazanmasını sağlarız. Algılanan olay, kişinin ister yakınında isterse uzağında olsun, aynılığını korur.

Dillendirdiğimiz bu hususların bir kısmının biraz daha açıklanması gerekmektedir. Algılamadan doğru oluşan yaşantımız akış halindeki fizik dünyayla bağdaşmaz. Bizi şimdiki fizik dünyayla buluşturan algılama, aynı zamanda indirgeyici bir sistemdir. Algılamanın her biçemi sayısız uyarıların bulunduğu evrene açılan küçük bir penceredir. Önce şunu söylemeliyiz: Gördüğümüz veya işittiğimiz, akıp duran elektromanyetik radyasyonun ufacık bir kısmıdır. İkincisi, sonrasında anlamak ve belli bir ulam içinde var etmek için algılarız. Kalanı bizi ilgilendirmez. Yoksa ilgili ilgisiz uyarı akınına uğrayarak boğulurduk. Yeni doğmuş çocuk için duyumlardan başkası yoktur. Etraftaki dünya vızıldamakta ve farkında oluşluk gelişigüzel uyarılar doğrultusunda gelişmektedir. Bebeklik yaşantılarımızı anımsayamayışımız bu yüzdendir. Schachtel (1959) çocuğun seçmeyi, örgütlemeyi, yaşantı biçemleri oluşturmayı, onları tanımayı ve diğerlerinden ödünç aldığı niteliksel ulamları kullanmayı yavaş yavaş öğrendiğini ifade eder.

Ana konumuz açısından önemli olduğu için algılamanın diğer yönlerine de değinmek gerekir. Birbirine bakan iki duvarda birer aynanın olduğu bir odada olduğumuzu düşünelim. Aynalardan birine yansıyan görüntümüz diğerine de yansımakta, öbürüne yansıyan da beriki aynaya yansımakta ve biri diğeri olmak üzere bu

sürüp gitmektedir. Görme alanımız elverdiği oranda defalarca yansıdığımızı görürüz. İki aynadan birine baktığımızda gördüğümüz statik bir resimdir ancak birinden diğerine defalarca tekrarlayan bir imge yansıması dolayısıyla bir hareket söz konusudur. Işık sinir sistemimizin algılayamayacağı bir hıza sahip olduğundan, aslında o hızın içinde olmamıza rağmen, hareketi algılayamayız.

Daha yavaş olan diğer hareketler sinir sistemimizce kayda alınmakta birlikte bunlar yeterince yavaş olmadığından bilinçlilik eşiğinin altında kalmaktadırlar. Algılama olgusunun erken aşamalarına örnek teşkil eden bu hususlar ileride ele alınacaktır.

Şu ana dek vurguladığım, algılamanın dış dünyanın akışkanlığını sınırlandırdığı ve belki de sürekliliğe, hatta sonsuz harekete sahip bir şeyi statik bir resim haline dönüştürdüğüdür.

Geştalt Okulu etkisiyle olsa gerek, nesneleri bir bütün olarak gördüğümüzü sıklıkla vurgularız. Yakın zamanlı araştırmalar, bütünü algılamanın ardında pre-geştaltik evrelerin olduğunu, bunların algılanamayacak kadar hızlı seyrettiğini ya da sadece bebeğin algılamayı “öğrendiği” dönemlerde var olduğuna işaret etmektedir. Çevremize baktığımızda sadece birimleri veya bütünleri gördüğümüz doğrudur. Ağaç, dallarına ve yapraklarına karşın bir birimdir. Hayvan, pek çok beden ögesi barındırmasına karşın bir organizmadır. Birim olarak algılamamız, o şeklin geri plan dekordan ayrımının yapılmasıyla ortaya çıkar. Bu ayrımın yapılması -olasılıkla- doğmalık bir özelliktir (Hebb 1949). Algılama yaşantımız güçlü ise tepkimiz algılanan nesnenin parçası haline gelir. Algılama güçlü değilse, zayıf nitelikli tepkimiz geri plan zeminin parçası olmuştur. Şekil (algılanan nesne), gözleyende en güçlü tepkiyi ortaya çıkardığı için, geri plan zeminin aksine, gözleyici üzerinde zorlayıcı veya gevşetici bir etkiye sahiptir.

Intra-Psychic Self (Ruhsal-İçi Kendilik) adlı kitabımda (4. Bölüm) hayvanın evrim sürecinde en çetin işlerden birinin bütüne/ birime ait olanın ne olduğu ve daha az tanımlı geri plandan bunun nasıl ayırımsanacağı üzerinde durmuştum. Aslında çoğu hayvan türü bizim bütün/birim değil de parça dediğimiz unsurları algılar. Tinbergen (1951) hayvanlarda bulunan bazı ilginç mekanizmalardan söz etmiştir. Örneğin dikenli tatlı subalığı alanına giren rakip erkeklerle tepki verirken algıladığı sadece balığın karnındaki kırmızı renktir. Çevresel bütünlük içinde sadece belli bir parçaya tepki verdiği için yanlışa da düşmektedir. Deneycinin gösterdiği yapay

kırmızı nesnelere de aynı kavga tepkisiyle davranmaktadır. Balığın duyu organları durumu bütünlük içinde algılamaya müsaittir. Ancak onun için bütünlüğü olan durum erkek rakiplerini kaçırmaktır. Oysa algılanan, tanınan ve tanımlanan, kavga tepkisiyle yanıt verilen bütünün bir parçası olan kırmızı renktir. Kırmızı renk uyararı algılanan ‘bütün’ muamelesi görmektedir. Balığın kırmızı rengi çevrenin bütününden ayırımsadığına hükmetmek aşırıya kaçmak olur. Çünkü hayvan soyutlama yapmamakta, basit bir uyarana, o uyararı geri plandan ayırmak suretiyle ilkel biçimde tepki vermektedir.

Hayvan psikolojisinde konumun (nesne veya geri plan zemin) tümünü dışarıda bırakıp bir kısmına verilen tepkilerle ilgili pek çok örnek bulunmaktadır. Pervanelerin sıcak ampule dokunup yanarak ölmelerine karşın ışık tarafından çekildiğini biliriz. Çevrenin parçasal unsuruna yönelik bu tepki böcekleri yanıltmak ve öldürmek üzere kullanılmaktadır. Sinek kâğıdı örneğinde sinek, kâğıttaki yapışkan tuzağa değil tatlıya tepki vermektedir. Evrimin erken basamaklarında hayvan organizması, serbestleşen bir ögeye ‘bütün’ muamelesi yaparak öncelikli tepki vermekte, bütünün kalanını ayırmamış olarak algılamaktadır. Aşağı düzey hayvanlara ayırmamış olarak görünen, bizim gözümüzde parçalardan oluşmuş bir bütündür. Benzer bir duruma bebeklik çağında insanda da rastlanmaktadır. Algısal geri plan hem ayırmamış parçalardan oluşmakta hem de bütün oluşturabilecek gibi durmamaktadır. Oysa erişkinler her bir parçayı algırlarlar. Yüksek düzey türlerde algılanan nesne giderek karmaşıklaşmakta, birden çok serbestleşen unsuru barındırmakta ve her unsur algılama açısından önem taşımaktadır. Eklemelenen parçalar geri zeminden ayrılarak bütünün bir parçası haline gelmektedir. Neticede serbestleşen öge bütünün pek çok parçasından biri olarak algılanmaktadır.

Bize ‘bütün’ olarak görünen nesneler, hayvanlar âleminin evrimi aşamasında hayvanlara ve gelişmekte olan insan yavrusuna böyle görünmez. Spitz (1965) üç aylık bebeğin annesinin yüzünü bir bütün olarak algılayamadığını, sadece alnını, gözlerini ve burununu algıladığını göstermiştir. Bu kısımlar anneye ait tek işaret, nesne-öncesi biçimler olarak kabul edilmektedir. Riesen (1947) karanlıkta büyüttüğü memelileri ışığa çıkardığı zaman hayvanların nesneleri bütün içinde algılayamadıklarını ancak parçalar halinde algıladıklarını ve giderek aşına haline geldiklerini göstermiştir.

Von Senden (1960) ise konjenital katarakt nedeniyle doğuştan kör erişkinleri araştırmıştır. Denekler ameliyat olup görmeyi öğrenmeye başladıklarında sandalye, masa vb. nesneleri tanıyamamışlar, nesneleri kısım kısım öğrenip sonrasında öğrendiklerini bir araya getirmek suretiyle bir bütün olarak algılamayı gerçekleştirmişlerdir. Doğuştan kör bir insanın normal algılama düzeyine ulaşması için geçmesi gereken en kısa süre bir (1) aydır.



Şekil 3-1

Benzer diğer pek çok deney (Pötzl 1917; Pritchard, Heron ve Hebb 1960; Fisher 1954; Fisher ve Paul 1959) algılamanın başlangıçta parçalı olduğunu göstermiştir. Nesneye ait farkında oluşlu-

ğumuz tam anlamıyla oluştuğunda algı tümleşik hale gelmektedir. Bunun hemen öncesi saniyenin kesri kadar bir zamanı almaktadır. Bize basit bir deneyim gibi görünen algılama aslında oldukça karmaşık bir süreç olup farklılaşmak suretiyle gelişimini tamamlamaktadır.

Goldstein ve Gelb (1920) ve Alexandra Adler (1944,1950) nörolojik hastalıklarda görülen tamamen zıddı bir mekanizma tanımlamışlar ve *dedifferentiation* (ayrışmama/farklılaşmama) adını vermişlerdir: Birey tümleşik ya da normal algılama bütünlüğünü yitirmekte, bütünü parçalar, kısımlar ya da en belirgin noktasından doğru algılamaktadır. *Interpretation of Schizophrenia (Şizofreni Yorumu)* adlı kitabımda yer alan (1974, 20. Bölüm) Şekil 3-1'deki resim gelişim dönemlerinin en erken evrelerine dek gerilemiş (regresse olmuş) bir şizofrenin yaptığı resimdir. Hastalık öncesinde çizme ve boyamada kusuru olmayan kadın hasta resmi yaptığı anda bütünü algılayamamakta ve resmedememektedir. Profilden resmetmek istediği kadın portreleri parçalanarak tanınması zor hale gelmektedir. Ancak bazı çizimlerde yüzün bazı bölümleri tanımlanabilecek kadar belirginleşmektedir. Bu fenomenler, yaratıcılıkta görülmediği ve yaratıcılıkla bağlantısı olmadığı için, algı öncüllerini (normal dışı durumlarda algılama da erken dönemlere kadar gerilemektedir) tarif ederek vakit yitirmek istemiyorum. Kitabın sonraki bölümlerinde konuya tekrar döneceğiz.

Bu noktada vardığımız sonuç, sembolik olmamasına karşın, algı işlevinin basit bir süreçten ibaret olmadığıdır. Algılama yalın ve kararlı denge halindeki bir resmin taşıdığı karmaşık gerçekliği anlama çabamızı kolaylaştıran olgu değerindedir.

İmge

DIŞ KAYNAKLI duyumlara ve algı cihazına ihtiyaç duyan algının aksine imge tamamen zihinsel bir temsildir. Tarifi ve anlaşılması en kolay olan *görsel* tip imgeden başlayalım: Diyebileceğimiz “zihindeki göz”dür. Örneğin gözlerimi kapatıp annemi görselleştirebilirim. Yanımda olmadığı halde benimle olan imgesi onu temsil etmektedir. İmge annemle ilgili önceki algılarımı içeren bellek izlerine dayanmaktadır. Çünkü bende ona dair bir imge mevcuttur.

Annem kendi fizik varlığından bağımsız, psikolojik bir gerçeklik kazanmıştır.

Bir imge düşünün; sadece orada olmayı canlandırmakla kalmıyor, var olmayan bir nesneye yönelik duygusal bir tutumu oluşturabiliyor. Örneğin annemin imgesi ona yönelik sevgimi canlandırıyor; ölmüş bile olsa o imge benimle olmayı sürdürüyor. Tabii ona olan sevgimi de. Dolayısıyla imge dış kaynaklı bir nesnenin yerine geçmektedir. İşin aslı zihnimin ürettiği içsel bir nesne olmasıdır. Anneme dair görsel bir imgeye sahip olabilmem için onu dış dünyada tanımış olmam gerekir. Ancak imge oluştuktan sonra artık benim bir parçamdır ve iç dünyama aittir.

Bazı hayvanlarda güdük kalmış imgelere rastlanmakla birlikte imge, ilk planda insana özgü bir niteliktir. İnsanlar imge oluşturma becerisiyle doğmazlar. Yaşamın ilk altı ayında bebekler sadece algılamaya ve işaretlere tepki verirler. Yedinci ya da sekizinci ay dolmaksızın imgelere sahip olamazlar (Arieti 1967,1974). Örneğin aradığı çingırağı ise, çingırağı yastığının altına saklanmışsa muhtemelen zihninde çingırağıyla ilişkili bir imge olduğu içindedir. Bu, yedinci aydan başlayarak çocuğun yapabileceği bir şeydir.

İmgeler -çok geçmeden- içsel gerçekliği oluşturmaya başlarlar. İçsel gerçeklik psikolojide en az dış gerçeklik kadar (bazı hallerde daha çok) önemlidir. İmgelem bireyin dış dünyayı daha iyi anlamasına katkıda bulunurken bir yandan da dış dünyanın yerine geçecek olan iç dünyayı yapılandırır. İmge ve sonrasındaki bilişsel süreçler aracılığıyla yaşananlar, tanınanlar yaşayan ve tanıyan bireyin parçası haline gelirler. Görsel imgeler karşılık geldiği nesnenin görüntüsünü yeniden oluştururlar. Ancak imgeler algıyla bağlantılı aynı davranışı değil farklı davranışları üretebilirler. Ürettikleri davranışlar gecikmeli, daha az doğrudan davranışlardır. Bir dizi nedene bağlı olarak sadece cinsel imgeler, cinsel nesnenin varlığında gözlenen davranışları yaklaşık aynı şiddette üretebilmektedirler (Arieti 1967, 5. Bölüm).

Daha önce söylediğimiz üzere imgeler ile geçmiş algılar -seçilmiş bellek izleri- bağlantılıdır. Bellek izlerini koruyan ve onları imge düzeyine sıçratan nörobiyolojik mekanizmanın ne olduğunu bugün için bilmiyoruz. Bildiğimiz bellekle ilgili izlerin beyinde algıların olduğu anatomik alandan farklı bir yerde biçimlendiği-

dir. Görsel algılama oksipital lobda, 17 nolu Brodmann³⁰ kortikal alanında, *kalkarin yarık* (fissür) civarında gerçekleşmektedir. Oysa istemli hatırlamada kullanılan imgelerin oluştuğu alan 19 nolu alandır.

Psikolojinin genç bir bilim olduğu yıllarda imgelerle ilişkili araştırmalar çok dikkat çekiyordu. O zamandan bu yana imgeler gerek ruhbilim düşüncesi gerekse araştırmasında eski yerine sahip değildir artık. Böylesi bir güncellik kaybının görünürdeki nedenlerinden biri ruhbilimin Davranışçı Okulun egemenliğine geçmesi ve önemli olanın yalnızca dış görünüşüyle davranışlar haline gelmesidir.³¹ Ancak imgeler yalnızca onu değer bulan insanla sınırlı öznel yaşantılardır. Dolayısıyla bu özellikleriyle Davranışçı Okulun araştırma konusu olamaz. İmge araştırmasına yönelik ilgi eksikliğinin bir diğer nedeni, imgelerin (*olmayan nesnelere yönelik kesintisiz güdülenme, duyguların dönüşümü, simgelerin oluşumu, içsel gerçekliğin kurulması gibi*) önemli işlevlerinin henüz bilinmemiş olmasıdır (Arieti 1967, 5. Bölüm). O dönemin davranışçı araştırmaları durgun, hep aynı kalan betimlemeleri esas almış olup verimli sonuçlara ulaşıldığı pek söylenemez. Zor olan yalnızca duyumsama ve algılamaların araştırılması değil bu adlandırmaların aynı zamanda ruhsallıkla bağlantılı olması ile düşünme ve dil gibi zihinsel süreçlerin eşlikçisi olmasıdır. Kaldı ki gerek dil gerek düşünce açık seçik sonuçlara ulaşılabilen bağımsız araştırma konularıdır. Dahası imgelerin eşlikçisi duyular içe bakış sonucunda sözellenirilmediyse asla araştırılabilir değildir.

İmgeleştirme olgusunun bu biçimde görmezden gelinmesinin artık pek olanaklı olduğunu düşünmüyorum. İnsanlar imge üretebilmeleri açısından birbirlerinden ayrılmaktadırlar. Bunu yaparken yoğun yaşanan ilksel imgeleştirme peşinde olan kimilerinin yolu meskalin, LSD gibi bağımlılık maddelerini kullanmaya çıkar. Oysa imgeleştirme için böylesi zarar verici yöntemlere gerek yoktur. İmgeleştirme insan zihninin insana özgü zihinsel bir işlevidir. İmgelerin ortaya çıkışı kendiliğindendir. Ancak dış kaynaklı uyarlardan uzak durması, bu uyaranları azaltması ya da süzmesi, daha

³⁰ Brodmann adlı araştırmacı beyin kabuğunda tek bir yüzeyde gösterilemeyecek nitelikte elli iki ayrı işlevsel alan tanımlamıştır. Her alan araştırmacının adıyla ve o alana verdiği sayı ile anılmaktadır. Ç.N.

³¹ Bunun dışında kalan tek örnek M. J. Horowitz'ın 1970 tarihli *Image Formation and Cognition (İmge Oluşumu ve Bilinç)* adlı kitabıdır.

doğrusu bedensel eylemlilikten kendisini sakınması (istirahat, yalnızlık, karanlık, meditasyon vb.) imgeleştirmeyi kolaylaştırır.

Özgül nitelikli kimi olaylarda imgeler bilinenden farklı biçimde ortaya çıkar. Daha önce algılanmış olan nesnelerin canlı fotoğraflarıdır adeta! Bu tür canlılık taşıyan imgeler eidetic³² olarak bilinir. İlk kez 1930 yılında Jaench tarafından tanımlanmıştır. Jaench özellikle çocuklukta ortaya çıktığını bildirmiştir. Varsanılarla (halüsinasyon) karıştırılan bir diğer türü *hipnagogik*³³ nitelikli olanıdır. Bu tür hayaller uykuya dalarken ortaya çıkar; işitsel ve/veya görsel niteliklidir. Çok kısa sürer. Bir diğer türü derin uykudan uyanma esnasında gerçekleşen *hipnopompik*³⁴ *hayallemeler*dir.

Ne kadar duyum türü (görme, işitme, tat, koku vs.) varsa o kadar hayalleme türü vardır. En çok görülen ikisi görme ve işitmedir. Çoğu insanda yalnızca bir teki vardır. Özellikle ikinci türde (işitsel olanda) dilin insan zihinsel yaşamında sahip olduğu işlevsellik göz önüne alınırsa imgeleme ilişkili çalışmalar daha da karmaşılaşmaktadır. Çünkü hayallemeler işitseldir. Ancak insanlar sözcüklerle düşünmektedir. Örneğin benim “George Washington ABD Cumhurbaşkanıdır” diye düşünüyor olduğumu varsayalım. Dilimden dökülen cümlecğin zihnimdeki *kulağımda* mutlak bir yansıması olacaktır. Cümle zihnimde şekillenirken ses olarak ifadelendirmesini de duyacağım. Yani kendi sesimi zihnimde duyacağım. Sözel imgeleri süzmemiz halinde en çok rolün görsel olanlara geçtiğini göreceğiz

İmgeler hemen olur biterler. Kısa sürelidirler. Kişi aynı imgeye yeniden ulaşmayı denese bile ulaştığı imge ilkinden görece farklı bir biçimde olacaktır. Buna uymayan hallerden biri eidetik dediğimiz varsanısal özellikteki özgül imge biçemleridir. Bu tür imgeler rüyalarda olanlar gibi bulanık, puslu, dağınık, gölgelidir. İstemli

³² Eidetik: Daha önce algılanmış olanın neredeyse aynı canlılıkta yeniden algılanması. Bunlar birincil nitelikli bellek imgeleridir. Bellekte var olan olağan imgelerden farkı çok daha fazla canlılık taşımalarıdır. Kişi imgenin belleğinde kayıtlı altında tutulmakta olan bir yaşantı olduğunu bilir. Görsel nitelikte olanı işitsel olanından daha sıktır. Yetişkinlerde nadir rastlanır. (Kimileri bunu ateşe bakarken gözleri dalan kişinin ateşte gördükleri ile özdeşleştirir. Ç.N.)

³³ Uyku ile ilişkili; uykuya dalarken. Ç.N.

³⁴ Hipnopompik: Uyum uyanıklık arasında gerçekleşen. Ç.N.

ve güçlü bir çaba imgeler temsil işlevine ulaşamaz. Örneğin kişi gördüğü hayaller arasında mutfakı yeniden görselleştirmeye kalkıyor diyelim, önce kahvaltı masasını, sonra mutfakın duvarını, daha sonra da ocağı görselleşerek çizmeye çalışır. İşler oldukça zordur. Çoğu insan için resmin bütününe bir anda ulaşmak olanaksızdır.

İmgeleştirmede ele alacağımız en son özellik oldukça önem taşır. Çünkü imgenin kısmen temsil işleviyle ilişkilidir. Bu, yalnızca imgelerde değil daha sonraki bölümlerde irdeleneceğimiz üzere algılamanın öncül evreleriyle de ilişkilidir. Bilinçlilik imgenin bir parçasından diğerine hızla kaymaktadır. Bütününde görselleştirmenin olup olmayacağı henüz belli değildir. Ancak insan, bilinçlilik yalnızca bir bölüme odaklanmış bile olsa zihninin özelliği gereği bütüne ulaşmış olmaktadır. Yukarıdaki mutfak örneğinde olduğu üzere kişi görselleştirdiğinin mutfak olduğunun ayrımındadır. Görmüş olduğu, bütünü yordaması için yeterlidir.

İmgeler kişisel düzeyde pek çok başkalaşıma uğrarlar. Bunun ayrıcalık oluşturan tek örneği çoğaltılmış fotoğraflar benzeri eideitik imgelerdir. İmgelerin kişisel düzeyde başkalaşabilmeleri, uçucu nitelikte olmaları sözcüklerle ifadelendirmenin zorlaştığı anlamına gelir. Çünkü ifadelendirim gerek kişinin kendi ortamında gerekse içinde bulunduğu toplumsal kapta kabul görmüş tanımlı bir temsil ile bağlantı kurulabilecek gibi değildir. Dahası, akıcı değişiklikler bir öncekine benzemeyen yeni biçimler anlamında olup bellekte saklanabilmesi olanaklı değildir. İmgelerin görece bir kararlılığının olmaması algılamanın bir özelliğidir. Bu bölümün ilerleyen satırlarında göreceğimiz üzere algıları oluşum esnasında durdurabilmek olanaklı değildir. Algılar nesnel değerdedir. Kararlı denge hali izlenimi verdikleri için çoğu örnekte olduğu üzere güvenilirlerdir. Ancak algılamanın bellek izleri oluşturmak üzere imge halini almasının değişmez nitelikli tarihsel kayıtlar olabileceği de akla gelsin. İmgeler sürekli akış halindedir. Dış dünyadan daha da karsız halledirler. Dahası algılamalar dış dünya yönelimli iken imgeler iç dünyaya ait yaşantılardır. Kişi imgeleri üretenin zihni olduğunu, onların dış dünyanın kendiliğinden aynadan yansıyan eşdeğerleri olmadığını bilir.

İmgelerinin kişinin geçmiş algılarını yeniden oluşturma girişimi olduğu açıktır. Ancak *yenisi* mükemmellikten uzaktır. Kişi ergenlikteki sevgilisinin yüzünü yeniden görmeye çalışır. Ancak gördüğü, sevgilisinin şimdiki gerçekliği içinde ya da onun resimle-

rinde gördükleri kadar açık seçik değildir. Çünkü imge aslına sadık bir yeniden üretme değil, aksine yanlışlarla dolu bir temsildir. Karşılık geldiği tek şey geçmişte yönelmiş olduğu nesneyle ilişkili şu anki bireysel yaşantısının ona verdiği doyuruculuktur.

Yanlışlar dolu yeniden çoğaltma değişik biçimde değerlendirilebilir. İmge özgün algıya göre daha alt düzeydedir. Algılama aygıtının özelliği var olan bir uyarıcının etkisinde algılama sonucunu çoğaltmaktır. Oysa imge dişe dokunur bir kanıt olmaksızın tarihçinin geçmiş kalınlardan doğru iz sürüp olabilenin en iyisini ortaya çıkarması gibidir.

Özgün algılama ve imge arasındaki yoğun bir orantısızlık vardır. Bu, en az özgün algılama ile taşıdığı benzerlik kadar önemlidir. Bıçemi bozduğunu/*yamulttuğunu* söylüyorsak eğer aynı zamanda imgelerin bizi titizlik içinde yeniden çoğaltmalardan kurtardığını da söylüyoruz demektir. Bu da yaratıcılığın ilk adımıdır. Demek imgeleştirme kötü bir tarihçilik, eksik bir belgeleştirmedir! Ancak öte yandan yaratıcılığın da ilk çekirdeğidir. Algılama eksiltirken imgeleştirme katar! Algılamadan kalan, öznel ve aslından uzak ancak yeni bir biçimde tanımlanmaktadır.

Kimi zaman imgeler zaman ve yer yakınlığı nedeniyle başka imgelerle bağlantılı hale geçer. Nesnelere dair imgeler önceki bir imgenin uyarıcılığında uzamsal yakınlıktan doğru yeniden can bulur. Örneğin şu anki yaşantım bir ağaç imgesiyle ilişkili. Ağaç imgesi bahçenin, ağaçlığın, ağacın bulunduğu yerdeki evin, insanların imgelerini de ortaya çıkarır. Kimi imgelerin *belirginlik* taşıyan bir kesimi vardır. İmgedeki söz konusu belirginlik aynı tür belirginlik taşıyan başka imgeleri çağırır. Örneğin gökyüzündeki ay imgesi aynı imgenin bulunduğu bir koyu çağırır. Ya da yarım ay şeklindeki bir muz! Kimi imgelerde sözünü ettiğim *belirginlik* yoktur. Ancak imgelerde birbirinin yerine geçebilecek kesimler vardır. Bu kesimler gerçek dünyada birbirinden bağımsız imgelerin bir araya gelerek çakışmasına/yoğuşmasına yol açabilir. Örneğin bir kişiye dair bir imgenin yarısı bir kadına aitken diğer yarısı da bir balığa ait olabilir. Siren gibi.³⁵ İmgeler değişik yönlerde doğru sürekli hareket halindedirler. Çünkü süreklilik taşıyan bir *oluş* peşindedir. İmgeler insan zihninin durdurak bilmeyen eylemliliğidir.

³⁵ Siren: Yunan mitolojisinde güzel şarkılar söyleyerek denizcileri aldatan deniz perisi. Ç.N.

Hayalleme gerçeğin yerine geçecek, onu çoğaltacak bir şeyi oluşturmaya ilişkin sürecin ilksel ve ilk örneği iken aynı zamanda gerçekdışılığı oluşturma sürecinin en ilksel tek örneğidir. *İmgelem* üzerine değişik çalışmaları olan ünlü Fransız düşünür Gaston Bachelard (1960,1971) söz konusu noktayı pek çok kez vurgulamıştır. Aynı kişinin imgelemi imge ve hayallemeye karıştırdığını söylemem gerekiyor! Örneğin *'imge gerçekliği üretirken öyle bir yanılsama düşer ki bu biyofizyoloji, nöropsikoloji ve psikiyatrinin ilgi alanına girer artık'* gibi. Bu kitapta hayallemenin bu yönüyle ilgilenmeyeceğiz. Üzerinde duracağımız imgenin gerçekliği yeniden oluştururken hatalara düşmesi değil ortaya çıkanın *aşkın* nitelikte olması, farklı bir varoluş sergilemesi ve başlı başına bir yenilik taşımasıdır.

İşlev ve İmgeleştirme Sonucu

ZİHNİN imgeler yaşantısını güdüleyen nedir? Sonunda neye varacaktır? Geleneksel psikanalizin yanıtlamaya çalıştığı sorulardır bunlar. Sonunda açıklaması şudur; *arzulanan nesne görünürde olmadığında kişi doyuma ulaşamaz. Örneğin aç olan bir kişinin yiyecek bulamaması; tensel gereksinimi içindeki kişinin ten ortağı başka bir kişiden yoksun olması gibi. İşte bu noktada arzulanan nesnenin imgesi ortaya çıkar.* Geleneksel psikanaliz, algılama dışındaki bilişsel süreçlerin kişinin peşinde olduğu, anında doyum eylemliliğinden bir sapma olduğu kabulünü benimser. Başka bir deyişle, imgelerin varlığı bir gereksinime ya da doyuma ulaşmamış bir arzuya bağlıdır.

Gerçekten de çoğu imge gereksinim ve istemlere bağlı olarak uyarılır. Ancak hesaba katılması gereken başka unsurlar da vardır. Örneğin imgenin kendisi arzuyu yenilerken başka bir gereksinimin kapısını açar. Açlık, susuzluk gibi bedensel ihtiyaçlar söz konusu olduğunda ihtiyacı yoğunlaştırmak üzere yiyeceğin, suyun imgesi gerekmez. Ancak pek çok başka arzu ve ruhsal gereksinim eğer imgeler onları *yenilemezse* ne sürebilir ne de var olabilir! Örneğin ilk gördüğümde çok sevdiğim gölü, o göle dair imgeyi belleğimde tutamamış ve anımsayamamış olsaydım yeniden ziyaret isteği duymazdım!

En önemlisi imgelemenin kendi sonlanımını kendisinin oluşturmamasıdır. Sanki *'insanoğlu yalnızca sahip olmak için imgelere sa-*

hiptir' der gibi! Gündüz düşleri açısından imgelerin rol işlevselliği oldukça önemlidir. Kişi gerçeklikten kopmak ister. Varsayımsal bile olsa bir seçeneği olsun ister. Şeyleri başka türlü görselleştirme peşindedir. Var olmayanı yeniden oluşturma isteğinin yanı sıra şimdi var olanı başka bir zaman ve yerde var etme ve/veya hiç var olmamış olanı var etme isteği. Bu nokta ayrıca vurgulanmalı çünkü önemli! Hayalleme, olmayanla uğraşırken ona *şimdi ve burada*'da ruhsal bir var olma hali katar. 'Var olmayan' iki anlamdadır: var olup şimdi olmayan (bir arkadaş, yiyecek ya da bir nesne vb.) ya da o an başka bir yerde var olan; diğer anlamı ise hiç var olmamış olan ancak varlığa getirilecek olan! Kısaca hayalleme şu an ulaşamadığı için var olmayanı var etme işlevselliği sergilerken bir diğer işlevselliği hiç var olmamış olanı var kılmak işlevselliğidir. Dolayısıyla var olmayana dair zihinsel bir imge her iki durum için de bekleneni karşılamaktadır. Bir başka deyişle, o an orada olmayanı karşılayacak bir özlem iken aynı zamanda insanın yaratıcılığa yükseleceği bir sıçrama tahtasıdır. Hayalleme insanın edilgen biçimde gerçekliğe uyumunun dışında kalan ve gerçekliğin sınırlayamadığı ilk işlevselliğidir.

Eğer imgeler istenen ancak var olup da ulaşamayanı yeniden oluşturabiliyorsa, o vakit insan eyleme geçme güdüsü kazanarak ilgili nesnenin peşine düşerek onu aramaya başlar. İstenen nesne var değilse kişi onu var etme güdüsü taşır; onu yaratır. Kişi nesneyi bulamıyor ya da yaratamıyorsa nesneyi gündüz düşünün konusu haline getirir. Gündüz düşü her vakit doygunluk sağlamaz. Bu nedenle kişi ilgili nesnenin yeniden peşine düşer ve tekrar yaratma çabası içine girer. Hayallemenin fazlaca ve yoğun biçimde kullanıldığı hallerde *adualism* denilen dış ve zihinsel olmak üzere iki gerçeklik arasındaki ayrımı yapamama haline yol açar. Adualizm tanımını gençliğin ilk yıllarındaki çocuklarda ilk kez yapan Baldwin (1929) olmuştur. Kaldı ki adualism genç olanlarda görüldüğü gibi erişkinlerde; rüya dışı ayrıksı (hastalıklı) hallerde de görülebilir. Bu gibi durumlarda zihinsel temsillerle ulaşılan dilek doyumunu niteliği en üst düzeyindedir. Bir istemi yaşantıya katmak ile onu gerçekleştirmek arasındaki sınır kaybolmuştur. Bu, sıklıkla şizofrenide görülen bir haldir. Hayallemenin önü kesilmezse katlanılması zor engellenmelere yol açar. Örneğin psikotik nitelikli sanrılar ve varsanılar bu yolla oluşur.

İnsan zihinselliğinin evrimleştiği zamanlarda evrimin ilerleyen aşamalarının sonrasında gerçekleşecek bilişselliğe henüz ulaşılmamıştır. Bu dönemler sözcüğün tam anlamıyla karmaşa doludur. Bu dönemlerde insan ruhsallığı evrimleşmenin sürebilmesi için hayallemeyi ya bilinç dışına itecek ya da baskılayacak düzenekler geliştirecektir. Hayallemenin baskılanması en çok bilinenidir. Hayalleme becerimizi değişik düzeylerde baskılarız. Bunu yapabildiğimiz için rüya görmenin, gündüz düşünde olmanın sakıncası yoktur. Hatta yaratıcılık tarafından dürtüldüğümüzde bile! Hayallerimizi baskılayıp, her şeye yeniden başlayıp kaldığı yerden sürdürebiliriz. Yaratıcı süreç yaratıcılık güdüsünü dışlaştıramadığımız zaman bizde engelleme oluşturacak ilk bileşenlerdendir. Bunu yapamayışımız (sonraki bölümde göreceğiz) içimizde ayağa kalkan hayalleme yüzündedir. Bu, pekiştirilir, güçsüzleştirilir, dönüştürülür; kısaca değişik biçimlerde kullanılır. Yaratıcı imgenin bu biçimde dönüştürülmesi ve dışlaştırılması olanaklıdır. Çünkü birey en tepeden en dibe; en yakından en uzağa; en ileriden en geriye gidebilecek zihinsel eylemliliğiyle bunu yapacak yetidedir. Yaratıcı süreç ve zihinsellik ilişkisinde aslolan zihnin -ister ardışık ister kendiliğinden- her düzey etkinliği sürdürebilmesidir.

Hayalleme üst düzey zihinsel eylemlikten geçici de olsa kaçmanın yollarındandır. Veya üst düzey zihinsel etkinlik kabul edilemezdir. Ya da yaşantılanabilmesi için belli bir içgörü gerekmektedir. Örneğin kişi zihninde aniden gökyüzünde hareket eden bulutlar görselleştirmeye başlar. Dolayısıyla yaklaşmakta olan fırtınadan kaçması gerekmektedir. Bu fırtına iklimle bağlantılı olan değildir; duygu ve düşüncelerle ilişkilidir. Benzer biçimde başka biri rüyasında bir anahtar aramaktadır. *Uyanırken, yaşamında belli bir yöne doğru gidebilmesi için bir çözüm bulmak zorundadır.*

Yeni-Freud akımı değil geleneksel Freudcu psikanaliz imgele-ri ekonomik, enerji yüklü düşünsel çerçeve değerinde görmüş ve öyle açıklamaya koyulmuştur. İmgelerin üretilebilmesi için tıpkı diğer zihinsel süreçlerde olduğu üzere belli miktarda libidoya (ruhsal enerjiye) gerek vardır. Oysa gerek imgelerde gerekse birincil süreç olgularında enerji özgürdür: Bir imgeden diğerine hızlıca kayar. Oysa ikincil süreç düzeneklerinde söz konusu enerji kişinin dikkatini oluşturduğu nesneye bağlı kalır.

Görünüşte imgelerin devingenliği kuşku götürmez. Dolayısıyla bu noktada libido (ruhsal enerji) tanımına gerek yoktur. Ben de

dâhil pek çok yazar için imge oluşumundaki düzeneği sinir sistemi hakkında bildiklerimizle (bir sinir hücresinden ötekine olmak üzere uyarının yayılması gibi) açıklamak daha tercih edilir görölmektedir.

8

Biçimlenmemiş Biliş: Endosept

Ruhsal Yapının Anlatımsal Olmayan Etkinliği

KENDİ İÇİNDE bir son taşıdığı için, sonrasında zihinsel bir işleme olmaksızın tek başına imgenin eylemsiz kalacağını, doyumsuzluk ve engellenme yaratacağını bundan önceki bölümde görmüştük. Yaratıcılığın katılımcı ve önemli bir ögesi olmakla birlikte tek başına imgelem yaratıcılık ürünü doğurmaz. İmge oluşturan sinir iletimi engellendiğinde -iletinin imge oluşturan beyin alanlarına yönelmesi engellendiğinde- imge yön değiştirmektedir.

Beyin kabuğunun evrimleşmesi sırasında özgül işlevlere göre henüz şekillenmemiş, özellikli beyin kabuğu alanları oluşur. Bu alanlar, bilişsel olayların, insan gelişimine hizmet edecek biçimde dolambaçlı yollar oluşturmaya uygun yerleşim gösterir. Beyin kabuğunun yaygınlaşmış bu hali evrimin sonucudur. Dolambaç imge düzeyinden en üst düzey kavramlara kadar değişik düzeylerde bilişin oluşmasını sağlamaktadır. Aradaki evreler her insanda gelişimi sırasında yeniden ortaya çıkmaktadır (Arieti 1967). Sağlıklı normal erişkinler bunların bir kısmını bulundurlar, çok özel durumların dışında pek sık kullanmazlar. Bu özel durumlardan biri de yaratıcılıktır. Burada üzerinde duracağımız yaratıcılık sırasında bu ara evrelerin kullanımıdır. Hastalık ve rüya sırasında kullanımı konumuz dışındadır. Ancak bunların türsel gelişim sürecinde (filogeneizde,)³⁶ ontojenezde,³⁷ hastalık ve sağlıkta ortaya çıkışını,

³⁶ Filogeni: Türlerin gelişimini anlatan evrimleşme süreci. Ç.N.

gösterilerini kesin olarak ayımsamak pek olası değildir. Kıyaslamalı psikolog Heinz Werner'in gösterdiği üzere (1957) bu evrelerin hepsi birbirine bağlıdır. Dolayısıyla aydınlatıcı olması açısından diğer evrelere de değinilecektir.

Bu bölümde *şekillenmemiş bilişten* (amorf kognisyon), simgeleştirmenin olmadığı, imgelerle, sözcüklerle, düşünce ve eylemle ifade bulmamış bilişten söz edeceğiz. Bu tür bilişin işlevini, içsel, özel bir oluşum olarak kaldığından -dışa ait 'kavram' (konsept) sözcüğünden ayırımını yapabilmek için- *endosept* (endo -Grekçe, içsel-kavram) olarak adlandırdım. Ayırımını yaptığım *kavram* sözcüğü olgunlaşmış biliş anlamında olup kavramlaştırma yaşantısına sahip insanın etkileşimde bulunduğu insanla iletişimde geçer (Arieti 1965,1967, 5. Bölüm). *Endosept*, diğer çalışmacılar taraf *sözel olmayan, bilinçdışı, bilinçten-önce* tanımlarıyla ifade edilmişlerdir.

Alman Würzburg Okulu temsilcileri, simgeleştirmenin bulunmadığı (imgenin olmadığı), olgunlaşmış düşünce düzeyinin altında kalan zihinsel süreçlerin varlığından ilk kez söz edenler arasındadırlar. Kuşku, tereddüt ve şaşkınlık Marbe tarafından "kolayca çözümlenemeyecek yaşantılar" (*Bewusstseinslage*, 1901) olarak tanımlanmış, Ach bunu "imge olmaksızın bilme hali" olarak adlandırmıştır (1935).

Würzburger Okulu mensupları bu sonuçlara ulaşırken aynı zamanlarda Fransız psikolog Binet benzer bir görüş geliştirmiştir (1903,1911). Binet'ye göre kimi düşünce biçimleri imgeden tamamen yoksundur. Aslında ruhsallık yaşamının kuruluşu imgeye değil niyete (maksat) dayanmaktadır. Niyet, burada, Würzburger Okulu'nun düşüncenin *Aufgabe*'si (ödevi) dedikleri tanımla ilişkilidir.

Endosept geçmiş yaşantıların, algıların, bellek izlerinin, nesne ve hareket imgelerinin ilkel biçimde örgütlenmiş halidir. Önceki yaşantılar baskılanmakta, bilince çıkarılmamakta ve dolaylı bir biçimde etki göstermektedir. Endosept imgenin bilişsellik aşamasının ötesine geçer. Algı benzeri yaşantılardan bağımsız olduğundan kolayca tanınmaz. Davranışa yol açmaz. Söze dökülemez, söz

³⁷ Ontogeni: Tekil organizmanın gelişimini anlatan evrimleşme süreci (Haeckel'in 'Yaşam Oluşum Yasası'na göre ontogeni filogeniyi yineler (1867). Ç.N.

öncesi düzeyde kalır. Duygusal katılımcı bir özellik taşımakla birlikte duygu düzeyinde ifade edilemez.

Endoseptin paylaşılmadığına değinmiştik. Endosepti en ilksel düzeydeki zihin etkinliğinin engellenmesi halinde ortaya çıkan duyumsama, davranma, düşünme eğilimi (isteği/yatkınlığı) olarak tanımlayabiliriz. Endosept yaşantısına dair farkında oluşluk belirsizlik taşır, bulanıktır, parçalıdır. Endosept imgeye bağlı olarak belli düzeyde bilişsel yayılma sergiler ancak bu yayılma öznel farkında oluşluk düzeyindedir ve yoğunluğu azdır.

Endoseptin içeriği iletişimsel bir değere ulaşması ancak diğer düzeylerde ifade edilmesi halinde (sözcükler, resim, müzik vb.) olanaklıdır. Böylesi bir ‘tercüme’ olmaksızın endosepti ifadelendirmek -denenmeye kalkışılmışsa da- oldukça zordur. Zorluk endoseptin aracı bir beyin yapısı olmasından kaynaklanmaktadır. Endosept harekete, sözcüklere, açık ifade bulmuş duygulara eşitlenemez.

Şu anki bilgilerimizle endoseptin varlığını *kanıtlayacak* bir veriye sahip değiliz. Endosept kavramlaştırmasının açık seçik olmadığı kanısı doğrudur. Kitapta dile gelen düşüncelerin bilimsel doğrulaması yapılamamaktadır. Buna karşın bu bölümün devamında gerek mantıksal yordama gerekse klinik gözlemden kalkarak kanıtsal nitelikte bazı verilerin varlığına işaret edeceğiz. Belki de günün birinde çok sayıda adımlardan, düzeneklerden oluşmuş, nörolojik açıklamalara duyarlı bir endosept bulunacaktır.

Endosept sözel düzeye ulaşmamakla birlikte endosept niteliğindeki yaşantılara adlar vermekteyiz. Öyle zamanlar vardır ki endosept bilinç dışıdır. Başka zamanlarda ise yakın hissedilen bir *ortam*, bir *istek*, “genel” bir yaşantı olarak duyumsanır ve sözcüklere dökülemez. Freud’un “okyanus/umman” duygusu adını verdiği duyguya benzemektedir. Genelde endoseptlerle eşikaltı, bilinçli farkında oluşluk düzeyine çıkamamış yaşantılar, belirsizlik ve ilkel duyumsamalar arasında kesin bir sınır yoktur. Endoseptlere çoğu kez sözellenmemiş güçlü duygular eşlik etmektedir.

Bazılarına göre endosept yaşantıları dağınık ve soyut yaşantılar olarak ifade edilmektedir. Soyut sözcüğünün birbirine karşıt iki anlamı olduğunu kabullendiğimiz sürece bu yaşantıları soyut diye niteleyebiliriz. Ancak soyut sözcüğünün endoseptle ilgili olan anlamı taktır. Sözcük, bir anlamda, pek çok nesne ve durumdan ayrı olanı, ayırmış olanı tanımlamak üzere kullanılır. Örneğin kırmızı

renkli nesnelere baktığım zaman ayırımsadığım nitelik “kırmızılık”tır. Bu örnekte soyutlanan kırmızılıktır. Platon tanımlı evrende kırmızı renkli onca şeyi gördükten sonra kırmızılık, soyutlama eylemliliğinin sonuca ulaşan bir tanımı olmuştur. Bu, endosept olmayıp bilişsel süreçlerin yükselen sıralaması içinde yüksek düzeyde zihinsel bir etkinliktir. Soyut sözcüğü biçimlenmemiş (amorf) biliş anlamında kullanıldığında herhangi bir nesnede henüz bedenlenmemiş, varlığından kuşku duyulan ya da varlığı kanıtlanmamış, nitelikleri sözcüklerle kolayca ifade edilemeyen gibi anlamlar barındırmaktadır.

Yaratıcılık, bir bakıma *sonrakinin* -ilksel biçimli soyutlamanın- bir önceki haline doğru değişmesidir. Örneğin dağınık, belirsiz ve soyut bir duyumsama bir şiirde, bir oyunda vb. somutlaşmaktadır. Öte yandan, müzik ve soyut resimde olduğu üzere, karşıt bir sürecin sahne alabileceğini de bilmeliyiz. Parçacıklar, özgül nesneler günlük yaşamda olduğu şekliyle değildir, kaybolmuştur; geriye kalanlar ise endoseptten doğru türemiş bileşimlerdir. Görsel, işitsel nitelikler tamamen çıkarılmış, doğal şekil ya da sestten alabildiğine uzaklaşmıştır.

Kiş i endosepte dair bilgisini başka kişilerin kendi endoseptlerine ait bilgileriyle kıyaslayamayacağı gibi endosept bilgisini kendinde mevcut diğer ruhsal süreçlerle bile kıyaslayamaz. Ne geçerlilik testi ne kendiyle hasbıhal (diyalog) endosept düzeyinde olası şeylerdir. Çok özel hallerde endosept belli bir farkındalık kazanmış olabilir. Ancak bu, kuytuda, genel ve dağınık bir nitelikte olup ince düzeyde bir ayırışmışlık sergilemez. Tüm bu özellikler zihnimizin bu işleviyle ilgili bildiklerimizi, anladıklarımızı sınırlandırmaktadır.

İnsanlar endoseptleriyle kurdukları ilişkiden doğru birbirinden farklılaşmaktadırlar. Kimi insanlar bununla ilgili yaşantılarını yadsırken kimileri de kolayca kabullenirler. Hayalleme konusunda olduğu üzere, yaratıcılık süreci hariç tutulursa; mantıksal düşünce süreçleriyle bağdaşık düşünen, sadece bilimsel nitelikli düşünce çerçevelerini iş edinmiş kavramlara yoğunlaşmış kişilerin endosepte dair bir farkında oluşluğu sahiplenmeleri pek kolay görünmemektedir. “Sanatsal yeti sahibi olanlar” endosept yaşantıları açısından vergili insanlardır. Kimi zaman iyi eğitilmiş zeki insanlarla karşılaşırız; kendilerini mantıksal/çıkarımsal (dedüktif) düşünceye kaptırmışlardır. Ancak bu kişiler derinlikten yoksun bir tür *iki bo-*

yutululuk sergilerler. Gerçeğe sıkı sıkıya bağlıdırlar. Kendilerini gerçeğin bir parçası olarak görürler. Mekanik temelli ve pragmatik değer taşıyan bir zekâyâ sahiptirler. Bu özellikleri yaşamın kimi alanlarında işe yararken kimi alanlarında hor görülür. Bu insanların böyle olması erken yaşlarından başlayarak onları *terbiye eden* kaygılarının niteliğidir. Yalnızca kavramlara göre yaşarlar. Endoseptleri baskılanmış veya sindirilmiştir. Aslında kavramsal yaşamları da kendi içinde sınırlılıklar taşımaktadır. Çünkü endoseptle beslenmediği için yeterince zengin değildir. Endoseptle ilgili süreçler, belirsiz olmakla birlikte zaman içinde birikerek çoğalma eğilimi taşır. Dolayısıyla endosept süreçleri kendi kendini artırıp zenginleştirirken yeni boyutlar kazanır. Üst düzey zihinsellik hallerinde bile bu böyledir. Yetişkinlerin çoğunda endosept genelde baskılanmış veya sindirilmiştir.

Psikanaliz sürecinde kimi hastalar, erken çocukluk dönemlerinde (iki-dört arası), yetişkin diliyle konuşma öncesinde, ortaya çıkan kimi endosept yaşantılarından söz etmektedirler. Buna ait bir örnek aktaralım:

Dedemlerin evinde “kırmızı oda” adını verdikleri ayrı bir oturma odası vardı. Oda, parti, kutlama vb. özel olaylar için ayrılmış bir odaydı. Biz çocukların o odaya girmesine izin verilmezdi. Bazen odaya sızar, yakalanma korkusuyla birkaç saniyecik de olsa etrafa göz atardım. Oda törensellik iklimiyle doluydu. Korunmuş, kutsanmış bir yer gibiydi. Büyük büyük dedelerimizin resimleri vardı; insanı saygıya çağıran tablolar. Azizlerin resmi sanki... Mobilyalar altın işlemeli, döşemeleri yerdeki halı gibi kıpkırmızıydı. Duvar kâğıdı da aynı renkti. Tüm oda katı ciddiyeti simgeleyen bir mekândı adeta.

Yaşamın üçüncü ya da dördüncü yılına dair bu anı *iklim, korunmuş/kutsanmış, saygıya çağıran* sözcük ve ifadeler olmaksızın nasıl aktarılabilirdi acaba? Deneyelim; ilk yorum, bu aktarım geriye dönük yanılısama içermektedir (retrospektif yanılısama). Çünkü hasta, özgün yaşantı anında yukarıda işaretlenmiş terim ve tanımlamaları kullanma becerisinden yoksun olup bunları sonradan yüklemektedir. Peki, bu ibareler olmaksızın söz konusu yaşantıyla ilgili anı onca yıl nasıl korundu acaba? Anı sadece görsel imgelerin korunmasından ibaret olmayıp aynı zamanda duygusal bir durum da yansıtılmaktadır. Motor bir davranış (kas katılımıyla oluşan eylem) söz konusudur; odaya sızmak arzusunun yanı sıra yakalan-

ma korkusu da ifade edilmektedir. Diğer bir deyişle, görsel imgele-
re ek olarak endoseptler de korunmaktadır. Özgün endoseptler,
analiz seansı sırasında, hastanın ilgili anıyı şimdiki haliyle nasıl
anıyorsa onunla uyumlu biçimde tercüme edilmektedir. Hasta,
yaşantısından “kutsanmış, katı ciddiyet” vb. ibarelerle söz etmek-
tedir. Kutsanmış olmak, kutsallaşmış, kirlenmemiş anlamındadır.
Çocuk odanın büyük toplantılar için kullanılan bir oda olduğunu
bilmektedir. Bu durumu kendi içinde içselleşmiş bir hale getirerek
yaşamaktadır. İçselleştirdiği bu hale çok daha sonra “kutsanmış”
yüklemini bindirmektedir. Kırmızı duvar kâğıdıyla kaplanmış,
zengin biçimde döşenmiş odanın ortamını katı ciddiyeti olan bir
yer olarak tanımlamaktadır. Büyüklere mahsus bir oda çocukta,
sonrasında “katı/ciddi” diye tanımladığı şeyler yaşatmıştır. İfadesi
önceden kestirilemeyecek bu tür yaşantılar “endosept” adı verilen
unsurlardır. Kırmızı oturma odasının çocukluğun diğer dönemle-
rinde oluşmuş bir düş veya hayali kışkırtmış olma olasılığını elbet-
te inkâr edemeyiz. Ancak özgün yaşantının hayal ya da düş haline
dönüşmeden önce bir endosept olarak var olduğunu bilmek zorun-
dayız.

Endoseptle bağlantılı olgular rüyalarda ortaya çıkabilir. Bazı
rüya tiplerinde sözel ifadeler, iletişimler vardır.³⁸ Ve önemli bir
role sahiptir. Rüyaların büyük bir kısmının söze dökülmeden ‘ce-
reyan ettiğini’ hepimiz bilmekteyiz. Oysa gören için, söz olsun
olmasın, rüya yoğun bir yaşantıdır. Analist rüyasını tanımlamasını,
ayrıntı vermesini istediğinde, hasta rüya esnasında ayırımında ol-
madığı sözcükleri kullanmak suretiyle yanıt vermektedir. Örneğin
karışık bir hoşnutluk yaşadığından, korktuğundan, şaşırdığından
uyanıkken yaşamadığı şiddette bir bunaltıdan söz edebilir. Rüyayı
her şeyin yoluna gireceği gizem dolu bir atmosfer veya bir yaşantı-
ya ait anı kaydı olarak tanımlayabilir. Şu an uyanık olan hasta,
böylelikle, rüya yaşantısını veyahut anı olarak saklanmış yaşantısı-
nı söze dökmektedir. Ancak insan rüya görürken sözcüklerle dü-
şünmez. Yaşantısı endoseptlerden oluşmaktadır. Aslında rüyasını
anlatırken insan yaklaşık ifadeler kullanmaktadır. Çünkü endosept-
leri konseptlere (kavramlara) dönüştürmek oldukça zordur.

Söz rüyalara gelmişken bu noktada sık rastlanılan tam tersi bir
düzenekten söz etmek zorundayız; bilinçdışı fikirler psişede ‘dil-

siz’ biçimde (sessiz anlamında) saklanır. Ancak görünmeyen yollarla biçim değiştirerek rüyalarda simgesel biçimde boy gösterirler. Böylelikle görsel imgelere dönüşmüş olurlar. Psikanalizin en önemli ödevlerinden biri de bilinçdışının kendini rüyalarda nasıl olup da öyle ifade etmeyi seçtiğini anlamaktır. Endosept kısa ve kestirme bir yol olarak rüyaya çıkıyorsa, yaratıcılığın zorlu yolunu, en azından şimdiki halde, izleyemeyecek demektir.

Kişi bazen endoseptleri ile sözel ifadeleri arasındaki oransızlığın/uyuşmazlığın farkındadır: “Ne hissettiğimi, ne anladığımı biliyorum ama söze dökemiyorum” demektedir. Aşk, âşık olma gibi duygusal içeriğin yoğun olduğu hallerde, sanatsal duyumsamalarda endoseptler önemli roller oynamaktadır. Bu tür yaşantıları anlatmaya çalışırken insanlar çoğu kez sözlerin duyguları berbat ettiğinden dem vururlar, yakınırlar. Aşk halinde kimi insanlar paylaşılan duyguların yüceliğinden, sevgi sözcüklerinin güzelliğinden söz etmeyi ve söz edilmesini çok isterler. Oysa başkaları, aldıkları bedensel ve ruhsal hazza sözün karışmasını asla istemezler. Onlara göre duygulara söz bulaşmamalı yoksa söz her şeyi zaten berbat eder. Bazı şeyler söylenmeden kalmalı, öyle yaşanmalı! Şiirde söz, kimi zaman söylenmeyene işaret etmek üzere kullanılmakta olup şiir endosept düzeyinde yaşanmaktadır. Başka bir bakış açısı ise sözün duyguları körelttiği, öldürdüğü ya da duygulara deli gömleği giydirdiğidir. Bir başka anlamıyla yaşanan; *sonsuzluk* taşıyanın sözcükler aracılığıyla *sonlu* hale getirilmesidir. Gerçekten de, sözel olmayan çağrışımlar yığılımı olarak endosept bağlantılı yaşantılar belirsiz biçimlerde yayılma eğilimi taşırlar. Artistik ya da estetik olana denk düşen bu yaşantıları 8. Bölümde göreceğiz.

Sadece rüyaları değil yaşam durumlarını da araştıran psikanalitik çalışmalar endoseptlerin ille de çocukluk yaşantılarından ya da söz öncesi bilişsel (preverbal kognitif) unsurlardan türemediğini göstermiştir. Endoseptler yüksek düzeyden yetkinleşmemiş (immatur) konumlara doğru gerilemiş (regresyon) kavramlardan da türeyebilmektedirler. Ruhsal aygıtın işlevlerini iki düzlemde araştırmaktayız; aşağı düzeyden yukarıya, yukarı düzeyden aşağıya doğru. Buna ait klinik örnekler verecek olursak; “kurtarmak, korumak, esenlendirmek (rehabilite etmek) istedikleri kadınlara âşık olan erkeklerin ruhsal irdelemesi ancak psikoanalizin göze alabileceği bir çabadır. Çünkü böylesi erkeklerin yaptıklarıyla ilgili içgörü kazanması çok uzun bir analitik çalışma sonucunda mümkün ol-

maktadır. Hasta, böylesi kadınlara gönlünün düştüğünü, tüm içtenliğiyle âşık olduğunu söylemektedir. Ayrımında olmadığı husus; onu yönlendiren bilinçdışı güdülenme, bedel ödemek suretiyle, aşkının *koruyacağı/kurtaracağı* kadını arayıp bulmaktır. Bu tür tutumlar çoğu kez ‘kötü’ babadan ya da benzer olumsuz durumlardan kurtarılabilecek anneyle ilgili çocukluk fantezilerinden kaynaklanmaktadır. Bu durum bilinçdışı düzeyde kaldığı, sözel olmayan konumunu koruyup bilinçli eyleme dönüşmediği sürece endoseptal niteliklidir. Erken çocukluk dönemlerinden kaynaklanmakla birlikte kavramsal kabul edilebilecek unsurları da barındırmaktadır. Örneğin hasta, bir biçimde durumu değerlendirmek zorundadır. Şöyle ki, kadın *kurtarılma* durumundadır, ona ‘yardım edilmesi’ gerekmektedir. Bu tür tanımlar ancak bilinçli, mantıklı biçimde, kavramlar kullanılarak yapılabilir. Oysa olup biten bilinçdışından doğru gerçekleşmekte ancak psikoterapi aracılığıyla bilince çıkarılabilmektedir. Tarif ettiğimiz bu sorunun çok değişik şekilleri vardır. Analiz edilen kişi çoğu kez ona annelik edecek, boyun eğdirecek, her dediğini yapacak bir kadını seçmektedir.

Vurgulamak istediğimiz şey güdülerimizin bilinçdışı kaldığı (ki Freud’dan bu yana böyle bilinmektedir) olmayıp çoğu bilişsel eylemimizin simgesel olmayan endosept düzeyinde kaldığıdır. Simgesel olmayan bu etkenliğin iki kaynağı vardır; 1) İlksel, baskılanmış bir imgeden ya da henüz ayırmamış zihinsel bir işten kaynaklanır ve 2) bilinçlilik alanından, iyi örgütlenmiş davranışlardan kaçan yüksek düzeyli zihinsel etkinlikler farklı ortamların peşindedir; ilksel düzeye kadar gerilemektedir (bilişsellik taşımaz). Bu iki kaynağı ayırmsamak sıklıkla zordur. Yaratıcılık yolunda her iki kaynaktan çıkan yollar kesişmekte, kaynaşmakta, bitişmektedir.

Endosept Yaşantısının Sonucu ve Yaratıcılıkla İlgisi

ENDOSEPTLER ‘endosept’ olarak kalır. Gene de kimi dönüşümlere uğramaktadırlar: (1) *iletişimsel simgelere dönüşür*. Bu simgeler kavram öncesi ve kavram düzeyinde biçimler edinir. (Çoğu kez sözcükler halindedir. Ancak sayı, resim, ses vb. biçimlerde de olabilir.) (2) *eylemli hale dönüşür*. (3) *daha tanımlı duygular halini alabilir*. (4) *imgelere dönüşebilir*. (5) *Rüya, gündüz düşü, hülya-*

lanma vb. halini alabilir. Sonuçta bunların her biri yaratıcılık için bir tür sıçrama tahtasıdır.

Duygudaşlık (empati) bir başkasının endoseptini ilksel düzeyde anlayabilme açısından iletişimsel değerdedir. Ağırlıklı olarak endosept düzeyinde işlerlik sergileyen çoğu kişi bir başkası için güçlü duygudaşlık yaşantılarına sahiptir. Kimi durumlar, örneğin anne-bebek ilişkisi, duygudaşlıkla endosept iletişim ve etkileşiminin belli başlı örneğini oluşturur. Aslında bebek hareketliliği, gülümsemesi aracılığıyla başka yollarla da iletişim kurabilmektedir. Hoşnutluk veren temel duygulardan medet umulsa da duygudaşlığın olduğu iletişim pek güvenilir değildir. Ancak kalıtsallık özelliğindeki endoseptin yol açtığı güçlkle baş edebilmenin yollarından biri de budur.

Yaratıcı nitelikli kimi insanlar da dâhil endoseptleri düzeyinde iş görenler başka insanlarla ya da gerçeklik taşıyan yaşam durumlarıyla pek ilgili görünmezler. Bu insanlar aslında aldırmaç değildirler. Günü taşıyor görünürler çünkü yaşantıladıkları imgelerle veya kendiliklerini dış kaynaklı nesnelere ya da içsel temsillerine bağlamakta geçici güçlükler yaşamaktadırlar. Davranmanın ya da yaratıcı eylemliliğin öncesinde endosept evresinden geçecektir. Sonunda edim için hazır hale geldiğinde kökten değişir. Yaratıcı eylemliliğin herhangi bir anında endosept birdenbire sözel bir ifadeye veya resim, heykel gibi görsellik taşıyan sanatsal bir yaratıya dönüşür. İşte o anlarda *esin, sezgi* gibi sözcükleri kullanmaya başlarız. Sezgi, ön hazırlığın olmadığı bir tür bilgidir ya da bilgi edinmenin anında gelişen yöntemidir. Aslında bilgi edinmeye dair hazırlığın, malumatın ve çalışmanın olmadığı böylesi bir yöntem söz konusu değildir. Aslanan da budur! Çünkü *yeni olan bir şeyin* öncesizliği ya da hemen öncesinde bir hazırlığın bulunmaması böyle bir şeydir. Spinoza ve Bergson'un üzerinde durduğu *sezgisel* bilgilenme endosept kaynaklı bir bilgilenme olup endosepten kalan kavramsal bir dönüşüme uğramaktadır. (Anımsamamız gereken *sezgi ve esinin* yalnızca endoseptten doğru kaynaklanmadığıdır. Yaratıcılık pekâlâ endosept ve *esin* arasındaki süreçten kaynaklanıyor olabilir.)

Bu bölümün öncesinde kimi yaşantıların kimi insanlarda nasıl olup da var olma öncesinde endosepte dair biçimler halinde yer aldığını, sonrasında dışa yansıyan davranışlar haline geldiğini gördük. Gene gördük ki kavramsal yaşamımızın büyük bir kısmı

endoseptteki karşılığıyla kaynaşmıştır. Ve endosepte özgü biçemlere doğru dönüşmektedir. Aynı şeylerin bilişsel eylemlilik için de geçerli olduğunu ve sonucun yaratıcılığa çıkacağını biliyoruz. Kavramsal yaşamın endosept nitelikli yaşama dönüşü yalnızca kişinin kaygı, nöroz ve tehlikeden ya da kurulu düzenden, düzenin verili değerlerinden uzaklaşma gereksinimi sonucu değildir. Kimi zaman kavramların olağan seyrinde bir aksaklık, eksiklik duyumsamakta doyumsuzluk yaşamaktadır. Bütün bu nedenlerle zihinsel etkinliğinin bir bölümünü bilişin henüz biçim kazanmadığı evreye çeker. Bu evre belirsizliğin kaygıda kalmışlığın eriyip birbirine karışıp hüküm sürdüğü bir evredir. Bu evrede belirsizlik ardışıklık taşıyan zamanla kaynaşır ve sonuçta kuşku duyulmayacak nitelikte dönüşümler oluşur.

Yaratıcı ve daha az yaratıcı insanlar andığımız türden bir örgütlenmenin (endoseptle ilişkili bir örgütlenme) ne olduğunu ve ne işe yaradığını bilmeksizin *varlığını hissettiklerini* ifade etmişlerdir. Bazıları bilinçdışı öncüllerin varlığından söz etmişlerdir. Bunu toplumbilim içinde bile dillendirenler vardır. Örneğin toplumbilimci Gouldner yaşamı düzenleyenler arasında bilinçdışı benimsemelerin bulunduğu ayrı bir alanın varlığını söylemiştir (1970). Kendi meslek deneyimimde (psikanaliz) özgül nitelikli yaşam örüntüleriyle karşılaştım. Yanı sıra ilgili olgudan habersiz ancak yaşamını yönlendiren düşüncelerinin bilinçdışı olarak andığım bu süreçten kaynaklanan insanların olduğunu gördüm. Söz konusu düşünceleri kimi örneklerde olduğu üzere *ana baba ve çocuk ilişkisi; otorite ve bireysellik; ödev ve kişisel amaçlar; istek ve akıl; aşk ve nefret; karşı konulamaz öfke; kadınlar, erkekler için esenlik ve sevgi arayışı, Tanrı inancı; sonsuzluk özlemi; güç, içkinlik, aşkınlık arayışı; matematiksel keskinlik; gizem arayışı; yaşamın güzelliklerle dolu yamı* gibi önemli başlıklar altında açılan kavramlara dairdi. Bütün bu düşünceler belirsizlikte bekler ve betimlenemez. Ta ki birey onları erginleştirip onlara iç görü katana kadar! O noktadan sonra bu düşünceler *kendiliğindenlik* kazanacaktır.

Yaratıcı kişilikte endosepte ait bilişsellik el yordamı tarif edilen bir yapının olduğu, biçeme kavuşma peşinde belirsizlik taşıyan eylemlilik olduğu şeklinde tanımlanır. Uygun bir biçeme ulaşıldığında söz konusu eylemlilik yaratıcı bir iş üretmeye dönüşür. Sonuçta gelişmiş bir üretim evresine geçilecektir. Kimi olgularda yaratıcı iş, endosepte ait özgül bir nitelik olarak kalır. Betimlene-

mez olanın sanatkârane biçimde içinde ifalendirimi akıl karıştırıcı, mantığı zorlayıcı bir hali beraberinde getirir. Belli alanlardaki yaratıcılık endoseptle ilişkili olduğu izlenimi veren biçimler aracılığıyla ifade bulur. Yaratıcılık biçemlerine en yakın endoseptteki bilişsellik yakın durur. Örneğin müzik, soyut görsellikteki sanat resim gibi. Müzik, kuşların cıvıltısı ya da derenin şırıltısı gibi birbirini taklit eden sesler içermez. Benzer biçimde renkler, çizgiler, biçimler sanatta doğada olduğu gibi yansımaz. Ancak aynı unsurlar sanatçının içsel (endoseptle ilişkili) yaşamının ifadelendirilmiş girişiminde rol işlevselliğine sahip olabilir.

Kimi sanatçılar, müzisyenler kendilerini özgürleştirmek istedikleri zaman endosept düzeyine dönebilmektedirler. Sanatçı dışsallığın dayattığı biçemlerden kaçabilmek, bireysellik taşıyan iç yaşamıyla yeniden temasa geçmek için gene aynı şeyi yapar: endosept düzeyine döner! Sanatçının bireyselliği başkalarıyla paylaşılamayan saf biçimler aracılığıyla ifade bulur. Ancak sanatçının iç yaşantısında paylaşma yolunda gizli bir yaşantısı vardır. Yoksa çalışmasını başka insanlara sunamaz! Var olan bu örtük yaşantı bir süre sonra -şu ya da bu biçimde- başkaları tarafından da anlaşılır hale gelir. Böylelikle endosept'in belirtilemezliğine karşı konulmuş olur! Sonuç ürünün başka insanların paylaşımına açık olması ve başka insanlar tarafından anlaşılır olma olup biten için bir kazançtır.

Endosept bilişsellikinden kaynaklanan görece müzik niteliğindeki yaşantı, yaratıcı beyne sahip kişiler tarafından -müzisyen olmasalar bile- anında *keşfedilir*. Nietzsche *Böyle Buyurdu Zerdüş* (*Zarathustra*-1927) adlı eserini ortaya koyduğu endoseptal evrede müzikten söz eder. 1883 yılının şubat ayında İtalyan kenti Vicenza'nın yakınlarında Recoaro adlı köyde bulunan Nietzsche bir yaşantısından şu biçimde söz eder: *'İçten gelen, ani ve derin, kararlı bir değişiklik, bir uyarı işareti; müzik cümlesi...'* Aynı gün *'olanca parlak tüyleri ile göklerde dolaşmakta olan müziğin anka kuşunu fark eder'*. Yazarın alıntılıadığımız bu satırları sonrasında şöyle devam eder: *'Zarathustra bir yerde yer alacaksa müziğin olduğu ulamda yer alır. Zarathustra müziktir.'* Göndermede bulunduğu her an dönüşebilecek ve anka kuşu gibi yenilenebilecek endoseptin evresinden başkası değildir. Bu evrede Nietzsche, *Zarathustra* adını verdiği çalışmasının ne olacağı hakkında henüz bir fikre sahip değildir. Kuluçka dönemi birkaç ay sürer. Kitabın özünü oluş-

turan sonraki evrelerinden diğerk bölümlerde söz edeceğiz. Yalnızca Nietzsche örneğinde değil yaratıcı kişilerin büyük bir kısmı endosept evresinden ileri doğru geçer. Sonraki evreler endoseptin bilişselliğiyle benzeşmez.

Kimi zamanlarda endosept rüyalarda kısmen ortaya çıkar. Ya da en hızlı biçimde, yaratıcılık düzeyinde ifade bulacak bir imge halini alabilir. Başka zamanlarda bir kararsızlık, durgunluk söz konusudur. Düşünceler alacakaranlıkta yer alır. Daha sonra beliriveren düşünceler ortaya çıkar. Oyun ya da roman yazarları zihinsel olarak geldiği yer belli olmayan bir püskürmeyle karşı karşıya kalmaktadırlar. Yazılan, bu püskürtü odağındadır. Püskürtüdeki imge bilinçdışıdır. Bütününde bu imge endoseptin somut, dışsal sözel temsiliyle çevrelenmiştir. Sonraki aşamalarda endosept çekirdeği harekete geçerek yaşama sırçar. Örneğin Henry James (1908), *The Spoils of Poynton*³⁹ adlı çalışmasının çekirdek halini şöyle tanımlar: *komşusunun istemeden düşürdüğü ufacık, tek bir tohum; rüzgârın savurduğu, öylesine bir ipucu. Hanım arkadaşı eşinin ölümünden sonra ondan kalan mobilyalar yüzünden oğluyla mahkemelik olan bir başka hanımdan söz eder.* Romanın çekirdeği budur! Henry James kadının davranışında yaşamın sarsak yanını bir kez daha görmüştür. Pek çok endoseptin uzun bir kuluçka dönemi boyunca birikip romanın esası olan çekirdeği, imgeyi oluşturmaları bu yolla gerçekleşmektedir. H. James'in söylediği üzere sözünü ettiği tohumu 'verimli, zengin bir toprağa ekmektedir'.

Equus (Küheylan) adlı oyunun yazarı Peter Shaffer, oyunu yazdığı tarihten iki yıl öncesinde beraberinde bir arkadaşıyla kasvetli bir köy yolunda araba kullanmaktadır. Bir ahırın önünden geçtikleri sırada yanındaki arkadaşı birden Londra'daki bir partide kulağına çalınan bir cinayeti anımsar. Arkadaşı cinayete dair dehşet verici tek bir ayrıntıyı bilmektedir. Bu ayrıntıyı Peter Shaffer'a aktarması bir dakikadan bile az bir zaman alır. Arkadaşı cinayete dair ad, yer ve zaman ayrıntısı vermemiştir. Üstelik birkaç ay sonra öldüğü için yazarın başkaca bir ayrıntıya ulaşması zaten olanaksızdır. Oysa o tek ayrıntı yazılacak oyunun çekirdeğini oluşturmaya yetmiştir. Burada aktarılan korkunç cinayet dış kaynaklı uyarandır. Uyaran, yazarın içselliğinde endosept düzeyinde zaten var olan

³⁹ Türkçeye çevrilmemiştir. Yaklaşık karşılığı *Avantacı Ponyton*; çev. Prof. Dr. Yusuf Eradam'

birikime katılmış, çoğalmıştır. Sonrasında kendi içinde yeniden örgütlenerek sonunda sanatsal bir biçime ulaşmıştır. Yani arkadaşının aktardığı olay ne oyunda suç işleyen gençle ne de onun ebeveyniyle ilişkilidir.

Okurların endoseptin, her doku ve işlevi içeren gelişmesi tamamlanmış olduğunda bir çocuk haline geleceği şeklinde yanlış bir fikre kapılmasını istemiyorum. Asla! Geleceğin yaratıcı ürününde endosept yazarın belirlediği üzere türlü yollarla gerçekleşecek olandan farklı olanı barındırmaz.

Endosept içeriği niyete alınmamıştır. Tasarlanmamıştır. Niyete alınmadıysa olup biten rastlantısal diye akla gelebilir. Yaratıcı kişi için bu gerçekten böyle olabilir. Bizler olayın çok sonrasına tanıklık ederiz. Buradan kalkarak endoseptin içeriğinin geçmişin yaşantılarından bugünün bilinçdışı duygularından, nöronal ve ruhsal iç örgütlenmenin bir araya gelmesinden oluştuğunu söyleyebiliriz. Tabloya katılan bir diğer unsur 17. Bölümde ele alınacak olan sınırlı ölçüde belirsizliktir.

Yaratıcı dürtü endoseptin ötesine geçtiğinde kendi içinde kendi kendine -kimi zaman niyete alınamamış yönlerde dahi- büyümeye devam eder. Umulmadık bağlantılar oluşur ve ileride göreceğimiz başka zihinsel süreçlerin kapıları açılır. Ancak sonraki aşamalarda yaratıcı kişinin edilgen biçimde beyninde veya önünde olup bitene seyirci kaldığını düşünmemeliyiz. Bilinçli seçimler yapmak; bilincinde olduğu kavramların ortaya çıkacak olanla uyum sağlayıp sağlayamayacağı konusunda hüküm vermek zorundadır. Bilinçli farkındalık içindeki kavramlar uymuyorsa görünürdeki olumsuzluklara karşın yaratıcılık işini sürdürüp sürdürmeme kararı vermek zorundadır.

Yaratıcılığı olan kimi kişilerde endosept evresi loşlukta bekleyen farkındalık düzeyinde bile olsa izi sürülemez. Sanki yok gibidir. Başka insanlar hayalleme aşamasından mantıklı düşünce evresine geçerler. Örneğin, Einstein'ın Jacques Hadamard'a yazdığı mektupta, yazarken ve konuşurken kullandığı sözcüklerin düşünsel düzeneklerinde herhangi bir role sahip olmadığını söylemiştir. Ondaki bilişsel süreçlerin görsel ve kassal nitelikli imgelerden sonra başladığını söyler. Sözcükler işitsel biçimde sonradan devreye girer. Einstein söz konusu imgeleri isteğe bağlı üretebileceğini ve onları birbiriyle karıştırabileceğini söylemiştir. Hayallemeyi en uç sınırdaki kullanmış, sonrasında hayalleme soyut bir düşünceye

dönüşmüştür. Bu imgeler olağan insanların paylaştıkları imgelerle aynı özelliklere sahip değildir. İmgeler, olasıdır ki, bir dil oluşturmakta ve bu dil olağan insanda imgeleştirmeyi baskılayan mantıksal sürece maruz kalmaktadır.

Andığım evrenin, kimi yazarların *kuluçka* adını verdikleri bir kısmı büyük ölçüde endosept etkinliğidir. En erken evre olan *hazırlık evresinde* nesneler üzerinde bilinçli bir denetim çabası söz konusudur. Nesneler doğrudan yaşam dersleriyle bağlantılanır ve sonrasında kuluçka evresi gelir. Artık daha önce açık seçik olan başka bir şeyle karışarak daha az seçilir hale gelir. Endosept evresine gerileme zamanı gelmiştir artık! Sonunda yeni bir şey belirir: açık seçik yeni bir ürün! Ya da öncesinde elde olanlardan kestirelemeyen yeni bir kavram çıkmıştır ortaya! Endosept evresinin kılığı ona dar gelecek ölçüde büyümeye başlamıştır.

5. Bölüm

İlksel Biliş

Başlangıç Belirlemeler

YARATICI SÜREÇ sözcüklerin, fikirlerin kullanımına izin verecek ölçüde farklılaşmış bir evreye doğru ilerlediğinde iki tür düşünce tipi önemli roller üstlenmektedir. Bunlardan biri, daha önce sözünü ettiğimiz Freud'un birincil süreç adını verdiği geniş ulam içinde yer almaktadır. Diğerisi ise ikincil süreç diye anılan ulam içindedir. Bu bölümde birinci süreç düşüncesi üzerinde odaklanacağız. Özellikle adlandırmalar (terminoloji) taşıyan bu düşünce türü; *ilksel, erginleşmemiş, en eski, gelişmemiş, ayrışmamış, olağandışı, aksak, somut, söylence düşüncesi* ilk göze çarpan nitelikleriyle anılmaktadır.

Daha başlamadan söylemem gereken şey, bu tür gelişmemiş düşünce biçiminin sadece sanatta, söylence de değil bilim de dâhil olmak üzere tüm yaratıcı süreç boyunca yer aldığıdır. Jung büyük sanat eserlerinin sadece sanatçının yaşam deneyimleri sonucu ya da olağan bilişsel yollara bağlı oluşmadığına, kökensel (primordial) süreçlerin devrede olduğuna işaret ederken son derece haklıydı. Söz konusu kökensel süreçlerin Jung'un ortak bilinçaltından türediğini düşünmüyorum. Hangi yaratıcılık alanına uygulanırsa uygulansın *içerikten* bağımsız olduğu düşüncesindeyim. Aslolan *süreç/ler* ve *biçem*dir.

Kökensel nitelikli düşünce süreci düzenekleri rüyalarda, şizofreni başta olmak üzere ruhsal hastalıklarda ortaya çıkmaktadır. Duygusal açıdan şiddet yüklü durumlarda, önyargı hallerinde, öfke esnasında, kültüre bağlı eğilme hallerinde normal insanlarda da

görülebilmektedir. Sırf bu nedenle bile gerek psikiyatrinin gerekse psikoanalizin yaratıcılık araştırmasına çok önemli katkılar sağladığını söyleyebiliriz. Ancak bu noktada Okur'un yaratıcılıkla ruhsal hastalık, özelinde şizofrenik reaksiyon veya şizofreni arasında bir bağ kurmasını da istemeyiz. Böylesi bağlantılar çok ender koşullarda söz konusu olmaktadır. Anlamı, ruhsal hastalıkta ortaya çıkan düşünce süreçlerinin yaratıcı insan için tanıdık olmasıdır. Farkı, hasta olan kişi yaşamını bu ayrıkçı düşüncelerle yönlendirirken yaratıcı kişi için bu düşünceler yaratma sürecinde kullandığı araçlarıdır. Bunları ya ortaya çıktıkları özgün biçimiyle ya da normal düşünceyle uyumlu biçimler haline dönüştürdükten sonra kullanmaktadır.

Birincil düşünce süreçleri yoğun biçimde araştırılmıştır. Farklı türdeki bu araştırmalar birincil düşünce sürecinin çok sayıdaki özelliklerini ortaya koymuştur.⁴⁰ Bu bölümde yaratıcı süreci anlamamızda katkısı olan özelliklere işaret edeceğim. (Yaratıcı sürece katılımda bulunan özgül nitelikli yaklaşımlar ileride ele alınacaktır.) Yaratıcılık sürecinde ilksel düzeneklerin kullanımı yaratıcı ürünün geçersizliği, mantıksal geçersizliği, akla uygun olmadığı anlamına gelmez. Yaratıcılığın, gözden çıkarılmış olanlar da dâhil olmak üzere, insanoğlu için mümkün olan tüm bilişsel yöntemlerin kullanabileceği anlamına gelir.

En eski olma niteliği nedeniyle henüz erginleşmemiş düşünceyi *paleolojik*⁴¹ olarak adlandırmaktayım. Bu düşünce biçimi, mantığı yanlış kurulmuş düşünce biçimi (*illojik*) olmayıp mantık taşımayan (*alojik*) düşünce biçimidir. Ancak kullanan sağlıklı bir insansa kullanımı farklı bir mantıksal akış izleyebilir. Normal insan, ikincil düşünce sürecinin olağan mantık kurallarını kullanmaktadır. Bu, Batı uygarlığının 'Aristo' mantığı adını verdiği sistemdir. (Bu kuralları ilk düzenleyen Aristo olmuştur.) Ancak insan sadece mantıktan ibaret olmayıp yapısında imgelem ve de önceki bölümde ele aldığımız ilksel biçimlenmemiş bilişsel biçimler de (endosept) yer almaktadır. Normal kabul ettiğimiz insanlarda paleolojik düşünce bir dereceye kadar mevcuttur. Paleolojik düşünceyi saf biçimi-

⁴⁰ Özel olarak ilgi duyan okur için Arieti, 1948,1950b,1955,1956a,1961,1962, 1965, 1967, 1968,1974 tarihli çalışmalarının okunmasını önermekte, ana araştırma alanının bu olduğunu söylemektedir. Ç.N.

⁴¹ Paleolojik: Eski Yunancada 'paleo' *eski* anlamına gelmektedir. Lojik, mantıkla ilişkili demektir. Ç.N.

miyle araştırmak için şizofreni hastasında gözlem yapmak zorundayız.

Esasında bu bölümdeki şişimiz de bunu kapsamaktadır. şizofreni, paleolojik düşünceyi sanki deney koşullarındaymışız gibi gözlemleyebileceğimiz bir laboratuvar niteliğindedir. Bu tartışmada paleolojik düşüncenin  karakteristiği üzerinde duracağız.

Benzerlik zerine Kurulan zdeşim

şİZOFRENİ OLAN kişi özellikle hastalığın başlangıcında ciddi bir şaşkınlık hali içindedir. Dünyanın bir anlamı yoktur. Bu anlamsızlık çoğu kez panik, bunaltı, bir girdap, anlam peşinde ümitsiz bir çaba olarak yaşanmaktadır. Hasta için bazen, bir aydınlanma anında, aniden bir anlam belirir. İğr kazanmış gibidir! Böylesi bir iğr bizi yanıtabilir. Hasta zihninin berrak hale geldiğini söyler. nemli bir şey keşfetmiş insanlarda olduğu gibi oşkunluk içindedir. Artık *iki ile ikiyi* yan yana koyabilmekte, dev bil-bulu zezebilmektedir. Artık ona tuhaf görünen, şaşırtan, özellik arz eden “şeyler” anlam kazanmıştır. Parçalanmış biçimde algıladığı evrenini düzenine oturtabilmekte, anlamı yeniden yakalayabilmektedir. Ancak bunları yaparken birincil (primer) süreç düşüncesinin araçlarını kullanmaktadır!

İlk rnek: Doğum sonrasında şizofrenik psikoz gelişen kızıl saçlı genç kadının parmağında iltihaplanma oluşmuştur. Parmağının en son boğumu şişmiş ve kızarmıştır. Birkaç kez psikoterapistine, “Bu parmak Ben’im!” Parmağını kızarmış en son boğumunu göstererek “Bu da benim kızarıp çürümüş kafam!” demiştir. Anlattığı parmağının onu simgelediği değil; parmağının kendinin aynısı-nın olduğudur. Parmağı kendisidir! Normal insan için bu pek anlalışlı değildir. Bir başka hanım hasta ise hayatında sevdiği iki adamın, biri New York, diğeri New Mexico’da yaşamasına karşın, aynı adamlar olduğuna inanmaktadır. Çünkü her ikisi de onu gerçekten sevmişler ve gitar almayı bilen insanlardır. Bir diğeri ise “Bakire Meryem” olduğunu söylemekte; neden böyle düşündüğü sorulduğunda, “Ben bir bakireyim. Meryem de bakireydi. Ben, bakire Meryem’im” diye yanıtlamaktadır. Hastanın gereksinimi Bakire Meryem’le özdeşim kurmaktır. Ona göre kadın mükemmelliğini simgeleyen Meryem’e kendini yakın hissetmektedir. Böyle-

likle kendine dair değersizlik, uygunsuzluk duygularını yadsıtmaktadır.

Bu örneklerden anlaşılacağı üzere paleolojik düşünceyi benimseyen hastalar başka türlü bir arada olması olanaksızlık taşıyan nesnelerle özdeşim kurmaktadırlar. Birisi parmağıyla özdeşim kurarak parmağı haline gelmekte; diğerinde ikinci sevgilisi ilkine dönüştürülmekte; bir başkası ise Bakire Meryem'le aynı olmaktadır. *Hasta birden fazla nesne ya da insanla ortaklık kurabileceği en az bir unsur bulabilmekte, bu da özdeşim için yeterli olmaktadır.* Normal insanın bakış açısıyla bu düşünce biçimi saçmadır. Özdeşimi tesis ettiği/ortaklık kurduğu unsura odaklaşıp yoğunlaşan hasta nesnenin ya da kişinin kalan kısmını umursamaz, hesaba katmaz. Ufacık bir benzerlik kapsamlı bir özdeşim için yeterlidir. Bu biçimde düşünüp davranan hastalar için bir *araya gelen özdeşimler çılgınca eğleniyorlar* diye düşünürüm (Arieti 1974). Hasta baktığı her yerde benzerlikler görüp özdeşimler kurmaktadır. Bu tutumu, benzerlikleri kolayca kavrayabilmesi, normal insanın bütünü parçalara bölebilme becerisinin üstüne böldüğü parçayı bütünün yerine koyabilme özelliğinden kaynaklanmaktadır. Sonradan göreceğimiz üzere benzer bir düzenek yaratıcı süreç için de söz konusudur.

Şizofrenik düşüncenin normal dışı özelliğini araştıran, niteliğini farklı biçimde ilkeleştirerek ortaya koyan ilk ruh hekimi Eilhard Von Domarus'tur (1944). Söylediği, "Normal düşünce sürecinde (ikincil süreç) özdeşim, özdeşlik taşıyan *özneler* arasında kurulmaktayken paleolojik düşüncede (birincil süreç) özdeş *yüklem*ler arasında tesis edilmektedir." Özdeşime yol açan yüklem, "özdeşlik yüklemi" ya da "özdeşleştiren yüklem" adını almaktadır. Ancak bu düşünce şekli yani sadece benzeştiği için özneler arasında özdeşlik kurmak Aristo mantığıyla açık bir biçimde bağdaşmamaktadır. Öznenin değişmezliği, ilgili çıkarımları nicelik olarak sınırlamaktadır. Örneğin elma başka bir elmayla özdeşleştirilebilir, çünkü her ikisi de "elma" ulamı içinde yer alabilir. Oysa paleolojik düşüncede elma -belki de- annesinin memesiyle özdeşleştirilmektedir. Çünkü elma ile meme ucu arasındaki şekil benzerliği söz konusudur. Elma ile meme eşitlenmiştir. A ile değil-A(non-A) aynıdır: A, değil-A'dır. Yani değil-A, B ise A ve B eşittir demektir. Asla eşit değildir. Ama paleolojik düşüncede A ve B ortak bir yükleme sahiptir. Aralarındaki özdeşim eşitliği bu yüklemeden doğrudur.

Bu önemli bir husustur. Çünkü özne sayılamayacak kadar çok *yükleme* sahip olabilir. Dolayısıyla ne tür bir özdeşimin sahne alacağını önceden kestirmek pek olası değildir. Hastanın saçının kırmızı rengine ve kızarmış parmağına odaklanacağı kimin aklına gelir ki? Kim hastanın diğer tüm yüklemeleri bir kenara bırakıp bekârete yöneleceğini, dolayısıyla da Bakire Meryem olduğunu düşüneceğini kestirebilir ki? Hastasını iyi tanıyan bir ruh hekimi onun çatışmalarını, güdülerini ve arzularını bildiği için böylesi bir özdeşimin nereden kaynaklandığını *geriye dönük olarak* anlayabilir. Anladığı şudur: özdeşime yol açan ortak yüklem bilinc ve bilinçdışı istem ve gereksinimlere bağlı olarak içsel ruhsal hareketlilik (psikodinamik) doğrultusunda belirlendiğidir. Yaratıcılık tartışması açısından önemli olan husus: bu tür düşüncenin olağan yollardan sapmak suretiyle olasılıkların sayısını çok geniş biçimde artırdığıdır. Tek bir özneye (özdeşime yarayan) yüzlerce yüklem bulabilirsiniz. Yani özgünlük için olasılıklar son derece geniştir.

Hayallemenin yaygın özelliği açıklığıdır. Bir imge diğerine götürürken ortak bir öğeye sahiptir ya da bağlantılı oldukları algılamalar aynı anda aynı yerde oluşmuştur. Oysa hayalleme dendiğinde farklı imgelerin çağrıştırmacı veya ortaklaşmış bir bağlantı aracılığıyla ilişkilendirilmesi söz konusudur. Bu bağlantının ne olduğuna gelince; B'yi gördüğümüz zaman A'yı anımsamamıza yol açan çağrıştırmacı ilişkidir. A ve B aynılaşır. (III. Kısımda paleolojik düşüncenin Von Domarus ilkesi uyarınca yaratıcılıkta oynadığı rol üzerinde duracağız.)

Yeri gelmişken, bu düşünce şeklinin sadece şizofrenide ortaya çıkmadığını söylemeliyiz. Freud okulunun benimsediği simgeleştirmenin kökeninde bu düşünce biçimi yatmaktadır. Örneğin Freud'a göre rüyadaki kalem veya çubuk penisin yerine geçmektedir. Burada eşitliğe/'aynılaştırma'ya yol açan ortak yüklem uzamış bir şeklin olmasıdır. Benzer biçimde, rüyada görülen bir kutu vajinaya karşı gelmektedir, çünkü her ikisi de bir boşluğa sahiptir ve bir şey içermektedir. Rüyasında goril gören biri için bu, babayı simgeleştiriyor olabilir. Goril ile baba arasındaki benzerlik vahşi ve şiddetli bir yaşam tutumunu simgeliyordur. Dolayısıyla rüyalarındaki imgeler sadece çağrışımsal bağa sahip olmakla kalmayıp simgeleştirme sürecinde biri diğerinin yerine geçmektedir. Bu yer değiştirme herhangi bir nedensellik taşımaz. Daha çok bilişsel nitelikli bir bağlantı vardır. Dolayısıyla aradaki eşitlik Von Domarus ilkesine

uyan türdendir. Bu konuda Freud simgeleştirme adını verdiği simgesel etkinliği daha çok birincil süreç düzeyinde açıklamış ancak bilişsel işlevselliğin üzerinde durmamıştır. Daha çok güdülenme yönü ve bu güdülenmenin yadsınması istemi bütününde ele almıştır.

Paleolojik düşünce 1,5-3,5 yaşları arasında çocuklarda görülmektedir. Paleolojik düşünce yoğunluğu bir çocuktan diğerine değişir. İki yaş civarında kimi çocuklar erkek resmi gösterildiğinde “baba”, kadın resmi gösterildiğinde “anne” diye tepki vermektedir. Fotoğrafın anneye ya da babaya ait olmasının önemi yoktur; babanın özelliklerine sahip her erkek “baba”; annenin özelliklerine sahip her kadın “anne”dir. Kimileri bu yoruma ‘*o kadar az veriyle çocuk elbette hata yapar, henüz anne ve babayla ilgili kavramsal düzeyde yüklem yapacak kadar gelişmiş değildir*’ diyerek karşı çıkabilir. Bu, doğrudur ancak aynı ölçüde doğru olan bir diğer şey, sınırlı bilgisine karşın çocuğun gördüğüne anlam vermeye çalışmasıdır. Bunu yaparken Von Domarus ilkesine uygun davranmaktadır. Yani çocuğun yanlış gelişigüzel bir yanlış olmayıp örgütlülük taşıyan bir düşüncüyü yansıtmaktadır.

İlksel yapıdaki düşüncenin bilişsel odakta örgütlenmesi şu anadok sözü edilenlerden farklı yorumlara çıkmaktadır. Aslında farklılığı yaratan husus kullanılan özellikli dilsel tanımlardan kaynaklanmaktadır. Birincil süreç düşüncesinde nesnelerin/şeylerin öbeklediği sınıfların, ulamların ikincil süreç düşüncesinden, daha doğrusu Aristo mantığından farklı biçimde oluşturulduğunu söyleyebiliriz. İkincil süreç düşüncesinde, Aristo mantığı uyarınca ‘sınıf’ dendiği vakit anlaşılan; nesnelerin herhangi bir kavram oluşturulacak biçimde bir araya getirilmesidir. Örneğin Washington, Lincoln, Roosevelt, Jefferson vb. bir arada *ABD başkanları kavramı* altında bir sınıf oluşturmaktadırlar. Oysa paleolojik düşüncede, birincil süreç düşüncesinde sınıf dendiği vakit ortak bir yüklem sahip olan ya da aralarında kısmen ortaklık olan, bu nedenle özdeşleştirilen ya da eşitlenen nesnelerin (Bakire Meryem örneğinde olduğu gibi) oluşturduğu küme anlaşılmaktadır. Birincil sürece dair bir sınıfın oluşmasında rol oynayan düzenek çoğu kez bilinçdışı niteliklidir. İkincil süreç düşüncesi uyarınca oluşmuş sınıflarda sınıfı oluşturan üyeler arasında -sınıflamanın temelini oluşturan- bir benzerlik vardır. Oysa birincil süreç düşüncesince oluşmuş sınıfta o sınıfa ait

üyeler birbirinin yerine geçebilmektedir: Yukarıdaki hastanın Baki-re Meryem olması gibi.

Paleolojik olarak yorumlanan bir dünya, antik dönemin söylencelerden oluşan dünyası gibidir. Veya günümüzde Aborjin topluluklarında korunan kültürlerindeki benzer. On sekizinci yüzyıl filozoflarından Vico (1725) ve yirminci yüzyıl filozoflarından Cassirer (1955, Cilt I ve II) eski zamanların mitolojik dünyasının başkalaşımsal (metamorfoz) niteliğini, parça ve bütün arasındaki eşitlemeyi, nesnelerin kendi aralarındaki değişebilirliğini söyleyerek iyi bir biçimde tanımlamışlardır. Antropologlar, Aborjin kültürlerinde paleolojik düşüncenin diğer düşünce biçemlerine kıyasla daha yaygın olduğunu değişik vesilelerle bildirmişlerdir. Batı kültüründe bu, ilkel topluluklar için geçerli bir kabuldür. Oysa ritüeller, büyü, âdetler ve inanışlar olarak ortak toplumsal gösterilere sahip paleolojik düşünce bir kuşaktan diğerine aktarılmış ve geçerliliği konusunda en ufak sorgulama yapılmaksızın olduğu gibi kabul görmüştür (Arieti 1956a).

Bu bulgular paleolojik düşüncenin kollektif davranışlar halinde bazı kültürlerde korunduğuna işaret etmektedir. Bunun izlerine, Batı toplumları içinde günümüzde bile rastlamak mümkündür. Bunu basitçe örneklersek, kimi Batı ülkelerinde restoranlarda garsonlar balıkla kırmızı, etle beyaz şarap servisi yapmak istemezler. Kırmızı şarabın ete, beyaz şarabın balığa “ait olduğu” inancındadırlar. Böylesi bir *aidiyeti* açıklayacak ne biyokimyasal ne de bilimsel bir kanıt vardır. Aksi yapıldığında ne etin ne de balığın lezzetinde bir eksilme olur. Bağlantı paleolojik düzeyde renk olarak kırmızının eti, beyazın balığı çağrıştırmasından ibarettir. Âdet halini almış bu uygulamayla öylesine eğimlenmişizdir ki (indoktrinasyon), biyokimyasal ya da başka bir sebep olmaksızın balığın yanında kırmızı şarap içince ya başımız ağrır ya da midemize bir hal olur!

Uzak olmayan bir geçmişte paleolojik düşünce Batı dünyasına nüfuz ederek günlük yaşamı etkisi altına almıştır. *Ortaçağın Çöküşü* (1924) adlı muhteşem kitabında Huizinga, paleolojik düşüncenin ortaçağ Avrupa’sındaki egemenliğini açık biçimde tanımlamıştır. Kullandığı terminoloji bizim burada kullandığımızdan elbette farklıdır. Paleolojik düşüncenin farklı çağlarda farklı ülkelerde farklı bir yoğunlukla seyretmesi biyolojik değil tarihsel etmenlere bağlı olarak gerçekleşmektedir. Bu alanda en yanlış anlaşılmış

yazarlardan biri olan Lévy-Bruhl bile Aborjin topluluklarındaki “mantık öncesi” işlevleri tanımlarken (1910,1922) bireysel özgüllükten çok kolektif gösteriler üzerinde durmuştur. Varsayımsal olasılığımızı daha da öteye taşımamız halinde; *Homo Sapiens*, *Homo Erectus* öncüsü türlerin, sinir sistemlerinin taşıdığı sınırlılığa bağlı olarak paleolojik olarak düşündüklerini (algı ve koşullanmış reflekslere dayanan anlık öğrenme evresini dolanarak -By-Pass) sembolik düşünce serüvenine daldıklarını söyleyebiliriz. İnsan öncesi bu türlerin olasılıkla iki seçenekleri vardı. İlki, ruhsal işlevlerin ana çerçevesinin uyaran-tepki, algılama-eylem örüntüleriyle birlikte sinama-yanılmaya veya taklide dayanan öğrenmeden oluşması. Bunun anlamı non-sembolik nitelikli ruhsal yaşam demektir. O an elde olanla sınırlı, somut ve oldukça “gerçekçi(!)” bir yaşam. İkinci seçenek paleolojik düşünce riskini göze almaktır. Bu öncü türlerin paleolojik düşünceyi belli ölçüde kullandığını ileri sürebiliriz. Ortadan kalkışları da zaten bu yüzden olmuştur. Çünkü paleolojik düşünceye göre düzenlenmiş bir yaşam gerçeklik karşısında yeterince donanımlı değildir. Sonuçta sembolik düşüncenin insanı insan yapan evrimsel bir gelişme olduğunu söylemekle birlikte başlangıçta paleolojik düşünce biçiminde ortaya çıkışının aynı zamanda tehlike taşıdığını da söylememiz gerekir.

Bugün yaşayan hiçbir insan *Sapiens* türünün dışında değildir. Yaşayan ve sağlıklı olan her insan daha üç-üç buçuk yaş civarındayken Aristo yasalarıyla düşünebilme becerisine sahiptir. Akılda tutulması gereken iki husus: 1) Paleolojik düşüncenin kimi insan topluluklarında daha egemen olduğunu söylüyor olmamız o insanların ahlaki ve manevi açıdan durumlarıyla ilgili bir ima taşımadığı gibi durumlarının sorgulandığı anlamına da gelmez. 2) Paleolojik düşüncenin insan öncesi türlerde ortaya çıkması, ortadan kalkmış türlerde (hominidler) baskın olması paleolojik düşünen ve/veya davranan insanların hominidler gibi olduğu sonucunu getirmez. Üstelik biyolojik bakış açısıyla evrimleşme basamağında (filogeni) önceden ortaya çıkmış bir yapı ya da işlev daha sonra görülecek olan benzerinin evrimsel ilk adımı olarak da kabul edilebilir. Zaman ardışık sıralamaya bağlı sıralama (kronolojik) bir değer sıralaması değildir (Arieti 1950b,1956a). III. Kısımda dile getireceğimiz üzere yaratıcılık açısından paleolojik düşüncenin çok büyük bir önemi vardır.

Sırada olan bir diğer asal düşünce şudur: Aborjin topluluklarında Aristo düşüncesine bağlı akıl yürütebilme becerisi taşıyan bireyin ilksel veya paleolojik bilişsel kipi benimsemesi bir anlamda topluluğa, kabileye, topluma ve kültüre uyum ve uygunluk çabasını da içermektedir. Oysa yaratıcı süreç esnasında paleolojik düşünceyi kullanan insanın yaptığı ise, hiç değilse bir evrede, onu kuşatan toplu düşünce biçiminden kendini özgürleştirebilmesidir.

İnsan, paleolojik düzeyde, ulam öbekleri, sınıflarla düşünmeye başlar. Ancak bu ulamların güvenilirliği yoktur. Nedeni, gelişigüzel çağrışımlardan, duygulardan rahatlıkla etkilenebilmektedir. Dolayısıyla A her zaman A'dır, asla B değildir şeklindeki Aristo yasasına uymaz. Oysa Von Domarus ilkesine göre *değil-B*'nin A niteliği taşıması halinde *değil-B*, A olabilir. Aristo'nun çelişki ilkesi uyarınca A, hem *değil-A* hem A olamaz. Öte yandan Von Domarus ilkesi uyarınca, A ve B'nin taşıyabileceği ortak özellikler üzerine yoğunlaşması halinde kişi A'yı hem A hem de B olarak görebilir. Aristo yasası, A, ister A ister *değil-A* olsun, ara durumları dışlar. Aradaki durumları yok sayar. Paleolojik düşünce bu yasanın dışına çıkmak suretiyle değişik nesneleri bir arada kümeli edebilir. Çünkü nesneler A ve B'nin karışımı olarak görülmektedir. Örneğin şizofrenik resimlerde yarı kadın yarı erkek figürlere rastlamak olasıdır (Bkz. 9. Bölüm).

Birincil (primer) ulamlar/ kategoriler Eflatun'un evrenselliği-ne çıkmak yerine kendi aralarında "değişebilirlik, dönüşebilirlik" özelliği taşımaktadırlar. Benedetto Croce (1947), eski çağların şiirini, düşüncesini, söylencesini araştıran Vico'nun Platon evrenselliğini *fantazmik*⁴² *evrenler* (birincil nitelikli ulam öbeklerinin içeriğine gönderme yaparak) olarak tanımlamadığını ifade eder. Şaşırtıcı olan, yaratıcı kişinin *fantazmik evrenin* peşine düşmesi ve onu Platon'un evrenselliği bağlamında dönüştürmeye çalışmasıdır. 3. Bölümde bu husus ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

Paleolojik düşünceyi bu yoğunlukta ele almamızın dayandığı bir gerekliliğin olması gerek! Nedeni, paleolojik düşüncenin yaratıcı süreç içinde geçici bir evre olarak ortaya çıkmasıdır. İlk söylenmesi gereken yaratıcı kişinin, yalnızca edebiyat, sanat alanında

⁴² Fantazmik yaşam: Kişinin aykırılıkları gündüz düşünün konusu yapması ve aykırılığı gerçeklik olarak düşünmesi. Dilekler ve esinler doyuma ulaşırken engeller kaybolur. Ağrı ve incinme yaratan her şey uzaklaştırılır. Ç.N.

değil bilim alanında da birbirinden ayrı nesneleri özdeşleştirmek eğiliminde olduğudur. Bu eğilim yaratıcı kişinin kendisini denetlemeye başladığında son bulur. Geride benzetiler ve eğretilmeler kalır. 8. Bölümde geniş biçimde göreceğimiz üzere benzetiler ve eğretilmelerin ortaya çıkması paylaştıkları ortak yüklemelerden doğrudur. Endosept evreleşmesini anlatırken *Zarathustra (Böyle Buyurdu Zerdüşt)* adlı kitabına göndermede bulunduğumuz Nietzsche, paleolojik düşünce ve türevlerinin egemen olduğu bir evrenin varlığını dile getirmektedir (1927). Sonrasında şunu yazmıştır: “*Zerdüşt’e dair bir ifade aktaracaksam eğer; şeyler, benzetiler olarak kendiliğinden çıkıp geliyordu. İşte her şey tam da sana göre; senin istediğin biçimde! Üzerine bindiğin her benzeti seni gerçeğe çıkaracaktır. Tüm konuşmalar tam önünde saçılacak, varoluşun sözcüklerden oluşan tapınağının kapılarından gireceksin. Nasıl konuşulacağını öğreneceksin!*” Yaratıcılığın bu evresinde kişiyi her şeyi tanımlamasın diye dürtten bir şey vardır. Bu nedenle benzetiler ile eğretilmeler üst üste biner. Güzellikler içinde olmasına, değerler taşımasına karşın mantık açısından onları kabullenmek olanaklı değildir.

Pirandello’nun *The Late Mattia Pascal (Merhum Matia Pascal)* adlı çalışmasından yapılan şu alıntılara dikkat çekmek isterim: “*Güneş ışığının şaklatması ile ufacık, delirmiş bir kum tanesinin üzerinde dönen, yalnızca dönen, dönmekten başka bir şey bilmeyen, tek hoşnutluğu dönmek olan; gideceği bir yönü olmayan, kimi zaman sıcak kimi zaman soğuk hissettiğimiz belki de ölümü müze yol açacak bir topaç mıyız? Topaç değil miyiz?*”⁴³ Mattia Pascal, yazarın kendisini kişileştirdiği düşünülen anlatı kişisidir. Birden benzetilerin ve eğretilmelerin peşinde olacağı, onları bulacağı bir dürtüye kapılır. Dönen topaç dünyadır. Dünya herhangi bir menzile ulaşmaksızın boyuna döner. Yaşamımız da! Yaşamımız bu gezegen üzerinde geçmeye zorunlu, yazgılı! Üstelik gezegenin her çılgınlığına uğrayarak! Birbirine zincir halkaları olarak ulanmış eğretilmelerin savunulacak bir mantığı yoktur. Ancak Pirandello yaratıcı sürecin özellikli bir evresine ulaşmış, bu evreyi bırakmayarak amaç taşımayan gezintisine dair genel olsun bir izlenim verebilmeyi başarmıştır.

⁴³ Pirandello’dan çeviren S. Arieti. Ç.N.

Yaratıcı süreç esnasında bireyin, benzetilerin gelişiminde ortaya çıkan şudur; Von Domarus'un ilkesini izleyen Aristo mantığıyla bağdaşmayan bir düşünce örüntüsü söz konusudur. Bu örüntü imgelemin gücünün hangi sınırlara ulaştığını gösterir. Bu imge bilişsel düzeyde ne denli güçlü ise paleolojik düşüncenin katılımıyla çok daha güçlenir. Paleolojik düşünce kural olarak kuşkusuz dili kullanır. Dilin simgesel özünden yararlanır.⁴⁴ Paleolojik düşüncenin imgelem becerisini yükseltmesinin tek nedeni dilin simgeleştirme gücünü kullanması değildir. İmgelem dilin ikincil düzeyde bir rol işlevselliğidir. Gelişmesi paleolojik bilişin egemenliğindeki rüyalar aracılığıyla olur. Sözkonsu gelişme benzerlik aracılığıyla kurulan özdeşim sonucudur. Düşüncenin farklı doğrultulara yönelmesi bu yolla olanaklı hale gelmektedir.

Yaratıcı sürecin en önemli düzeneklerinden biri de hayalleştirmenin denetim altına alınabilmesidir. Hayalleştirme paleolojik düşünceyle sınırlı kalırsa öyle ifadelendirmelere ulaşabilir ki mantıkla zorunlu olarak çelişir. Hayalleştirmenin kimi akılcı düşünürler tarafından mahkûm edilmesi bu yüzdendir. Saisselin (1970), Fransız uygarlığının on yedinci-on sekizinci yüzyıldaki klasik dönemini anımsatır: *"Hayalleştirme dürtüsellikle, körlükle, değişken ve geçici isteklerle, belirsizlik ve başkaldırı ile başıboşlukla, aptallık dolu davranışlarla bağlantılıdır. Bütün bunlar deliliğe kaynaklık etmektedir"* diyerek sözü Pascal'a getirir; Pascal, *hayalleştirmenin insanın onu yoldan çıkaran kesimi olduğunu, hayalleştirmenin yanı sıra ve sahtekârlığa metreslik ettiğini, hem doğru hem yanlış için yanlışlanamaz bir kanıt görünümünde bir şirretliğe sahip olduğunu söyler.* Pascal'ın dediği hayallelemenin değişmeyen bir görünüm içinde ne zaman doğrudan, ne zaman yanlıştan yana olduğunu anlamamanın zorluğudur. Descartes'ten farklı olarak Saisselin, Pascal hayalleştirmenin iradede daha güçlü olduğuna inanırlar. *"Hayalleştirme muhakeme için çok güçlüdür. Çünkü günümüz insanının içinde bulunduğu durum insanın gerçekle yüzleşmektense baştan çıkmayı yeğ bulmasıdır"* (Saisselin 1970, s.103). Condillac'a⁴⁵ gelince: *"Hayalleştirme düşüncesi fikirleri birbiriyle karıştıran bir*

⁴⁴ Bu noktada yazar okurlarına *Intrapsychic Self (Ruhsal-İçi Kendilik)* kitabının okunmasını salık verir. Ç.N.

⁴⁵ Etienne Bonnot de Condillac: Düşünce ve duyumun bilgilerimizin kaynağı olduğunu söyleyen on sekizinci yüzyıl Fransız düşünürü. Ç.N.

ve sonunda yepyeni anlatılara çıkılan bir güce sahiptir. İki ucu keskin bir bıçaktır. Bilmeye ve anlamaya yararken aynı zamanda insanı kolayca yoldan çıkarabilen bir güce sahip olduğu için bir tehlikedir.” Düşünüre göre imgelemimizde yeni bir biçeme bürünmeyecek tek bir şey bile yoktur (Condillac 1746, 18. Bölüm, s. 75). Pek çok nesnenin nitelikleri hayalleştirme aracılığıyla tek bir nesneye yüklenebilir. Bu tür bir karıştırma yaratıcı görünebilir ancak denetlenememesi halinde tehlikelidir! Condillac sonrasında hayalleştirmenin iki evresi olduğunu ayırmamıştır: İstemli, istem dışı. İkisi arasında niteliksel bir fark olmayıp yalnızca dereceleri değişiktir. Çünkü ikisi de çılgınlıktır.

İmgelemin Fransız uygarlığın klasik döneminde nasıl ele alındığını merak eden okur için Saissellin’in kitabı mutlak okunmalıdır. On yedinci yüzyıldaki Bossuet⁴⁶ hayalleştirmeye yanlısın kaynağı olarak bakmıştır. Ancak bir sonraki yüzyılda (on sekizinci yüzyıl) hayalleştirmeden duyulan korku giderek azalmıştır. Başta Marmontel⁴⁷ olmak üzere (1787) muhtelif yazarlar yaratıcılığa önem yüklemişlerdir.

Dünya ve Anlam Arasındaki Değişken İlişki

DÜNYA VE ANLAM arasındaki değişken ilişki paleolojik düşüncenin diğer bir özelliğidir. Bu noktada çağrıştırdığı anlam diye bilinen *connotation*; düz anlam diye bilinen *denotation*; sözellendirme diye bilinen *verbalization* sözcüklerinin nelere işaret ettiği üzerinde durmak istiyorum. Bir örnek olarak *masa* sözcüğünü ele alalım. Sözcüğün çağrıştırdığı anlam ya da tanımı (üstü düz, bacağı/bacakları olan) bir mobilyadır. Düz anlamı ise işaret edilen, fizik bir nesne olarak masadır; ister özellikli bir masa, isterse genel olarak masa. Ancak dikkate almamız gereken husus sesbirim olarak *masa* sözcüğü anlamının ötesindedir. Demek terim üç bakış açısı yansıtmaktadır; i) çağrıştırdığı anlam, ii) imlediği nesne, iii) sözcükle (masa) yaptığımız göndermenin bağımsız olarak aldığı sim-

⁴⁶ Jacques Bousset: Bireysel düşünme ve araştırmaya karşı duran, kınayan; boyun eğme ve içdisiplinin en yüksek değerler olduğuna inanan Tanrıbilimci. Ç.N.

⁴⁷ Jean-François Marmontel: 1723-1799 arasında yaşamış Fransız şair, romancı, oyun yazarı. Ç.N.

gesel değer. Başka biçimde ifade edecek olursak masa sözcüğü bir fikirdir (masa kavramı ya da tanımı); bir şeydir (fizik varlık olarak masa); o sözcüğe özgü (masa) bir sestir.

Uyanık durumunda iken sağlıklı bir insan sözel simgenin çağrıştırdığı anlam ve imlediği nesneyle ilgilidir. *Masa* sözcüğünü söylediğinde anlaşılmak ister. Onu dinleyenlerin gönderme yaptığı genel kavramı ya da belirli bir masayı işaret edip etmediğini bilmesini ister. Bu arada dikkati sözcüğün yansıttığı -yukarıda belirlediğim- üç bakış açısı arasında gidip gelmektedir. Öte yandan paleolojik düzeyde düşünen insan için bu üç bakış açısı arasındaki ilişki başkalaşmıştır. Bu başkalaşımın altını çizdiği değişiklikler şunlardır: İlki anlamlandırmanın farklılaşmasıdır. İmlenen nesne ve sessel simge bakış açıları çok daha az önemli hale gelmiştir.

Önce ilkinе bakalım. Kişi olağan biçimde anlamlandıramamaktadır. Sözcükler ilişkili oldukları *sınıflar, ulamlar* dışında özgül bir sınıf kaplamı içinde somutlaşmaktadır. Birey, *köpek* sözcüğünü ‘köşebaşında duran köpek’ için kullanırken anlamlandırdığı köpek ırkı ‘Canine’ değildir.

Değindiğimiz üzere şizofreni hastası azaltarak, artırarak, çarpıtarak; değiştirmek suretiyle anlamlandırmada deneysellik izlenimi verecek *çoğaltmalar* (reproduksiyon) yapar. Şizofreni hastası bir hanımdan *masa* sözcüğünü açıklaması istendiğinde, ‘*Ne tür bir masa? Ağaç masa, porselen masa, ameliyat masası ya da üzerinde yemek yediğin masa mı?*’ diye yanıt vermiştir. Sözcüğü genel anlamı içinde tanımlayamamıştır. Bu düzeyde yaşadığı sorunu masa alt öbeklerini sorarak basitleştirmek yoluna gitmiştir. Benzer biçimde davranan diğer hastalar da genel bir tarif istendiğinde somut tanımlamalar yapmışlardır. *Sandalye*’yi tanımlaması istenen bir hasta ‘*Sandalye işte! Şimdi bir sandalyede oturuyorum. Ben bir marangoz değilim*’ diye yanıt vermiştir. Aynı soruyu bir başkası ‘*taht*’ diye yanıtlamıştır. Sandalye denince yanıtı belli bir türle sınırlandırmış ve yaşamakta olduğu sanrıyla bağlantılı hale getirmiştir: *Çünkü o bir melektir ve cennetteki tahtında oturmaktadır.* Kimi zamanlarda bu tanımlar o ana özgü bir kısıtlamaya (belli bir sınıf, belli bir ulam) işaret ederken tuhaf çağrışımların oluşmasına yol açar. Doğru ancak pek rastlanmayan tanımlar da verilebilmektedir. Örneğin *kuş* sözcüğü sorulduğunda *tüylü kümes hayvanı* yanıtı vermiş, bir başka hasta *kanatlı bir yaratık* demekle yetinmiştir.

Bunlar J. P. Guilford'un *ıraksak (divergent)* diye tanımladığı düşünme türünün örnekleridir. Söz konusu düşünme kipi hastalık sonucu oluşur. Örnekler 'ıraksaklık olgusuna' karşı gelir. Başka olgularda birey sözcüklerin imlediği nesneleri özellikle vurgular. Ancak bu çabası engellenmiştir. Çünkü şeylerle ilişkili kavramlaştırması ıraksak düşünmesi nedeniyle değişime uğramıştır. Bu nedenle tanımları yanlışlarla doludur. Sözcüklerin toplumsal olarak kabullenilmiş anlamları kayba uğramıştır. Dolayısıyla paleolojik düşünme eğilimi kazanmıştır. Kendisini, diğerlerini, şeyleri yanlış tanımlamaktadır. Yanlış tanımlamada Aristo'nun tarif ettiği *sınıflar* bırakılmış, birincil nitelikli sınıflar yeğ tutulmuştur. Ruhsal gelişim evrelerinin erken olanlarına doğru gerilemiş (regresse olmuş) şizofreni hastası güzel kadının kim olduğu sorulduğunda bir *çiçek* yanıtı vermiştir. Çiçekle arasında belli bir yüklem (güzellik) olduğunu düşünmektedir. Bu düşünme biçimi kavramlaştırma becerisinden yoksun çocuğun biliş için paleolojik bir yöntemle başvurmasıyla aynıdır.

Daha önce değindiğim üzere iki yaş civarındaki çocuklar gösterilen kadın resmi kime ait olursa olsun '*anne*' diye yanıt verirler. Üç yaşındaki kız çocuğu yan yana yürüyen iki rahibeyi görünce, annesine '*İkizlere bak!*' diye seslenmiştir. Çünkü ikizler aynı giyinir. Rahibe üniformaları içindeki kadınlar tıpkı elbiseleri gibi eşördür. Kılığın aynılığından yola çıkan bir özdeşleştirme! Çocuğun imlemesi biz erişkinlere yanlış gelmektedir. Yanlıştır ancak gelişigüzel değildir! Burada yanlış ve doğru arasındaki ayrım çizgisi paleolojik nitelikli bir ilişkiye işaret etmektedir: Eğretilen, ıraksak düşüncede olduğu üzere! Okuyucu mazur görürse burada aktarmak istediğim kişisel bir yaşantım var: Ebeveynim üç yaşına ait bir olayı çok sık anlatırlardı. Babam, Birinci Dünya Savaşı sırasında orduda görev yapmaktayken annem beni de yanına alarak onu ziyarete gitmiş. Babamın bulunduğu yer yaşamakta olduğumuz Pisa kentinden oldukça uzakta olan Padua'da (İtalya) imiş. Bir otelde karşılaşmışız. Hayatımda asansörü ilk kez görüyordum: İnip çıkan pörtlek bir şey! Heyecanla bağırmışım; *Bak, bak, gördün mü; tramvay uçuyor!*⁴⁸ Bana göre o an gördüğüm kanatlanarak yukarı aşağı hareket edebilen bir tramvaydı.

48 Yazar burada aktardığı cümlesinin anadilindeki (İtalyanca) karşılığını dipnot olarak vermektedir: '*Guarda, guarda, un tram che vola!*' Ç.N.

Sözcüğün çağrışımsal anlamı azalınca vurgu sözellendirmeye kayar. Dilin değerleri edinmesi işlevler kazanması anlamlarla değil biçimsel yapılarla ilişkilidir. Kimi zamanlarda herhangi bir sözcük imgelere yol açarak sözde kavramsal bir nitelik kazanır. Bu niteliğin duygusal tınısı olağandan daha güçlüdür; sözcük, karşılık geldiği şey için bir *ikon/dinsel simge* haline gelmiştir. Sair zamanlarda sözcük, yalnızca neyi imlemekteyse odur! Şizofrenler tıpkı Aborjinler gibi⁴⁹ sözcük ile simgeleştirdiği şeyi karıştırırlar. İlksel zihinler ve şizofrenlerde sözcüğün sesselliği o *ses* için bir değer oluşması söz konusudur. Dahası, kimi örneklerde olduğu üzere bu *değer* sözcüğün olağan anlamına bindirilir. Sözüünü ettiğim onomatopoeik⁵⁰ sözcükler (*çın çın, vızz, cik cik*) gibi doğal sesleri taklit eden sözcükler değildir. Bu sözcükler görece azdır. Sözcüklere uygulandığında sözcüklerin sessel içeriğine özellikli değerler bindirebilirler. Vereceğim örnekler bu özellikli hali yeterince anlatmaktadır.

Şizofren hastaları sözcükleri çoğu kez anlamlarına göre değil sessel niteliğine bağlı olarak çağrıştırırlar. Bu özellikteki çağrışım ‘klang (*tingirdak*) çağrışım’ diye bilinir. *Yedi, bildi, kedi; ay, pay, yay* gibi. Bazen hasta sözcüğü o sözcüğün doğru olarak imlediği şeyin dışında kullanır. Sözcük farklı bir imleme işlevselliği kazanır. Örneğin *kalem* gösterilen hastaya ne olduğu sorulduğunda yanıtı *hapishane* olmuştur.⁵¹

Sözellendirme sıklıkla hastanın zihinsel uğraşlarına hizmet eder. Örneğin *home* (ev) ve *fair* (fuar) sözcüklerini duyduğu her seferinde çağrışımı *homoseksüel* sözcüğü olan hasta örneğini vere-

⁴⁹ Yazar benzetmeyi kurarken azımsamak, önemsememek gibi bir tavırdan uzaktır. Aborjinlerin ilksel topluluk olma özelliğine vurgu yapmaktadır. Ç.N.

⁵⁰ Onomatopoezis: Neolojizm, şizofrenlerde görülen yeni sözcükler oluşturma belirtisine verilen addır. Yeni sözcüklerin sessel çağrışımlardan doğru oluşturulması bu adı alır. Dilbilimde *seslerin yansınması/yankılanması* diye ifade edilir. Ç. N.

⁵¹ Yazarın verdiği örnekte sorulan İngilizce kalem anlamına gelen *pen* sözcüğüdür. Oysa aynı üç harf islahavi anlamına ‘gelen *penitentiary*’ sözcüğünde de geçmektedir. Hastanın zihninde ilgili üç harf ayrı bir anlam taşıyan bir diğer sözcüğün ortaya çıkmasına yol açmıştır. Benzer bir olayı dilimizde kuracak olursak *def* göstererek ne olduğunu sorduğumuz hastanın yanıtının *kenef* olması gibi. Yani ilk sözcükteki *ef* harfleri adeta kesilerek başka bir sözcüğe taşınmıştır. Ç.N.

biliriz. Burada çağrışan sözcükler sessel benzerlik göstermektedir. *Home/homo; fair/fairy* (İngilizce argoda eşcinsel erkek) hastanın asıl derdi kendi cinsel özdeşimidir. İnsanların örtük biçimde onun farklı bir cinsel tercihinine göndermede bulunmalarına inanmaktadır.

Pek çok hastada iki ya da daha çok nesne/kavram paleolojik olarak aynı sözcükte tanım bulur. Sözel simge tanımlayıcı yüklem ödevindedir. Bu da sözcüklerle oynanan oyun gibidir. Örneğin *life* (*yaşam*) sözcüğü sorulduğunda aynı adı taşıyan magazin dergisinin (LIFE) söz konusu edilmesi.⁵² Adı *Stella* (İtalyanca *yıldız* demek) olan İtalyan hasta düşkün bir *yıldız* olduğunu düşünmektedir. Gece kadar kara olduğunu düşünen hastanın adı Laila (Leyla) olup sözcük İbranicede gece anlamına gelmektedir.

Sizofreni hastalarının düşünceleri çoğu kez *şaka* gibidir. Dinleyenlerin çoğunun gülmesi bu yüzdendir. Böylesi düşünceler ya paleolojik özdeşimlerden ya da sözellendirmenin ağırlık kazanmasından, anlam gücünün azalmasından kaynaklanır. Max Levin'in bildirdiğine göre, bir hastası Zenci hastaların bulundukları koşu konulduğuna inanmaktadır. İnancını da ona eşlik eden hemşirenin soyadının *Brown-kahverengi* olmasına bağlar. Bychowski'nin sözünü ettiği bir hasta kocasının nerede olduğu sorusunu '*Evlilik fotoğrafımızda*' diye yanıtlamıştır (1943). Bir başkası ise Hz. İsa olduğuna inanmaktadır. Nedeni sorulduğunda ise bunu çok fazla karanfil çiçeği (*carnation*) sütü içmesine bağlayarak '*reenkarne*' (*ölmüşken dirilme*) olduğunu söylemektedir.⁵³

Kimi zamanlarda hastalar benzer sözellendirme özelliğindeki bir dizi sözcüğü çağrıştıran kullanırlar. Ancak anlam genel, belirsiz ve çoğu kez o anki ortamla ilişkilidir. Örneğin hasta yukarıda örneklediğimiz sandalyeyi taht olarak tanımlayan hastanın her sabahki duasında dile gelen sözcükler şöyledir: *Tatlı, kanatlı, mutlu, kocaman, muazzam...*

Hastanın seçtiği kimi sözcükler sanrılarıyla (melek, Tanrı vs.) ilişkili olup kimileri de belirli bir amaca ulaşmak için yarım uyağın olduğu, ses benzerliği bulunduğu için seçilmişlerdir.

⁵² Hastaya *hayat* sözcüğü sorulur. O da bir dönem satışı çok *Hayat* adlı dergiyi anlatmaya koyulur. Ç.N.

⁵³ Carnation (karanfil çiçeği) ve re-incarnation (öldükten sonra başka bir bedende hayat bulma) olmak üzere çok farklı iki anlamdaki sözlük aynı anlam içinde (!) tümleştirilmektedir! Ç.N.

Özet olarak ilksel düşüncedeki sözel ifadelendirmeler erişkin düşünme eylemliliğiyle bağdaşmaz. İfade alıştığımız toplumsal olarak inşa edilmiş anlamını kaybetmiştir. Çünkü sözellendirme anlamdan çok daha önemli hale gelmiştir. Sözellendirme anlamda farklılıklar yaratmış olup anlamın bu derecede farklılaşması *ırak-sak düşüncenin* ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Somutlaştırma ve Duyum Düzeyinde Gerçekliğim Temsili⁵⁴

PALEOLOJİK, ilksel ya da birincil süreç düşüncesi olağan düşünme işlevselliğinde somut biçim diye tanımladığımız temsillerin oluşması eğilimine yol açar. Şizofreni hastalarında rastlandığı üzere. Psikoz hastalığı başladığında kavramlar özgünleşirken somutlaşır. Belirsizlik taşıyan duygular iyiden iyiye belirgin hale gelir. Duyumsanamaz olan duyumsanır. Belirlilik taşımayan kötülük özgül bir tehdide dönüşür. Çok geçmeden tüm dünya olanca korkunçluğuyla hastayı karşısına almıştır! *Onlar* özellikle hastaya karşıdır. Dünya onun için adaletli değildir artık. Pek önde olmayan kuşklar artık şaşmaz inançlar haline gelmiştir: *Onlar* peşindedirler. Onu takip ediyorlardır. Konu komşu herkes gizli servisin ajanıdır. Dünya koskocaman bir gözdür. Nereye gitse bakışları onun üzerindedir!

Hastalarımın birinin, karısının yemeklerine zehir karıştırdığı sanrısı vardı. Karısı onu zehirlemekteydi. Soyut anlamdaki zehirleme sözcüğü artık somutlaşmış, özgülleşmiş ve kimyasal özellikte bir nesneye dönüşmüştü. Bu bakış açısıyla şizofreni hastası ile rüya gören bir kişi, güzel sanatlar alanındaki bir sanatçı, bir şair arasında -soyut kavramları algısal imgelere dönüştürdükleri için- uzun boy-

⁵⁴ Concretization: Soyutlamanın karşı tezi olan düşünce ve duygu özelliği. Sözcüğün (concrete) işlevsel anlamı, beraber büyüme. Düşüncenin zihnin katılımcı diğer unsurlarıyla birlikte gelişimi gibi. Kavram bağımsız değildir. Bağıntılıdır. Algılama sürecinin içinde yer alır. Düşünce mutlak surette duyumla bir aradadır.

Perceptualization: Duyumla ilgili olmak üzere gerçekliğin simgeleştirilmesi. Terim gelişim evrelerinde geriye gidişe (regresyon) bağlı olarak yüksek kavramlaştırma becerisinin kaybı anlamına da gelir. Şizofreni hastasının düşüncesinin herhangi bir sınıfla, ulamla ilişkisinin olmaması gibi. Paleolojik düşünceye işaret eder. Ç.N.

lu bir fark yoktur (8. ve 9. Bölüm). Dediğim asla ne şizofreni hastasının, ne sanatçının ne de şairin soyut düşünme becerisini yitirdiği anlamına gelir! Somutlaştırma aracılığıyla simgeleştirme şizofreni hastası için ruhsal bir savunma tepkisidir. Yaratıcı kişi ise aynı süreci sanatsal ya da bilimsel düzeyde kullanmaktadır. Ruh sağlığı ve hastalıkları alanında yapılan kimi çalışmalarda rastlandığı üzere somutun soyutun üstünde bir değer kazandığını (örneğin Hegel düşüncesi) ima etmek amacı taşııyorum.⁵⁵ Hiç kuşku yok ki soyut düşüncenin yoksanması alanımız için bir hastalık haline işaret eder. Ancak III. Kısımda göreceğimiz üzere kimi yaratıcılık alanlarında bu böyle değildir. Şair, ruh hekimi André Breton yaratıcı imgelerin somut maskesi kullanarak soyut olana değer kattığını söyler (Balakian 1970).

⁵⁵ 1976 yılındaki kitabında bu denli duyarlık sergileyen S. Arieti, teknolojiye tapınmanın olağanlaştığı, ilaç şirketlerinin belirlediği hastalıklar ve onlara uygun ilaçların ortalıkta gezindiği alanımızın bugün geldiği hali görseydi kim bilir neler hisseder, neler söylerdi. İnsansızlaşan bir tıp ve onun kuyruğundaki ruh hastalıkları tıp dalı! Acınası, gülünesi ancak mutlak karşı durulanı bela bir durum! Ç.N.

6. Bölüm

Kavramsal Biliş

İKİNCİL SÜREÇ bilişinin değişik yönlerini göstermek bu bölümün amacının ötesindedir. Çünkü mantığın yasalarını ele almak bir yana, tündengelim, tümevarım, kavramların oluşumu vb. üzerinde durmak gerekir. Bu bölümde ikincil sürecin burada yaratıcılık açısından önemli olan üç yönünü ele alacağız: 1) birincil süreçle karşı karşıya kalmak, 2) kavramın kullanılması, 3) bir ülkü olarak kavram. Bölümün sonunda ise tek örnek bir biliş kuramının olanaklı olup olmayacağını ele alacağız.

Birincil Süreçle Yüzleşmek

BUNDAN ÖNCEKİ bölümde bir hoşnutluk kaynağı olarak birincil sürecin nasıl olup da bitip tükenmezlik niteliğine sahip olduğunu gördük. Görülmez, belirlenemez ve kestirilemez olan değişik yollarla ortaya dökülüyordu. Hem de beklenmedik biçimde; *aniden, birden patlayarak, şimşek çakması gibi; derin düşüncelere dalmışken, meditasyon sırasında; gündüz ve gece düşünde; bir çağrışım, ille de bir çabanın sonucu olarak; dış kaynaklı uyaranlar ya da kinestezik⁵⁶ duyumlar sonucu*. Bu tür temel verilerin kabulü ya da reddi ikincil süreci oluşturan zihinsel unsurlara bağlıdır.

Kişi farkındalığına yansıtmış olanı ya kabullenmeli ya da reddetmeli! 1925 yılında Freud, birincil süreç söz konusu olduğunda ‘olumsuzlama’, ‘hayır’ sözcüklerinin yer almadığını söyler. Ona göre birincil süreçte yokluğu olan herhangi bir şey ne *yok* olarak ne

⁵⁶ Kinestezi: Kişinin kendi hareketini algılaması. Ç.N.

de bir *hayır*’a bağılı olarak yer alır. Çünkü olmayan anında bir gündüz düşünme ya da varsanıya dönüşmektedir. Freud’a göre bebek, asla *annem burada yok ki bana baksın* diye düşünmez. Aksine anneyi orada bulunduğu ve ona baktığı şeklinde oluşturduğu bir gündüz düşünün içine yerleştirir.

Kişisel olarak yaşamını henüz sekizinci/dokuzuncu ayını sürdürmekte olan bebeğin bu tür gündüz düşleri oluşturma becerisine sahip olduğunu düşünmüyorum (Arieti 1961, 1967,1974). Ancak burada ele alacağım bu değil. Üstelik birincil süreç düşüncesi kişinin yatsıma işlevselliği sergileyebilmesini olanaksız kılar. Çocuğun gündüz düşlerini kabullenmesi ya da reddetmesi aşama aşama ancak onuncu aydan sonra olanaklıdır. Çünkü gelişmekte olan ikincil süreç düşüncesi içsel yaşamındaki gerçekliği sınavabilme becerisi kazandırır ona. Tek bir sözcük kullanmaksızın gündüz düşünde yer alan kadının aslında annesi olup olmadığını bilir. Belli bir süre böylesi bir ayırımsamayı yapabilmesinin güçlüğüne yaşamış olabilir. Gündüz düşünün gerçeğe uymadığını anlayabildiği andan başlayarak yeniden belirmesini *isteyerek* baskılar. Gündüz düşünün farkındalık alanından çıkarır ve bilinçdışı ya da endoseptal biçem içinde saklayarak barındırır.

Yaratıcı süreç düzenekleri çok daha karışıktır. İkincil süreç düşüncesinin tek işlevselliği kabul ya da reddetmek değildir. İlk söylenecek olan imgelemin kabulü kendiliğinden olur. İkincisi, kabul edilenin yaratıcı sürecin çekirdeği olup olmayacağı karardır. Örneğin bir ressam zihninde doğada bulunmayan bir ağaç imgesine sahip olsun. Başlangıç olarak bu imgeyi bir esin kaynağı olarak kabullenebilir. Başka bir ifadeyle söylersek, böylesi bir imgeyi taşıdığı gerçekdışılık nedeniyle anında zihninden uzaklaştırmaz. Çünkü kimi insan için söz konusu imgenin tuhaflığı, gerçeklik taşımaması onun için bir korku nedenidir. Oysa ressam böyle yapmaz. İmgeyi zihninde konuk etmeyi sürdürür. Hoşgörüsüyle yaklaşır ona. Onunla oynar. Ardında o imgenin nasıl ve hangi yolla bir sanat ürünü haline gelebileceğini düşünmeye başlar. Başka sözcüklerle ifadelendirilmesi halinde düşündüğü içsel bir nesne olarak imgenin nasıl dışsallaştırılacağıdır. En önemlisi, özgün imgeden doğru *yeni ve arzu edilen* yaratıcı nitelikte bir ürüne ulaşmaktır. Kitabın III. Kısımında sanatçının bu değişiklikleri nasıl kotardığı üzerinde duracağız.

Düşünün; biliş ya ikincil sürece kendini sunan darmadağın, yaygın bir biçim sergilesin ya da doğrudan kendini sunan ilksel biliş olsun! İkincil süreçte zaten var olan kavram ya da kavramlar kümesi duruma kendini uyarlayarak söz konusu ilksel unsuru (birincil süreç verisini) kullanmaya başlar. Kullanılan bu veri sanatsal niteliğe büründürülerek adeta süslenerek ikincil süreci hem güçlendirir hem de zenginleştirir. Yeni haliyle veri, artık akla gelmeyen olasılıkları, olağan olmayan yönlerle doğru yol alırken olanaksız görünen çağrışımsal bağlantıların kurulmasına yol açar.

5. Bölümde gördüğümüz üzere, birincil süreç düşüncesinde dikkat bütünü üzerinde değil bütünden ayrı algılanan bütünü parçaları üzerindedir. Bu parçalar arasında ortak bir yüklemleştirme söz konusudur. Yani parçalar en belirgin özelliklerinden doğru *ortaklaştırılmaya* çalışılır. İkincil süreç düşüncesinin bunu kabul edilmesi sanatsal nedenledir. Ya da geri çevrilir. Düşünce sürecini benzerlikleri üzerinden irdeleyerek kişi ona göre *sınıf* veya *ulam* oluşturmaya çalışır. Ne zaman bir *sınıf* ve/veya bir *ulam* oluşsa bunu mutlak surette yeni bir kavram izler. Örneğin oluşan sınıf kuşlar, sürüngenler, memeliler ise oluşan yeni bir kavram aracılığıyla ikincil süreç bilişinin çok geniş sınırdaki kavram dağarına bir eklemeye bulunulur.

Kimi zamanlarda birincil ya da ikincil süreç olsun farkındalık olasılığı çerçevesinde A gerçekliği ile C gerçekliği arasında -açıklanamayan- bir çağrıştırma, bir birlik vardır. Buna bağlı olarak B gerçekliği odağında bir araştırma başlar; bu, A ve C birlikteliğini açıklayacak bir bağlantının varlığı üzerinedir. Birincil süreç varsayımsal bir dizi B'ler sunar. Bunların arasında yalnızca bir tanesi gerçektir. Geçerlidir. Arzu edilen odur. Sonunda ilgili B'yi seçecek olan ikincil süreçtir. Örneğin İngiliz anatomist Harvey (insan bedeni üzerinde uzmanlaşmış kişi) toplardamarın getirdiği kirli kanın (A) akciğerden geçtikten sonra atardamardaki temiz kan (C) haline geldiğini bulmuştu. Ancak bunun nasıl olabildiğini bilememişti. Söz konusu geçişi olanaklı kılan *ara ortam* neydi, anlayamamıştı. Önce kılcal damarcıkların (kapiller) olduğunu varsaydı ancak kanıtlayamadı. Kurbağa akciğerinde kılcal damarların bulunduğunu keşfeden Malpighi'ye kadar [1628'den otuz üç yıl sonra da olsa (1661)] Harvey'in açıklaması kanıtlanmadan kalmış oldu.

Görüldüğü üzere ikincil süreç düşüncesi her insanda gerçekliğin sınanması eylemliliğine çıkar. Yaratıcı kişideki ikincil süreç düşüncesi ise yeni doğan verinin kabulünden sonra (ret de edilebilir) sıra yaratıcılığın sınanmasına gelmiştir. Verinin kabulünden sonraki aşama yaratıcı ürünün tamama ermesidir.

Kavramın Kullanılışı

KAVRAM OLUŞUMU ikincil süreç düşüncesinin en önemli işlevidir. İkincil süreç düşüncesi kavramların oluşumu, kavramların kendi aralarındaki ilişkisi ve kavramların kullanımı eylemlerini barındırır.⁵⁷ Kavram tanımı şudur; tüm atıfları karşılayan üyelerin bulunduğu genel sınıfın adıdır. Örneğin *masa* kavramı tüm masalara uygulanabilirliği olan bir düşünce ögesidir. Kavramlar önce en çok düşünürler tarafından tartışılmıştır. Bunu psikologlar izler. Yunan felsefesinin klasik döneminde bu konuda önemli fikirler ortaya atılmıştır. Aristo (*Metaphysics*, XIII, 4), Xenophon (*Mem*, IV, 6) çalışmalarında Sokrat'a atıfta bulunarak tanımın evrenselliği üzerinde dururlar. Yani kavramın kavramı. Eflatun için fikirler, kavramlar en son gerçekliktir. Thomas Aquinas bir şeye ait bilginin -eğer kavramlar arasında bir ilişki (öz) varsa- mükemmel olduğunu ancak o zaman düşünülmüş/*kavranmış* olur (*Summa Contra Gentiles*, IV, 11).

Bu kitapta *kavram* psikolojik bakış açısıyla (bilişsel bir biçem olarak) ele alınmaktadır. Dolayısıyla bilişsel nitelikli bir biçem gerçekliğin en son tanımı olamaz. Kavramlaşmanın birbirine eşit olmayan çeşitli alt-evreleri vardır. Kavram öncesi hal ile kavram arasındaki sınır keskin değildir. Belli bir evrede tanımlayıcı nitelikte olduğu izlenimi veren kavram gelişimi başka bir evrede kavram-öncesi olarak değerlendirilir. Eğer herhangi bir kavram tanımla ilgili özellikli atıfları barındırmıyorsa yanlış bir inşadır. Paleolojiktir. Sonraki satırlarda kavramların deneysel koşullarda değil doğal yollarla nasıl oluştuğuna dair açıklamalara yer verilmiştir.

⁵⁷ Yaratıcı süreç açıklamasını yaparken var olan kaynakların çok azını kullanacağını söyleyen yazar, ileri bilgilenme isteyen okur için bir okuma listesi verir: Hull (1920), Bruner vd. (1956), Vygotsky (1962), Werner (1957a,1957b), Werner ve Kaplan (1963) ve Piaget (1929,1952).

Kavram oluşmasında ilk yöntem bireyin veriler toplaması ve toplanan bu veriler arasında kalıcı bağlantılar oluşturmaktır. Bağlantı genel olarak yer ve zaman ekseninde var olan yakın komşuluktur. Tüm atıflar kavram oluşturmak üzere bir araya getirilir. Örneğin eldeki atıflar şunlardır: (1) Şöyle bir düşünce olsun: (2) Üç doğru bir araya gelip bir biçim oluştursun. (3) Üç noktadan geçen ikişer tane doğru kesişsin. (4) Açıları oluşsun. Bu atıfların bir araya gelmesiyle oluşan kavramın adı *üçgendir*.

İnsanlar sürekli eskilerinden doğru yeni kavramlar keşfetmekte, yeni atıflarda bulunmaktadır. Örneğin üçgen atfına yeni atıflar eklersek; örneğin kenarları doğrulardan birinin diğerine dik olması gibi bu kez dikaçılı üçgen elde ederiz. Benzer biçimde *hayvanlar* sınıfında bir bölük üyenin omurgası var. Dolayısıyla *omurgalılar* diyerek bir alt-sınıf oluşturabiliriz. Gene kimi omurgalıların yavrularını sütleriyle beslemesini dikkate alarak bu kez *memeliler* diyerek başka bir alt-sınıf oluşturabiliriz. Bu böyle gider.

Birbiriyle ilişkisiz görünen nesneler daha önce ayırımsanmamış bir atıfa ya da bir yükleme sahip olduklarının anlaşılmasıyla yeni bir sınıf için bir araya getirilebilir. Bu da yeni bir kavramın oluşmasıdır. Örneğin organizmanın beyni ve derisi görünüşte farklı, birbirinden ayrı kısımlardır. Oysa her ikisinden aynı köken niteliğini taşıdığını keşfetmemizle onlar *ektoderm* dokusu⁵⁸ adıyla yeni bir sınıfta yer alırken bir de yeni bir kavrama sahip oluruz.

Yeni kavramların gelişmesinde devrede olan bir diğer yöntem yukarıda tanımladığımızın tam tersidir: Kişi, kimi özelliklerin dışlanabileceğini ayırımsar. Belli özelliklerin olduğu yeni bir sınıf oluşturulabilir. Örneğin ilkel insanlarda farklı türde kuşlar için ayrı adlar vardır. Ancak *kuş* diye tanımlı bir sınıf yoktur. Oysa gelişmiş insanlarda *kuş* kavramı tüm kuşları içine alan bir sınıfın adıdır. Bu sınıfı tanımlayan özellikler şunlardır; (i) omurgalı, (ii) sıcakkanlı, (iii) tüyle kaplı, (iv) kanatlı, (v) uçabilen.

⁵⁸ Ektoderm: İnsan oluşumunun hücresel düzeydeki ilk aşaması tek tür bir hücre katmanıdır. Bu katman ilksel dokunun oluşumudur aynı zamanda. Daha sonra aynı hücre katı tabakalaşır. Sonunda *nörol kanal* adı verilen silindirik yapı ortaya çıkar. Nöral kanalın en içteki katmanı *endoderm*, dışa doğru bir sonraki tabaka *mesoderm* adını alır. En dış tabaka *ektoderm* adını alır. İç organlar ilkinden damarlar ikincisinden beyin ve bağlantılı yapılardan oluşan sinir sistemi bu ise üçüncü katmandan gelişir. Ç.N.

Yeni bir kavramın oluşturulması zorlu bir süreçtir. Kavram, insanoğlunun yüzyıllardan geçerek ulaştığı insanlık olarak sahip çıktığı ve kuşaktan kuşağa aktardığı edimimlerini simgeler. Toplumsal yaşam geniş bir kavram yelpazesi barındırır. Okullardaki eğitim -örneğin- kavramlarımızı çoğaltıp yaygınlaştırır. Kavram cimri bir aygıttır. Gerçekliğe ulaştıracak çok değişik sorulara benzer yolları kullanarak yanıt verir. Örneğin Sokrates'ı insan ulamı içinde tanımladıysak görmesek bile sonunda mutlak öleceğini biliriz. Hekim hastasında diyabet hastalığı olduğunu biliyorsa kan şekerinin yüksek olduğunu da biliyordur. Dolayısıyla hekim hastasının pankreasıyla ilişkili bir sorun olabileceği çıkarımına ulaşır. Bu nedenle tedavide insülin düşünecektir.

Özetle kavram, (i) aşağı yukarı tamamen yakın bir tarif verebilir, (ii) farklı özellikler/nitelikler mantıksal olarak bağlantılı durduğundan işlevsel bir düzenleme yapmamıza olanak verir, (iii) kestirimde bulunabilmemize ve kavramın kapladığı sınıfı herhangi bir üyesine ne olacağının çıkarımını yapabiliriz. Kavramlar zamanla daha üst düzeyde zihinsel inşalar haline dönüşebilir.

Şu ana dek söylediklerimizden kavramların katı, demir zırh kuşanmışçasına var olan, kesinlemesine ifadeler olduğu sonucu çıkabilir. Asla kaçınılamayacak; anlamı üzerinde kuşku gölgesi taşımayan diye anlaşılabilir. Elbette böyle değildir. Aslında yukarıda söylediklerimizle taban tabana zıt nitelikte bir kavram tanımlaması yaratıcılıkla ilişkili en uygun ortam olma özelliğindedir. Çünkü *açık uçludur*. Elbette açık, kesin sonuca ulaşmış tanımsal işlevsellikte kavramlar vardır; anne, ateş, cuma gibi. Anne bebek doğurmuş kadına verilen addır. Ancak sözcüğün fazladan üstlendiği bir anlam yükü söz konusudur. Anne çocuğunu seven, onu koruyup kollayandır. Bu özellikler tanımın içinde yer almaz. Çünkü bu özellikler ille de katılımcı özellikler olmak zorunda değildir. Ancak genelde bu böyle düşünülür. *Anne* diye düşünüyorsam beraberinde bu özelliklerin olduğunu da düşünüyorum demektir. Diyelim ki yakın bir arkadaşımın annesinin onun biyolojik annesi olmadığını ve söz konusu arkadaşımı evlatlık edindiğini öğrendim. Yukarıda tanımladığım kimi özellikler (doğuran vs.) tanımdaki anne kavramlaştırmasını karşılamamaktadır. Ancak benim için daha da önemlisi, arkadaşım için o hâlâ *annedir*. *Ateş* yanma eylemidir. Ancak kalabalık bir tiyatrodan *yangın* çılgılığı ek bir anlamı daha taşır: *Burada bulunmak tehlikeli! Bir an önce burayı terk etmek gerekir!*

‘Cuma, cumartesi ile perşembe arasındaki günün adıdır. Ancak şimdi vereceğim örneğe bakarak ek bir anlam daha bindirildiğini görmekteyiz: Eşimin nazik bir hizmetçisi vardı. Bir cuma günü işini bitirip giderken eşime, ‘*Bayan Arieti bugün cuma*’ demişti. Cuma günü aynı zamanda ödeme günüdür. Son derece nazik ve akıllıca görünen bu anımsatma unutkan karım için günün yalnız cuma günü olmasıyla sınırlı bir anlam taşımadığı, aynı zamanda olağan ödemenin yapılması gerektiğine işaret etmektedir.

Şairler, oyun yazarları, bir dereceye kadar romancılar bilirler; sözcükler yalnızca yazdıklarını değil yazmadıklarını da anlattığı zaman anlam kazanarak büyürler. Dile gelmeyen, yazılmayan, kimi zaman saklıdır. Böylesi sözcükler güçlüdür. Yazılanın ötesinde yazılmayana da üstlenir. Bu tür fazladan anlam yüklü sözcükler ya da bir sözcüğü bu hale getirmek yazarın keşfetmesi gerekenlerdendir. Yazarı yaratıcı kılar. *Fazladan anlam* kişilerarası ilişkilerde, sözün yerinin simgelerin aldığı toplumsal vb. durumlarda ortaya çıkar. Sona ulaşmamış olmak (son’un kapalı değil açık olması) bilimin en önemli özelliklerindendir. Bir *kavram* ya da *şey* herhangi yeni bir özelliği keşfedildiğinde tamamlanmış olur. Başka bir örneği ele alalım; 3 kavramı. Görünüşü seçik tanıımı kusursuz! 2’den sonra 4’ten önce gelir. Ancak sorun görüldüğü kadar basit değildir. Demiyorum ki rakamlar batıl inançları körükleyen, takıntılı/zorlantılı hallerin konusu, törenselliğin özel anlamı olma gibi özelliklere sahiptir. Rakamlar bunların dışında fazladan anlam yüküne sahiptirler. Matematiksel ve geometri alanındaki yaratıcılık özgün tanımın içinde gömülü, görünür olmayan ve ancak keşifle ortaya çıkacak olana ulaşmakla gerçekleşir. Örneğin 3 rakamının tanıımı 3’ün 2.151 sayısının böleni olduğunu söylemez. Ama bunun böyle olabileceğini sezdirir. Ya da üçgenin ilk başlardaki tanımında içaçıların toplamının 180 derece olduğu şeklinde bir belirleme mevcut değildir.

Kavramın bir ucunda açık olması, *sonlu olmaması* yaratıcı kişilik için özellikli bir değer oluşturur. Kavramın diğer özellikleri de önem taşır. Kavram oluşturmak ve kavramlar insanın öğrenmesine, onları kullanmasına ve düşünceleri tümleştirmesine hizmet eder. Kültür; dil, inanç, değer, bilgi içeren sistemiyle her insan için bir sonraki kuşağa aktaracağı en önemli mirastır. İnsan bu miras sayesinde *kendisi* olmaktadır.

Gelişim sürecinde kavramlar bir süre sonra insanın kendi iç gerçekliği haline gelir. Düşünce, duyumsama, eylemlilik açılarından kişi şeylerden daha çok kavramlarla ilişkilendirir. En başlangıçtan bu yana her yaratıcılık ürününün o ürünle bağlantılı herhangi bir insanın bilişsel dağarcığını çoğaltıp zenginleştirdiğini düşünmeliyiz. Kişi dünyanın kavram uygulamasına konu olmuş kesimlerini daha farklı irdelemektedir. Er ya da geç kavramlar ya yenilik taşıyan yaratıcı ürünlerin parçaları haline gelir ya da kabul veya ret durumundaki birincil süreç verilerinin değerlendirmesinde araç olarak kullanılır.

Varoluşçu kimi yazarlar *genel* olana değil *özel* olana ayrı bir önem verirler. Görünüşte soyut ve kavramsal olanı azımsamaktadırlar. Kendini gerçekleştirme/kendini kanıtlama yanlısı psikologlar da benzer davranarak kavramların taşıdığı rolü azımsarlar. Örneğin Maslow (1948,1954) kavramların deneyimlerimizi *işaretle-yerek* onları sınıflara/ulamlara öbeklediğimizi, bu yolla *şeylerle* karşılaştığımızda onları yalnızca bir yönüyle bellemekten kendimizi koruduğumuzu söyler. Maslow'un ötelelediği daha çok kavramların olağan yanlış kullanımlarıdır. Örneğin nedenini bilmeksizin bir polis memurunun bana doğru geldiğini gördüğümde trafik cezası nedeniyle hakkımda işlem yapacağını düşünürüm. Başka bir şey beklemem. Çünkü onu giysisi nedeniyle belli bir sınıfa (polis) sokmuşumdur. Gördüğüm kişiyi olabileceği başka sınıflardan çıkartıp yalnızca polis sınıfına sokmuşumdur. Oysa o, yaşadığımız sokakta olup biten bir şeye dair *fikrimi* sormak isteyen bir komşum olabilir. Yanlışım onu birey olarak ele almak yerine belli bir sınıfa sokarak ele almamdır.⁵⁹ Bunun anlamı elbette '*polisin ne olduğunu ve işlevini bilmesem daha iyi olurdu*' değildir. Olan şudur: kimi bireysel sorunlarım nedeniyle polis kavramını 'yanlış' kullanmaktayım. Şöyle ki nörotik yapılanmam nedeniyle yetke simgesi taşıyan, yetke işlevi sergileyen insanları tehditkâr algılıyorumdur. Ya da değişmeyen takıntılı bir düşüncem var ve bu düşüncemi şaşmaz biçimde uygulamaya koyuyorumdur.

⁵⁹ Sorun yalnızca bireysel düzeyde değildir oysa. Toplumbilimciler bu örneği irdelerken *grup şeması* tanımını kullanırlar. Kişinin ait olduğu grubun belirlediği kalıp yargılar kendi bilişsel işlerliğimize başvurmamızı engellemekte ve bu kolayımıza gelmektedir. Çoğu önyargı bu yolla oluşmaktadır. Başka bir deyişle, bireysel değil ait olduğumuzu düşündüğümüz küçük/büyük grubun kabulü tutum, duygu ve davranışımızı belirlemektedir. Ç.N.

Dolayısıyla kişi kavramları, bitki ya da hayvan türlerinin sergilendiğı müzede elindekileri ömür boyu hareketsiz duracağı yerleri seçip oralara yerleştiren müzenin sorumlusu gibi davranamaz. Aynı örneğeyine yine dönelim; doktor hastasına diyabet tanısı koydu. Bu tanı doktorun hastası için en uygun tedaviyi seçebilmesi anlamındadır. Öte yandan hastasını bu tanı sınıfına koyabildiğıne göre hastası hakkında zaten pek çok şey bilmektedir. Bu, onu, hastasının diyabet dışındaki özellikleri hakkında da *bilgili* yapar. Örneğın hastasının diyabetli başka hastalarla taşıdığı benzerlikler ve ayrılıklar; sonunda yalnızca o hasta için uyumlu en doğru tedavinin seçilmesi.

Yaratıcı nitelikteki insanda daha yoğun olmak üzere her insanın zihninde *birey* ve *ulam* 'a ait simge temsili aynı anda vardır. III. Kısımda göreceğımız üzere yaratıcı insanın zihninde bu iki özelliğın hiçbirini kaybolmadan biri çok daha güçlendirilmiş biçimde temsil bulunmaktadır.

On dokuzuncu ve yirminci yüzyılın aydın-karşıtlığı hareketleri içinde kavram karşıtı kimi düşünürler çok büyük bir güncellik kazanmışlardı. Bunlardan biri kavramsal düşüncenin terk edilmesi gerektiğine inanan Bergson'dur. Bergson (1912), endoseptal nitelikli, paleolojik biliş düzeyini yansıtan *bilginin sezgisel biçemlerine* dönülmesi inancındadır. Doğru kullanılması halinde kimi alanlarda bu biliş biçemleri oldukça yararlıdır. Ancak hiçbir koşulda kavramsal olanı dışarıda bırakamamıştır. Öte yandan şimdiki düşünüş biçimimizin geçerliliğini irdeleyebilmek için görünür kavramlarımızın ilksel kavram-öncesi yapıların gerisine saklanıp saklanmadığını belirlememiz gerekir. Aydın-karşıtı yazarlar kavramsal nitelikli insanın gerçekliğın kölesi haline gelmesinden, toplumsal sözleşmenin elde tuttuğı bir rehineye dönüşmesinden korkmaktadırlar. Kimi insanların başına gelenin andığımız bu hal olduğunu görmekteyiz. Başlarına gelen, kavramları kullandıkları için değil yanlış kullandıkları içindir. Kavramlar kişinin yaşamın türlü yönleriyle daha uyumlu biçimde baş etmelerini olanaklı kılar. Ancak görgül nitelikli dünyayı aştıkları da bir gerçektir. Çünkü gerçekliğın ötesinde yatanın ne olduğunu anlayabilmemizde bize yardım ederler. Örneğın bilim; görgül nitelikli veriler karşısında duraksamaz. Aksine bu verilerin örtük olarak barındırdıkları ile daha çok ilgilidir.

Kavramların o an görünür olan içeriğının ötesine geçebilmesinin değişik yolları vardır. Öncelikle şunu söylememiz gerekir;

yalnızca yüksek ölçüde yaratıcılık sergileyen insanlar değil olağan olanları da dâhil insanlar kavramları gerek çağrışımsal olarak gerekse diğer pek çok yolla ve karmaşık biçimde kullanmaktadır. Örneğin kavram kümeleri, kavramların yenilikçi türevleri ve benzerleri kişilerarası ilişki ve etkileşimlerine geçirilmektedir. Kavramların katlı ve sıklıkla *kestirilemez* biçimde kullanılmasıyla insan daha önce başkaları tarafından sunulan, sindirdiği kavramlar nedeniyle yitirdiği kendi özgünlüğüne yeniden ulaşabilmiştir. İkincil ve eşdeğer önemde bir diğeri, kavramlar kümesinin manevi duygu ve değerlerin depolanma yeri haline gelmesidir. Her kavramın duygusal bir karşılığı vardır. Yüksek düzeydeki duygular için kavramlar mutlaka gereklidir. İnanç, bağlılık, yurtseverlik, güzellik kaynaklı esrime, dolu dolu aşk, ruhsallık taşıyan her şey eğer kavramlar olmasaydı var olamazdı. Farklılaşmış olan -andığımız türden- kavramsal duygular ilksel duygulardan daha az yoğun değildir. Kaldı ki ben olumlu nitelikte olanlardan söz ettim. Olumsuz olanlar da vardır; kibir, nefret gibi.

Ergenliğe ulaşmasıyla kişinin duygusal ve kavramsal süreçleri birbiriyle daha da bağlantılı hale gelir. Aslında bu ikisini birbirinden ayırmak pek olası değildir. Çünkü ikisi dairesel bir süreci oluşturan unsurlarıdır. Bilişsel sürece duygusal olanın eklenmesiyle hareketli ve ileri düzey bilişsellığe doğru ciddi bir güç oluşur. Kimi bilişsel süreçleri alt edebilmek için insan için uyarıcı olabilecek tek şey duygulardır. İnsanın karmaşık, simgesel, kişilerarası nitelikli ve soyut eylemliliklerin içinden çıkabilmesi bu yolla olur. Duyguların kaplam alanını sınırsız biçimde genişletebilen ise bilişsel süreçlerdir. Örneğin matematik problemiyle uğraşan kişi yıldızlara bakarken uzak geçmişte ortaya çıkmış şeyleri düşünürken gelecekte ortaya çıkacakları beraberinde düşünmeye başlar. Olayları, zaman ve yerden bağımsız olarak, *aynalamaya* başlar. Evrenin birbiriyle bağlantısı yok görünen olayları arasında bir ilişki aramaya başlar. Bu çabaların sonunda -ek olarak- hem içsel hem de dışsal yaşamı değişir. Bilişsel her süreç aynı zamanda içsel bir yaşantı haline gelir. Tüm zamanların ve oluşumların '*seyirci*'si tüm zamanların ve oluşumların içsellğine, ta yüreğine dokunduğu *seyirci*'dir. Oysa ilksel türdeki düşünme eylemi zaman ve yerden bağımsızdır. Sonunda -el yordamıyla da olsa- belli bir zaman ve yer yaşantısı vardır. Kavramsal düşüncede de benzer biçimde el yordamıyla ulaşıl-

miş bir yer ve zaman sonsuzluğu vardır. Bu konudaki her girişim engellense de her vakit yenilenir.

İdealler Olarak Kavramlar

KAVRAMLAR yalnızca '*neyin ne olduğu*' hakkında olmayıp aynı zamanda '*neyin ne olabileceği*' hakkındadır. Neyin ne olabileceğine işaret eden kavramlar kişinin zihninde dünyayı -yaşamakta olduğumuzdan daha farklı ve daha iyi- olarak canlandırmasına yardımcı eder. Bu da tanımlı ülküler doğrultusunda güdülenmemize, çaba göstermemize neden olur. Kişinin ruhsal gelişim ve erişimi kavramlar sayesinde gerçekleşir. Yaratıcı kişilerin yaptıkları kavramların kavramını, simgelerin simgesini oluşturmak ve toplumun kullanımına sunmaktır.

Kavramlaştırma becerisi kişinin yaratıcı olmasında etkindir. Kavramlaştırma becerisi bilişsel öğelerin sonsuz oynamaşına maruz kalabilmektir. Bu, sonsuz sayıda duygu türü ve sonsuz çoklukta manevi seçim olanağı demektir (Arieti 1967,1972). İnsanın *sonsuzluğu* artık bilinen bir şeydir. İnsan *sonluluğunun* ayrımında ve *sonluluğuna* meydan okuyan bir canlıdır. (i) Gerçeklerin ötesine geçmekte, giderek çoğalan ve büyüyen kavram ve simge geliştirmektedir, (ii) Yeni kavram ve simgelere kazandırdığı fizik biçemlerle bilinen gerçeklik sayısını çoğaltmaktadır, (iii) Doğanın dayattığı belirleyiciliği (determinizm) aşarak değerler sisteminde ve manevi seçim seçeneklerini artırmıştır. İnsan meydan okuyan ve aşmaya azimli haliyle kendisinin yalnızca doğanın değil aynı zamanda kendi oluşturduğu bir yapı olduğunu ayrımsamıştır. Çünkü o, yalnızca fizik evrene değil aynı zamanda tarihselliğe de aittir. Olasılıklarla, koşullarla yetinemez. O artık olanaksız olanı, koşula dayanmayanı, sonsuz büyük ve sonsuz küçük olanı, soyut olanı, bütünü, hiçliği, gerçek olanı, gerçekdışı olanı, gerçekliğin engel tanımayan genişlemesini kavrayabilmektedir. Kavrayabilme yeteneği her insanda vardır. Yaratıcı nitelikte olanda çok daha fazla ve vurucu biçimde!

İdeal olanı düşündüğümüzde kavramsallaştırma açısından belli başlı olasılıklar söz konusudur. (i) İdeal gerçekleştirilebilir. (ii) İdeal, diğer bilişsel süreçlerin katılımıyla yalnızca sanatsal ürün düzeyinde gerçekleştirilebilir. (iii) İdeal gerçekleştirilemez ancak

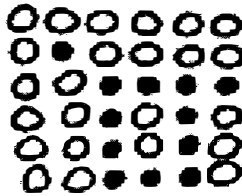
ilerleme yolunda teşvikçi bir öge olarak işlevseldir. Bu da yaratıcılığı güdülerken yapıcıdır. (iv) Olanaksız olan rüyalarda, batıl inanışlarda, önyargılarda, çürümüş özellikteki yaşam kiplerinde, ayrık ruhsal hallerde (çoğu ruh sağlığı tıp alanında) *gerçekleşir*. Bu örneklerde olanaksız olanın zaman zaman zihinsel süreçler aracılığıyla kullanıldığı din, söylence, toplumsal âdetler vb. biçemlere dönüştürüldüğü anlaşılmaktadır. Sonuçta şu ortaya çıkmaktadır: İdeal olan yaratıcılığın en önemli güdüleyici güçlerinden biridir!

Üç Eylemlilik Kipi ve Varsayımın Birleştirilmesi

THE INTRA-PSYCHIC SELF (İÇSEL-KENDİLİK) adlı kitabımın 11. Bölümünde birleşmiş, tek bir bilişsellik kuramının olup olamayacağını sorgulamıştım. Algı, tanıma, bellek, öğrenme, düşünce oluşturma, dil, kavramsal düşünme, aritmetik ve benzerleri konularında değişik düzeylerde uygulanabilecek genel ilkeler bulunabilir mi? Açıklayıcı ağırlıktaki bu kitabımda söylediklerimi kısa bir özet olarak tartışabilirim ancak. Öne sürdüğüm şeyin gerçekleşip gerçekleşmeyeceği sonrasında ele alınmıştır. Von Bertalanffy'nin (1955) tanımladığı yöntemi izleyerek değişik düzeylerde biliş uygulanabilecek genel bir kuramın peşine düştüm. Sonunda duyum örgütlenmesi, algılama, öğrenme, bellek, düşünce çağrışımı, sınıflar oluşturma vb. değişik düzeylerde olmak üzere temel olarak üç tür bilişsel eylem kipi olduğunu saptadım.

İlk eylem kipi *bitişiklik/contiguity* adını alır. Verilerin birlikte yaşanmakta olduğunu düşünün. Hepsi bir arada organizmada tek bir etki oluştuyorsa bu, *bitişiklik/yakınlık/komşuluk* sayesinde. Aynı yaşantı aynı bütünlüklü kaplamda yeniden yaşanabilir. Thorndike, Guthrie ve Pavlov gibi kuramcılar yer ve zaman olarak bitişikliğin öğrenmede çok önemli bir etmen olduğunu söylerler. Pavlov tarafından tanımlanan koşullanma aracılığıyla öğrenmede köpek, zil sesine salya salgısını artırarak yanıt vermeyi öğrenmiştir. Öğrenme süreci esnasında yiyeceğin görünür olduğu anın hemen öncesinde ya da anında zil çalmaktadır. Dolayısıyla yiyecek (koşullanmamış uyaran) ile zil sesi (koşullanmış uyaran) arasında zaman açısından bir bitişiklik söz konusudur. Çıkan sonuç şudur; düşünceler arasındaki çağrışımsal zincir başlangıçta *bitişiklik* yasasına göre işlemektedir. Kısaca, kendiliğinden etkinleşen ya da çok

kısa aralıkla birbirini izleyen iki ayrı zihinsel süreç varsa birinin ortaya çıkması, diğ erinin de ortaya çıkması anlamına gelir. Örneğ in büyükannemi düşünmeye başladığım zaman çocukluğ umda onu ziyaret ettiğ im zaman yaşadığı evi de aynı anda düşünürüm.



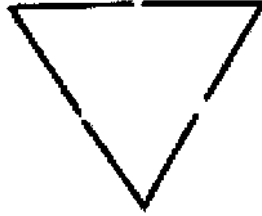
Şekil 6-1

Bunun oluş u bitişiklik kipinin işlevselliğ i sonucunda A (örneğ in gün batımı) ve B (gece) birbirine çağ rışım içinde bağ lanır. Çünkü önce A'yı, hemen sonrasında B'yi yaşamış ızdır. Aritmetiksel olarak düş ündüğ ümüzde, bitişiklik kipi bir sayısı kavramında üstünlük sergiler. Parçaların bitişikliğ i ile dünyanın kalanında olmayan, daha sonra *tek* olarak tanınacak olan bir birlik oluş maktadır.

İkincisi, *benzerlik* işlem kipidir. Örneğ in Şekil 6-1'de farklı şek il ve renkl erde benekler vardır. Benzer şek ildeki benekler ayrı bir grup oluştururken birlikte algılanırlar. Benzer ya da özdeş öğ eler bağ lantılı hale getirilir. Psikologların *transfer/aktarma* dediklerine *benzerlik* kipinin öğ renme düzeyinde uygulanması olarak bakılabilir. Benzeş en durumlar için edinilmiş bir yanıt vardır artık. Örneğ in belli böcekleri engellemeyi öğ renmiş sem -diyelim ki eş ekarıları- bu öğ rendiğ imi benzerleri için de -arılar- kullanmak üzere yaygınlaşt ırabilirim. Düş ünçe çağ rıştırtmasının ikinci yasası 'benzerlik yasasıdır' ve andığ ım ikinci tür kip işlevselliğ idir. Zihinsel nitelikli iki simgenin temsili birbirine benziyorsa -paylaşt ıkları ortak bir özellik varsa- birinin belirmesi halinde diğ eri de belirir. Örneğ in Eyfel Kulesi'ni düş ünürken aklıma Empire State Building⁶⁰ binası gelir. Beethoven'i düş ünürken aklıma Brahms gelir. Tümevarım kullanarak söyleyecek olursak benzerlik kipi zihnimiz-

⁶⁰ Biri Paris'te çelik bir kule (300 m), diğ eri New York'ta bir göktelendir (310 m). Ortaklıkları ikisinin de yüksek olmasıdır. Ç.N.

de tüm A'ları B'lerle çağrıştırmamızı sağlar. Aritmetikte benzerlik kipi, örneğin 2 sayısı kavramından üstündür. Benzeşen nesneler bir arada ve birbirinden ayrı olarak görülmediği sürece ne 2 ne de çokluk kavramı olurdu!



Şekil 6-2

Üçüncü eylem kipi *pars pro toto*⁶¹ adını alır. Bütünün tek bir parçasının algılanmasının tümünün algılanmasına eşdeğer olmasıdır. Şekil 6-2'ye bakacak olursak bir üçgen görürüz. Üçgeni oluşturan doğrular üç yerde devam edecekken kesilmekte ve arada boşluk oluşmaktadır. Dolayısıyla bu boşluklara bakarak teknik olarak üçgen demememiz gerekir. Ancak buna rağmen ilk bakışta gördüğümüzü söylediğimiz şey *üçgen* olmuştur. Gestalt Okulu tilmizleri bu türlü algılamayı *kapatma* diye adlandırırlar. Onlara göre kapatma şeklinde ilkesel bir yapılanma varsa algılama bütünsel nitelikte gerçekleşir. Boşlukların kapatılması algılamanın bütünselliği açısından bir gerekliliktir. Bu gereklilik beyin işlevselliğinin temel ilkesinin bir sonucudur. Boşluk kapanana dek olanca gerginlik her iki tarafta da boşluğun başladığı yerde yoğunlaşmıştır. Benzer biçimli başka bir örnekte, olayın bir elektrik devresinde olduğunu düşünürsek akım boşluğu atlayacaktır. 6-2 numaralı şekle bir kez daha bakalım. Boşluklar asla kapanacak gibi değildir. Şekle baktığımız sürece sürekliliğin uğradığı kesintiyi görmeyi sürdürürüz. Gördüğümüz üçgen bütünlüklü bir üçgen değildir. Ancak gene de üçgen yerine geçer. Gestalt Okulu'ndan gelenler *kapatmadan* söz ederler. Çünkü boşluklarla ilişkili deneysellikten doğru edindikleri verileri öne almaktadırlar. Gerçekten de doğada bir bütün olarak

⁶¹ Bir kavramı daha dar veya daha geniş anlamda başka bir kavramla ifade etmeye verilen ad. Örneğin *Mehmetçik* dendiğinde Türk Ordusunun anlaşılması gibi (Sesli Sözlük). Ç.N.

algılanan pek az şey vardır. İlk algıladığımız parçalardır. Algıladığımız parçaların oluşturduğu bir bütün vardır. Aslında algıladığımız o bütünün parçalarıyken biz bütünü algıladığımızı düşünür ve söyleriz. Örneğin gökte gördüğüm yalnızca bir hilaldir. Oysa gördüğümün ay olduğunu söylerim. Gördüğüm masanın yalnızca belli bir kısmıdır ama masayı gördüğümü söylerim. Benzer biçimde katedral yapısının ancak bir kısmını görüyorken gördüğümün katedral olduğunu söylemem gibi. Bu olgu yalnızca Geşalt Okulu'nun adlandırdığı *kapatma* ile sınırlı değildir. Bir parçadan bütüne ulaştırdığımız algılamamız insanın ruhsal aygıtının işlevselliğidir. Amaca yönelik düzenlenmiş görsel nitelikli yanılsamalar söz konusudur. Duyumsal düzeyde bütünün algılanması söz konusu değildir. Bütün tepkilerimizde ortaya çıkar. Esasen tepkimiz bütüne yöneliktir. Ya da gördüğümüz parçalar ise belleğimizde kayıtlı birbiriyle bağlantı sergileyen görece bütünlerdir. Veyahut olup biten simgeleştirme işlevselliğidir. Üçüncü kipin işlevselliği (*pars pro toto*) en basitinden başlamak üzere tüm öğrenmelerde önemli bir yer tutar. Koşullanma örneğinde olduğu gibi; zil sesiyle köpek salya salgılamaktadır. Çalan zile bütünün bir parçası olarak bakabiliriz. Diğer parçası zil sesiyle birlikte ya da hemen sonrasında ortaya çıkan yiyecektir.

Nöropsikolojik düzeyde bakıldığında bütününde öğrenme süreci üçüncü tür eylem kipinin bir uygulaması olarak görülebilir. Uyarının sonucunda belirli nöronal öğelerin etkinleşmesi tüm nöronal devrenin ya da belirli bir öğrenme için gerekli örüntülerin harekete geçmesine yol açar (Bugelski 1956). Gene Geşalt Okulu'na göre ikincil ve üçüncü tip kip eylemliliklerinin aynı zamanda işlevsellik kazanması sonucu *içgörü* oluşmaktadır. İçgörü, organizmanın benzer önceki durumda var olan öğelerinden kalkarak yeni durumla ilişki kurması sonucu gelişir. Çünkü eski ve yeni durumda var olan benzerlik taşıyan öğeler aynı durumun bütünsel haline işaret etmektedir.

Eski psikoloji kitaplarında söylenenlere ters gelmekle birlikte *pars pro toto* yasasının düşünce çağırışımı düzeyinde de ele alınmasını önermek istiyorum. Bitişiklik ve benzerlik bağlantılı düşünceler bütünselliğe giden bir fikirler kümesine götürür bizi. Örneğin büyükanne fikri benim çocukluğuma karşı gelirken çocukluğumun pek çok anısını çağırmaktadır. Bu, aynen bir ipucunu düşünmek gibidir. Ufacık bir ipucu karmaşık bir örüntüyü ortaya çıkarabilir.

Herhangi bir durumun bir parçası bizi toplam bir duruma çıkarabilir. *Pars pro toto* şeklindeki tümevarım, tüm A'ları ve B'leri aynı kesitteki seriler içine yerleştirmemize yol açar. Aritmetikte 1 ve 2'nin ayrı ayrı ve beraberce taşıdıkları özelliklerden kalkarak *pars pro toto uygulaması (tümevarım)* ile tüm pozitif tam sayıları içine alabilir.

Kant tarafından *a priori*⁶² olarak nitelendirilen deterministik nitelikli (belirlenimci) nedensellik aslında tümevarım örneğidir. A ve B arasında *bitişiklik* kipi üzerinden bir çağrıştırmaya yapılmıştır. Oysa insanoğlu bu olguyu B'nin sebebi olarak A'yı görmektedir. Çağrışım A'dan B'ye var olan tüm ardışıklıkları kapsar. Bu çağrışım örüntüsünün evrene uygulaması *pars pro toto* uygulamasından başka bir şey değildir.

Bu noktada şunu söyleyebiliriz: Andığımız bu üç temel kipin eylemliliği dünya hakkında bilgilenmemizi belirlerken aynı o zamanda o bilgilenmenin yapılanmasını sağlar.

İlk temel kip *neyin ne olduğunun* ve *ne olmadığının* belirlenmesidir. Bu, birim'in ne olduğunun belirlenmesidir.

İkinci temel kip nesnelerin ait olduğu sınıfların belirlenmesinde özdeşliğin ve benzerliğin tanımlanmasıdır.

Üçüncü temel kip ise verili olandan verili olmayana yordamaktır.

Bu üç temel kip deney öncesi üç temel ulam olarak düşünülebilir. Ancak bu, bilişsellikle ilişkili genel süreci farklı biçimde ele almamıza engel değildir. Bize göre bilişsellik sürecinin iki temel özelliği vardır: ilerleyici soyutlama ve ilerleyici simgeleştirme. İlk kipte evrende dallanma gösteren birimler ve gruplar ayrıştırılır. İkincisinde ise farklı birimler arasındaki benzerlikler ayrıştırılır. Üçüncünde ise verili olandan verili olmayana doğru yordama vardır. Ayrıştırma, soyutlama sonunda simgeleştirmeye çıkacaktır (Arieti 1967).

⁶² Doğruluğu deneysel kanıtı gerektirmeyen. Ç.N.

III. KISIM
Yaratıcılık Ürünü

7. Bölüm

Nükte ve yaratıcılık

Başlangıç Düşünceler

YARATICILIĞIN üst derecelerine ulaşamayan insanlar olduğu göz önüne alınırsa yaratıcı ürünlerle ilişkili bir çalışmanın başlangıçta nükte ve gülmeceye yönelmesi şaşırtıcı gelmemelidir. Kaldı ki farklı artyetişimlere ve farklı yöntemlere sahip Freud ve Arthur Koestler gibi araştırmacılar yaratıcı süreci daha iyi anlayabilmek için çalışmaya *nükte* ile başlamışlardır. Nükte ve gülmece üzerinde odaklanıp harekete geçmemde kimi hastalarımın ifadeleri önemli olmuştur. Bu konuda çok önce çıkmış olan yayınlımı (Arieti 1950a) sonraki yıllarda yaratıcılığın başka dallarını ele alan yayınlarım izlemiştir (Arieti 1964, 1966, 1967).

Nükte başta edebiyatçılar olmak üzere ruh hekimleri, düşünürler, psikologlar, nörologlar olmak üzere pek çok insanın ilgisini çekmiş, kimi zaman sanat alanı içinde, kimi zaman ruhsal bir süreç olarak, bazen de insan ruhsallığının özgül bir ifadesi olarak çalışılmıştır.

“Nükte ve Bilinçdışı ile İlişkisi” (“Wit and Its Relation to the Unconscious”- 1916) adlı yazısında Freud, kısaca konuyla ilişkili bir süre önce ileri sürülmüş kuramları ele almış ve eksiklerine işaret etmiştir. Örneğin Freud’un dediğine göre Fisher nükteyi ‘*şaşırtıcı çabuklukta bir araya getirilmiş onca fikir*’ olarak tanımlamış; ancak fikirlerin nasıl bir araya getirildiğine değinmemiştir. Gene Freud’un yazdığı üzere konuyla ilişkili çalışan insanların çoğu nükteyi araştırırken aynı temele ulaşmışlardır: *Saçma olandaki sağduyu!* Freud’un makalesinde yer alan bir diğer tanım, başka bir

tanımla *karışıklık* ve *açık seçikliği*n birbirini izlemesidir. Freud ifade edilenlerdeki belirsizliğin ayırımına varmış olup *saçmalıkta sağduyunun*; *karışıklıkta açıkseçikliği*n nasıl olanaklı olabileceğini açıklamamıştır.⁶³

63

Freud'un görmezden geldiği, önem taşıyan katkılardan biri nörolog Hughlings Jackson'ın, Londra Tıp Derneği'nin 1887 yılındaki açılışında yaptığı konuşmadır. 1932 yılında yayımlanan bu konuşmanın başlığı "Şakanın Psikolojisi"dir. Freud'dan çok daha önce Jackson cinas/sözcük oyunları ve rüyaları karşılaştırmıştır. Ancak kıyaslamayı bir sonuca bağlamamıştır. Oysa Freud bağlamıştır. Jackson rüya ve sözcük oyununda *birbirine hiç benzemeyen iki zihinsel sürecin üç boyutlu olarak bir arada olması* diye tarif etmiştir. Gerçeklikte bu bir şaşılıktır. (Üç boyutluluk sözü stereoskopik karşılığı olarak kullanılmıştır. Stereoskopide aynı nesnenin iki farklı açıdan görünen hali aynı bütün içinde yer alır. Şaşılıkta ise tek bir nesne iki ayrı görüş varmışçasına çoğalır. Stereoskopide iki nesne birbirine çakıştırılırken şaşılıkta çakıştırılmaksızın görülür. Bu akış açısı ile aynı nörolojik süreç farklı biçimde işlemektedir.) Ç.N.

1924 yılında yazdığı bir yazıda J. C. Gregory, Freud'un yazısında yer verdiği kitap/makale listesini genişletmiştir. Yazarın en son vardığı noktayı '*nükte hızlı ve canlı biçimde gerçekliğe tutulmuş ışıktır*' diye tanımlar. Konuyla uğraşanlar arasında hekim ve düşünür olan E. Froeschels de vardır (1948). Ona göre nükte, "*doğumumuzdan bu yana bildiğimiz kılığundan sıyrılmış ve bir biçimde ifade bulmamış felsefi gerçekliktir*".

K. Lash (1948) bir felsefe dergisinde şunları yazmıştır: "*Birbiriyle bağdaşmayan bir biçem ile nesnenin (kişi, eylem, durum, kavram vs.) bir araya gelmesinden kahrkaha çıkar. Gülünç olan nesne biçemle uyumlu olma iddiasındadır. Amaç gülünçlük ise inanmanın olanaklı olmadığı durumun neredeyse inanılabilir hale gelmesidir. Ancak zihin güncel olan ile ortaya konan arasındaki bağdaşmazlığı algılar ve kahrkaha doğar.*"

Koestler, yaratıcılığın tüm biçemlerini *bisociation* (iki yanlı toplumsallaşma) adını verdiği kendine ait kavramlaştırmayla açıklamaya çalışmıştır (1949, 1964). Koestler, Bisociation'u 'olağan haliyle bağdaşmaz bağlamlara sahip iki zihinsel varoluşun birbiriyle ilişkilendirilmesi' olarak tarif eder. Görünüşte bunun pek katkıda bulunduğu söylenemez. Kaldı ki ileride göreceğimiz üzere, pek çok şakanın tanımlanana benzer bir düzenek içermesine karşın hem de! Ancak bu düzeneğin tek başına bir şakayı oluşturabilecek bir yeterliğe sahip olduğu söylenemez. Özellikle şizofreni hastalarının resimlerinde bir ya da birden çok, birbiriyle benzeşmeyen bağlam aynı anda var olabilir. Bu resimlerin içinde şaka ya da nükte taşıyanı o kadar azdır ki! Gene Freud'un dediğine göre, Kraepelin benzer bir yaklaşım sergilemiştir. Kraepelin'e göre *nükte, birbiriyle çelişen iki düşüncenin isteğe bağlı olarak karıştırılmasıdır* (Freud 1916).

Goldstein ve McGhee (1972) tarafından yayımlanmış yakın tarihli kitabında (1972), Patricia Keith-Spiegel, bilimci bir anlayışla on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısından başlayarak 1960'lı yılların sonuna kadar olan dönemde gül-

Nüktenin Psikolojisi ve Freud'un Katkısı

NÜKTE OLGUSUYLA ilişkili tüm tartışmaların içinde en çok ışıktutmanı ve geleceğe uzanan nitelikte olanı Freud'un söyledikleridir. Söyledikleri önemlidir. Buluş niteliğindedir. Bunları ayrıntısıyla ele alacağım.

1916 yılında nükte üzerine yayımladığı kitabıyla Freud yaratıcı süreci anlamamızda bir yol belirlemiştir. Kimi rüyaların özelliklerle yorumlandığı zaman ortaya çıkan şakalarla olan benzerliği Freud'un konuyla ilişkili dikkatinin yoğunlaşmasına yol açmıştır. Rastlantısal gibi görünen bu benzerliği görmezden gelmemiştir. Nükteler ve rüyalar arasında sayılamayacak çoklukta anıştırıcı nitelik saptamıştır. Değişik yöntemler kullanarak nükteleri çözümlediği zaman görmüş ki buldukları rüyalarla ilgili çalışmalarında bulduklarıyla benzerlik taşımaktadır (1901). Örneğin karıştırılmış sözcükler, anlamların yoğunlaşması gibi rüyalarda görülen haller nüktelerde de vardı! Örneğin Heine'nin ünlü *'familiar'* ve *'millionaire'* sözcüklerini karıştırarak oluşturduğu famillionaire nüktesi gibi.⁶⁴

mece kuramlarını ele almıştır. Kimi katkılara yer vermemiş olmasına karşın bu derleme oldukça doğru ve bilgilendiricidir. Aynı kitapta belirtildiği üzere Suls, şakanın değer kazanmasında iki aşamalı bir kuramdan söz eder. *"İlk evrede karşıdaki, şakanın sonu ile beklentilerinin uyusmadığını ayırır. İkinci aşamada ise şakanın bitiş sözlerini bilişsel bir kural içinde düşünerek çözmeye çalışır. Bu yolla bağdaşmaz parçaların yeniden bir araya gelişini oluşturmaya çalışır."* Ancak Suls, bu noktada, ne ilk evredeki başarısızlığa katılan ne de ikinci evre işlevsel olan bilişsel sürecin ne olduğunu bildirir. Bu bölümde göreceğimiz üzere bilişselliğin ilksel biçemlerinden haberdar olmadığı için saptamaları aksamaktadır. Kitabın editörlerinden olan McGhee, kitapta yer alan makalesinde şunları söylemiştir: *"Kavramsal düşünce, bilişsel beklentileri boşa çıkaran yaşantıların üzerinde yer alabileceği bilişsel bir ön isterdir."* Ancak onun eksik bıraktığı şey ise beklentileri *'boşa çıkaranın'* nasıl açıklandığı ve ilgili boşa çıkarma tepkisiyle karşılaşılacağındaki kavramsal düşüncenin taşıdığı işlevsel rolün ne olduğudur.

⁶⁴ *familiar millionaire/bildik milyoner* anlamındaki iki sözcüğün anlamları tek sözcükte yoğunlaşır: famillionaire. İki sözcüğün anlamlarının yoğunluğu bu tek sözcük ancak o dili anadili olarak konuşan insanların kavrayabileceği bir sözcük oyununa denk gelir.

Dilimizden doğru bir örnek verecek olursak; Kurgu Kültür Merkezi Yayınları arasında çıkmış olan *Cinayet Beyazı* adlı romanımda anlatı kişilerinden biri çay içmek istediğini anlatırken *'çaysadım'* der. Dilimizde böyle bir fiil yoktur. Su içmeyi istemek anlamında *susamak* fiili kullanılır. *Çay içmek* ve *susamak* fiilleri bitleştirilerek *çaysamak* şeklinde iki kelimenin anlam

Freud sözcüklere bindirilmiş çifte anlamların ve sözcük oyunlarının şakalarda en çok tercih edilen yol olduğunu söyler. Örneklelediği şaka şudur: *Adam, hasta olan karısı için doktor çağırmıştır. Muayenesini tamamlayan doktor evden ayrılmaktadır. Hastanın eşi ona eşlik etmektedir. Doktor, kendi kendine şüphe içinde dalgınca mırıldanır: 'Bakışlarını beğenmedim!'* Hastanın eşi öfke ve kırgınlıkla yanıtlar: *'Ben de. Hem de uzunca bir süredir.'* Doktor hastanın sağlık durumundaki ciddiyeti kastederken hastanın eşi kişisel ilişkilerinde yer alan hoşnut olmadığı bir hali anlamaktadır.

Freud'a göre belirsizliğe dayanan şakalar vardır. Bu tür şakalarda anlam bulanıktır. Fransız ordusundaki görevi nedeniyle ihanetle suçlanan Yahudi Dreyfus'un dava sürecinde çok sık yapılan bir şaka buna örnektir: *'Bu kız bana Dreyfus'u anımsatıyor. Ordu masumiyetine inanmıyor çünkü.'* Şaka, 'ordu', 'masumiyet' sözcüklerinin taşıdıkları anlamların belirsizliğini esas alan bir anlatma tekniği üzerine kurgulanmıştır.

Freud'un saptamalarından biri de nüktenin kullanılma şeklidir. Nükte yazılı hale geldiğinde sözel şekilde ifade edildiğindeki etkisine sahip değildir. Freud'a göre nüktede kullanılan teknikler üçe ayrılmaktadır; (i) anlam yoğunlaşması, (ii) aynı veri, (iii) çift anlamından doğru kullanılmaktadır. Freud bu üç grubu kendi aralarında türlü alt gruplara bölümlemiştir. Tüm grupların nükteye yol açabilecek şekilde ortaklaşmış belirleyicilere sahip olduğunu düşünerek bunu bulmaya çalışmıştır. Önce -ekonomik olması bakımından-anlam yoğunlaşması üzerinde durmuştur. Tek bir sözcük birbirine karşıt ve farklı anlamların bir araya gelmektedir. Ancak nükte ifadelerin ekonomik biçimde kullanılmasından kaynaklanmamaktadır. Kısa ve özlü ifadelendirme ille de nükte taşımak zorunda değildir. Aslında farklı ve zıt anlamların aynı sözcükte yoğunlaşması için gösterilen zihinsel çaba hiç de *ekonomik* gibi durmamaktadır.

Freud daha sonra söz oyunları (cinas) üzerinde çalışmıştır. Söz oyununda iki anlam aynı sözcükte ifadelendirilir. Sözcük için sesbilimsel bir benzerlik ve belli bir yapı olmak zorundadır. A. Brill'in (1938) şu söz oyununda olduğu üzere: İlk kez oynanışının sonrasına oyunla ilişkili bir parti verilmektedir. Katılanlardan biri oyunu beğenmemiştir. Kötülemektedir: *'Oyun çok kötü. İlk perde*

yoğunlaşmasını taşıyan yeni görünen, yeni olmayan ancak söz oyununun olduğu bir sözcük kullanmış oldum. Ç.N.

yeniden yazılmalı' der ve ekler: 'Yeniden yazılması yeni bir kötü yazgı olacaktır.'⁶⁵

Freud'un bir sonraki adımında üzerinde durduğu dile getirdiğimiz üç grup tekniğin dışında tekniklerin kullanıldığı şakalar olmuştur. Saptadığı şudur: Dikkat odağı tıpkı rüyalarda olduğu üzere özgün içerikten bir başkasına kaydırılmaktadır. Örnek olarak şu şakayı vermiştir: Adamın biri parası olan bir arkadaşından borç istemiş ve -diyelim ki- 100 TL almıştır. Aynı günün akşamında borç veren borç alana özellikli bir balık lokantasında denk gelmiştir. Borç alan üzerine mayonez dökülmüş somon fûme yemektedir. Ona doğru yaklaşarak 'Benden aldığın borç mayonezli somon fûme yemek içinmiş meğer! Oysa bana ihtiyacım var demiştin!' der. Beriki yanıtlar: 'Seni anlamıyorum doğrusu! Mayonezli somon fûmeyi param yokken yiyemem. Sana göre param varken de yiyemem. Sence mayonezli somon fûme yemek bana ne zaman nasip olacak?'⁶⁶

Freud'a göre aktardığım bu şaka ne sözcük oyununa ne de sözcüklerde yoğunlaşmış anlam benzeşmezliğine dayanmaktadır. Şaka zihinsel vurgulamanın yer değişikliğine dayanmaktadır. Borç verenin dediği, adamın borç aldığı günün akşamında pahalı bir yerde mayonezli somon fûme yemesi değildir. Dediği, böyle günlerde lüksü düşünerek israf yapmaya hakkının olmadığıdır.

Freud'a göre kullanılan teknik karşıtımdan doğru yapılan simge temsilleştirmesidir. Örnek olarak Heine'den aktardığı şu şakayı gösterir. 'Bu kadın Milo Venüsü'ne'⁶⁷ benziyor: Onun gibi çok çok eski ve sarılaşmış bedeninde beyaz benekler var. Sözü edilen hem kadın güzelliğinin simgesi olan mitolojik ad Venüs hem de bir Yunan adasında bulunmuş Antakyalı Alexondros'un yapmış olduğu heykeldir. Heykelin yüzeyi sarılaşmış ve üzerinde benekler

⁶⁵ Özgün hali ile şaka iki sözcüğün [written-rüttin (yazılmış) ve rotten-rottın (berbat) sözcüklerinin sessel benzerliğine dayanmaktadır. Çeviride aktarılırken şaka, yaz sesine dayandırılan sözcükler *yazmak* (fiil) ve *yazgı* (ad) ve ekseninde *Türkçeleştirilmiş* 'tir. Ç.N.

⁶⁶ Şaka uyarlanmıştır. Ç.N.

⁶⁷ 2 metre boyndaki bu heykel 1820 yılında şimdiki bir Yunan adasında bulunuyor. Heykele el koyan Türk yetkililer, daha sonra bunu bir Fransız gemiciye satıyorlar. Venüs, Romalılar tarafından Yunan aşk ve güzellik Tanrıçası Afrodit için kullanılan bir addir. Truvalı Paris onu dünyanın en güzel kadını bellemiş ve ödüllendirmiştir. Ç.N.

vardır. Ve antik döneme aittir. Heykelin taşıdığı çirkinlikler (soğuk, sarı mermer, üzerinde beyaz benekler gibi) son derece güzel bir imgeyle uyumlaştırılarak betimlenmiştir.

Freud'un sözünü ettiği tekniklerin hepsini anlatmanın gereği yok. Her birini ayrıntısıyla ve doğru biçimde anlatmış olmasına karşın onların özünde ortak olan belirleyicilerini belirleyebildiklerini söylemek olanaklı değildir. Sonuçta bulduğu şakaların rüyalarla ortak teknikleri paylaştıklarıdır. Ancak herhangi bir ifadenin nasıl olup da bir şakaya dönüştüğüne dair bir belirlemede bulunmadığı için ilgisini daha çok nüktenin içerik ve kişiyi nükte yapmaya götüren itki odağında yoğunlaştırmıştır. Bunu yaparken kendinde beklediği rüyalar alanına önemli katkılar sağlayacağı şeklindeydi. Dolayısıyla bir sonraki adım nükte içeriği ve ilişkili yönsemeler olmuştur. İlk gördüğü örtük bir anlam taşımadığı sürece nükte zararsız olarak algılanmaktadır. Hoşnutluk etkisi ise yalnızca kullanılan teknikle ilişkilidir. Nükte ile bağlantılı belirlediği ilk yönseme şu olmuştur: Saldırgan ve açık saçık şakalarda olduğu üzere nükte aracılığıyla ifadelendirilmemesi halinde düşünceler ve duygular baskılanmaya uğrayacaktır. Otoriteye başkaldırı başta olmak üzere cinsel sergilemecilik, küfür nükte aracılığıyla olanaklı hale gelmektedir.

Freud bu konudaki en önemli katkısını bundan sonra yapmıştır. Çünkü sonuca ulaşmıştır. Nükteden çıkan hoşnutluk başka türlü gerçekleşmeyecek ve hep öyle kalacak bir doyumun gerçekleşmesi sonucudur. Çünkü doyumun gerçekleştiği kabul edilebilirlik ortamına çıkış ancak nükte aracılığıyla gerçekleşmektedir. Öyle ya kişi düşmanlığını, küskünlüğünü, başkaldırısını güven içinde ifadelendirebilmektedir. Hatta kişinin cinsel temalı özeline bile girebilmektedir. Freud'un göstermeye çalıştığı örtük güdülenmelere uygun bir çıkış arayışının keşfi olmuştur. Bu, aynen rüyalarda olduğu üzere şakanın da asıl amacıdır. Şaka engellenmeyi ve enerji baskılanmasını serbestleştirir. Doyum peşinde, bastırılmış herhangi bir yönsemenin olmadığı *zararsız nüktelerde* harcanan zihinsel emekle ilişkili herhangi bir *ekonominin* olmağı gene Freud'un saptamaları arasındadır. Düşüncelerinde kuşkuya neden olan bir dizi varsayımı irdeledikten sonra Freud, *zararsız nüktelerin* yol açtığı hoşnutluğun *kişinin* aşinası olduğu bir şeyi 'yeni bir şey' gibi algılamasına bağlı olduğunu bulmuştur. Aşına olanın yeni gibi algılanmasında *anlam-ları tekleştirme, yarım uyak, karşıt anlam, cifte anlam* gibi teknik-

lerin kullanılması sonucudur. Uyak, ses yinelemesi, nakarat gibi unsurların aşına olduğumuz şeylerin yeni bir şey olarak algılanmasında işe yarayan tekniklerden olduğu gene Freud'un belirledikleri arasındadır. Ancak bana önemli gelen soru, hepsi buysa eğer, bir şiirden ve bir şakadan sağlanan farklı hoşnutlukları açıklayacak başka temel nitelikli özelliklerin olduğu ve bunların ne olduğu sorusudur.

Kimi düşünme ve dil biçemlerinde sözcükler bilinen anlamlarıyla bağlantı taşımak zorunda olmayan özgül değerler edinirler. Freud'un dikkatinden kaçan hususlardan biri budur. Kabullenmesi gerekenlerden biri de kimi örneklerde olduğu üzere yasaklanmış bir yönsemenin doyumunun bir nüktenin yol açtığı hoşnutlukla aynı düzeneğe bağlı olmadığıdır. Sonuçta nükteyi anlamak açısından hâlâ uğraşılması gereken tıpkı nöroz ve rüyalarda olduğu üzere kişinin içinde olduğu güdülenmedir. Freud nükteyi sanat işiyle değil rüyayla daha çok bağlantılı diye düşünür. Gerçekten de sanat çalışmaları ile rüyalar arasında ara sınır diyebileceğimiz bir şeyler vardır.

Paleolojik Olan ve Nüktedeki Hatalı Mantık

5. BÖLÜMDE tanımladığım kimi düzenekler pek çok şakanın tamamlayıcı nitelikte parçasıdır. Freud'un verdiği örneklerle dönelim; örneğin şair Heine'nin *'Bu kadın bana pek çok şekilde Milo Venüs'ünü anımsatıyor. Onun gibi çok eski, dişsiz ve sarı teninin üzerinde beyaz benekler var'* ifadesi... Şairin söylediği aslında kadının çirkin olduğudur. Ancak çirkin derse bu, saldırganca algılanacaktır. Bu nedene Heine işi nükteye dökmüştür. Çünkü saldırganlığı -çok açık olmasa da- bu yolla çıkış bulup doyuma ulaşmıştır. Ancak kullandığı yöntem kestirilemez ve oldukça tuhaftır: çirkin bir kadını güzelliğin simgesi bir kadınla özdeşleştirerek yapmıştır bunu.

Olanaksız görünen bu özdeşimi nasıl yapabilmiştir? Aristocu mantığı bir kenara bırakıp paleolojik nitelikli süreçlere başvurmuştur. Seçilen Milo Venüsü diye bilinen heykel olmuştur. Heykel ile kadın arasında eskilik, dişsizlik, beden renginin sarı ve üzerinde beneklerin olması gibi ortak yüklemeler paylaşılmaktadır. Söz konusu şakayı Freud *'karşıtlardan doğru simge temsili'* diyerek açık-

lamaktadır. Çirkinlik güzellikle uyumlandırılmıştır. Nesneyi karşıtı olandan doğru tanımlamak aslında şakanın etkisini artıran ustalık isteyen bir yoldur. Ancak bu şakada bundan fazlası vardır: *Olanaksızlık taşıyan bir özdeşimin olanaklı hale gelmesi* şeklindeki Von Domarus ilkesinin uygulanmasıdır esas olan. Ortak bir ya da daha çok yüklem taşıyan iki farklı nesne özdeşleşmiştir. Heine'nin nüketesinde aynı tanım özelliği güzel ve çirkine aynı anda uygulanmıştır. Bu tür mantıksal düzenek şizofreni hastalarında görülen bir düşünme şekline karşılık gelir. Ancak hastalığı olmayan insanlarda da nükte yaptıkları zaman görülür.

Önceki satırlarda yer verdiğimiz hasta kadın, kocası ve doktor şeklinin anımsatacağımız Freud örneğine gelince; çelişkinin verililişi olağan olanın dışındadır. Koca eşine yönelik yaşadığı hoşnutsuzluğu baskılamıştır. Ancak fırsat bulunca (bu fırsatı doktor vermiştir) bunu kabul edilebilir biçimde dışarı salabilmiştir. Nasıl mı? Doktor 'bakış' sözcüğünü hastaya hastalık durumunun ağırlığını anlatmak üzere kullanmaktadır. Oysa kocası aynı sözcüğü -bakış- birini çekici bulup bulmamakla ilişkili kullanmaktadır. İki farklı kavram aynı sözcükte özdeşleşerek edimsel bir simge haline gelmiştir. Bunu sağlayan düzenek sözünü etiğimiz Von Domarus ilkesi olup anlam ve sözellendirme dengesinin değişken olarak kullanıldığına işaret eder.

Freud'un örneklediği bir diğer şaka *Dreyfus* şakasıdır. Freud'a göre bu şakada *belirsizlik* tekniği kullanılmaktadır. Belirli olan şudur: olanaksızlık taşıyan bir özdeşim yapılmıştır. Anlam ve sözellendirme dengesinin değişkenliği ve Von Domarus ilkesinin uygulanması söz konusudur. Dreyfus ve anılan kız özdeşleştirilir. İkisinin ortak bir yüklemi vardır; *ordunun inanmadığı masumiyet*. Paylaşılan yüklem aynı sözellendirme kalıbı içinde ifade bulmakta ve aslında farklı anlam ve kavramlar üst üste bindirilmektedir. *Masumiyet*, Dreyfus için 'ihanet suçu işlememiş' olmak iken kız için 'cinsel deneyimsizlik'tir. Keza ordu sözcüğü de birden fazla anlamda kullanılmıştır. *Ordu*, Dreyfus için rütbe esasında oluşmuş yapı iken kız için 'bir grup erkek' anlamındadır. Bu şakada *belirsizlik* taşıyan Freud'un altını çizdiği niteliklerdir: Şakayı güçlendiren ancak 'esasa dokunmayan' paleolojik nitelikte üç ya da dört tane özdeşimdir söz konusu olan.

Freud'un aktardığı bir diğer şaka, arkadaşından borç alan adamın balık lokantasında pahalı bir yemek yerken ona borç veren-

le karşılaşmasına dair olandı. Bunun için mi borç aldığı sorulan adam, en sonunda şunu söylemekteydi: *'Seni anlamıyorum doğru-su! Mayonezli somon fümeyi param yokken yiyemem. Sana göre param varken de yiyemem. Sence mayonezli somon füme yemek bana ne zaman nasip olacak?'* Bu şakadaki örtük anlam nedir? Borç alan kişi parasal durumu itibarıyla somon füme yeme şansına çok ender olarak sahip olabilen zavallı bir insandır. Parayı veren yanına yaklaşıncı borç alan kişi kendini doğrulayacak bir yol bulmak zorundadır. Mantıksal açıklama bulabilmesi olanaksızdır. Tek çıkışı paleolojik olandır: *Parası yokken somon yemesine izin yoksa parası olduğunda izin var demektir.* Eğer ifade 'parası olmak' ibaresine dayandırılırsa alınan borç ile 'parası olmak' özdeş olacaktır. Oysa değildir. Çünkü genelde kabul gören borç para alındıysa serbestçe harcamamalıdır. Borç alan *harcanabileceği* gerçeğiyle iki tür parayı özdeşleştirmiştir.

Başka şakalarda kullanılan düzenekler çok daha karmaşıktır. Yalnızca *paleolojik* olan üzerinde kurgulanmamıştır. Aksine paleolojik olandan lojik olana (ilksel mantıktan gelişmiş mantığa) doğru geçiş evreleri söz konusudur. Aşağıdaki örnekte olduğu gibi. (Örnek Freud'dan değildir.) *Anne küçük çocuğuyla gezintiye çıkmıştır. Bir çıplaklar kampının yanından geçmektedirler. Çocuk tahta perdedeki bir deliğe gözünü uydurup içeriye dikizler. Annesi sorar: 'Ne gördün?' Çocuk yanıtlar; 'Bir dolu insan.' Anne sormayı sürdürür: 'Kadın mı erkek mi?' Çocuğun yanıtı: 'Bilmiyorum. Hiçbirinin üzerinde elbise yok!'*

Çocuk görmezden gelişini çocuksu bir mantığa büründürmektedir. Ufacık bir çocuk olarak bildiği erkekler erkek giysileri, kadınlar kadın giysileri giymektedir. Erkek ve kadın buna göre belirlenmiştir. O an çocuk hesapta olmayan güvenilir nitelikte bir başka bilgi kaynağına daha sahiptir: Çıplaklara yönelik doğrudan gözlemi! Çocuk paleolojik olandan lojik olana doğru evreleşmiş geçiş tekniğini nereden bilsin! İki cins arasındaki anatomik farklılıkların yabancıdır. Ya da bilmekte ancak bilmezden gelmektedir. Bu bakış açısıyla verdiği yanıt mantıklı görünmektedir. Ancak aynı yanıt yetişkin insan açısından bakıldığında karışıklık doludur. Dahası, çocuğun verdiği yanıt yaşamsal gerçeklikleri bastıran bir tür saflık olarak yorumlanabilir. Bu şakada devrede olan pek çok başka etmen söz konusudur. Örneğin beklenmeyen bilgi kaynağı ve bu

kaynaktan gelen bilginin kullanılmaması gibi. Ayrıca şakada az da olsa cinsellik tadı veren bir yan da bulunmaktadır.

Paleolojik olandan gelişmiş olana doğru evrenlenme şeklindeki geçişi neredeyse tama yakın örnekleyen şu şakaya dikkatinizi çekmek isterim: *Kadın tecavüz ettiği iddiasıyla adamı mahkemeye vermiştir. Savcı ve savunma avukatı oradadırlar. Yargıç hem davalı erkeği hem de davacı kadını süzer. Kadın iri yarı, adam ise kısa ve incedir. Biraz şaşkınlıkla kadına sorar: 'Sana bu adam mı tecavüz etti?' 'Evet, sayın yargıç.' 'Bunu nasıl yaptı?' Kadın yanıtlar: 'Bana, beni duvara yaslayarak tecavüz etti.' Yargıcın kafası iyice karışmıştır. Kadına 'İyi de kızım, sen upuzunsun, adam da yerden bitme! Nasıl olur ki?' diye sorar. 'Haklısınız sayın yargıç; dizlerimi biraz bükmüş olabilirim!'*

Kadının yanıtı mantıksaldır. Çünkü ilişkili cinsel eylem ancak dizlerini bükerse gerçekleşebilecektir. Kadın mantık kullanacağını derken kendisini suçlar duruma düşmüştür. Çünkü o durumda dizlerini bükmesi eyleme katıldığını, hatta istediğini göstermektedir. Bu da tecavüz iddiasını ortadan kaldırmaktadır. Bu vakada paleolojik nitelikli bir durum söz konusu değildir. Şaka hâlâ mantık ekseninde sürmektedir. Öyküdeki kadının kendini savunma amacıyla kullandığı mantıksal düzenek ters tepmiş ve kendi kendini suçlamasına yol açmıştır.

Kimi şakalardaki düzeneklerde iki farklı düşünme yolunun kıyaslanması vardır; birinden birini reddedersiniz veya zihinsel bozukluk sergileyen hastaların akıldışı (saçma) düşünme şeklini kabul edersiniz. Örnek: *Sanrıları olan bir hasta ruh doktoruna gitmiştir. Doktora, 'Doktor doktor, bana yardım et' der. Ardından kendisini işaret ederek, 'Bak! Her tarafımı böcekler sardı!' diye ekler. Bunu derken bir yandan da eliyle böcekleri silkelemeye çalışmaktadır! Ruh hekimi ürküntü içinde yanıt verir: 'Dikkat et; benden tarafa silkeleme!'* Öykü nükte niteliklidir. Çünkü ruh hekimi hastanın düşünme şeklini kabullenmiştir. Oysa reddetmesi gerekir. Şakanın anlamı şudur: *'Ruh hekimleri ille de hastalarından daha üstün, daha sağlıklı değildirler. Aynen hastaları gibi yanılmalı içinde olabilirler, dengelerini yitirmiş olabilirler.'*

Kimi şakalar sözel olmayan ortamı esas alır. Ancak aynı tür biçimsel düzeneklere temellendirilmiştir. Örneğin bir süre önce yayımlanmış bir dergide yer alan karikatürde orta yaşlı bir çift demiryolu yakınındaki bir otele gider. Önlerinde ellerinde, omuzla-

rında, başında bir insanın taşıyabileceğinden çok daha fazlasını taşıyan bavullarla bir hamal vardır. Kadın, kocasına, *'Hamala dikkat et sevgilim. Alıp kaçmasın'* der. Kadının tutumu bir dereceye kadar mantıksaldır. Dürüstlüğü henüz kanıtlanmamış bir insan olarak hamal onları soysun istemiyor. Koşullara bakarak kadının işaret ettiği husus saçmadır. Çünkü onca yükün altındaki hamalın değil bavulla kaçması, ayakta durması bile neredeyse olanaksızdır!

Bütün bu örneklerden doğru -şimdilik doyum peşindeki duygusal nitelikli yönsemeleri dışarıda bırakarak- düşünürsek şakalar açıkça bir şeyi (iddia, suçlama, saldırganlık, istek vs.) kanıtlama peşindedir. Öykünün sürebilmesi özgül nitelikli bilişsel düzeneklerin devreye sokulmasıyla olanaklıdır. Kimi zaman bu tür düzenekler birincil süreç niteliğindedir. Yani paleolojik nitelikli bilişsel örgütlenme gibi. Kimi zaman da yanlış unsurlar barındıran (mantıksal hem de) mantıksallık niteliği sergiler. İlave gerçekler öyküdeki iddiayı geçersiz kılmaktadır. Bütün bu düzenekler ruhsal ak-samaların olduğu hallerde ortaya çıkar. Özellikle kimi olgularda teknik ikincil sürece ait iki farklı türde düşünmeyi kıyaslarken birinden ötekini reddeder.

Zihinsel hastalığı olanlar, rüya görenler istemlerini, saldırgan dürtülerini sürdürebilmek için birincil nitelikli bilişsel süreçlere dayanırlar. Bu aynı zamanda yaşadıkları kaygıyı unutabilmeleri için gereklidir. Şaka da aynı yola çıkmanın yollarından biridir. Geriye gidişin (regresyon) değişik düzeyleri vardır. Kimi yerlerde Von Domarus ilkelerine dayanırken kimi yerlerde ise anlam ve sözellendirme dengesinin değişikliğine dayanır. Başka bir zamanda ise mantıksal bulunmakla birlikte kimi eklentileri yanlışır.

Nüktedanlığın Doğası ve Algılanması

1. BÖLÜMDE şaka oluşturabilmek için özgül bilişsel düzeneklerin gerekliliğini tartışmakla birlikte bu, şakadaki zekâ keskinliğinin ille de birincil sürece ya da hatalı mantığa bağlı olduğu anlamını taşımamaktadır. Birincil süreç düşüncesi ya da hatalı mantık olsa gereklidir. Dreyfus şakasını ele alalım. Diyelim ki Dreyfus'la özdeşleştirilen kız Yahudi olsun. Birisi kalkıp da *'Dreyfus ile bu kızın ortak noktası Yahudi olmaktır'* derse mantıksal olarak doğruluk taşır. Doğrudur ama basmakalıptır. İkincil süreçle ilişkilidir.

Ancak konuşan bir şizofreni hastası ise ve *'Bu kız Dreyfus'tur. Bu kız Yahudi'dir'* der. Bu, paleolojik nitelikli birincil sürece ait özdeşleştirmedir. Çünkü kız ve Dreyfus arasında *'Yahudi olmak'* şeklinde ortak bir yüklem işlevseldir. Sanrısız nitelikli bu düşünce nükte niteliğinde değildir.

Nüktenin bir şakaya dönüşmesinin yolu birincil süreç düşüncesi veya hatalı mantık değildir. *Kişinin bir şeye nükte tepkisi vermesi için paleolojik veya hatalı mantıksallığı değil doğrudan mantıksal hazırlığı gerektirir.* Nükteyi dinleyen kişi başlangıçta -geçici de olsa- kandırılır. Çünkü şakanın zihinsel sürecini mantıksal olarak algılar. Çok kısa bir andan sonra fark eder ki yaşamakta olduğu bilişsel süreç mantıksal değildir ve gülmeye başlar. Anladığı, vermekte olduğu tepki mantıksal olana değil aksine paleolojik olana, hatalı mantık taşıyana yönelik bir tepkidir. Mantık, hatalı mantık, paleolojik olan birbirine benziyor olabilir. Şaka hepsini bir arada barındırır. Bu yolla bizi kandırır. Tıpkı benzeyen ikizleri gördüğümüzde yaşadığımız şaşkınlık gibi. Söz konusu aldanma akışkandır. Ayrımsadığımız anda gülmeye başlarız. Dolayısıyla ünlü Dreyfus davasında Avrupalıları güldüren *'Bu kız Dreyfus gibi; ordu masumiyetine inanmıyor!'* olduğu gibi. İfade başlangıçta onlara mantık dışı gelmemektedir. Ancak saniyenin kesrinde *masumiyet* ve *ordu* sözcüklerinin farklı yönlerdeki anlamlarını keşfedip gülmeye başlıyorlar. En azından nükteyi fark ediyorlar.

Şaka dinlemek üzere olduğumuzu biliyorsak kendimizi geçici olarak aldanmaya da hazırlıyoruz demektir. Öte yandan bizi saran merak da direnemiyoruzdur. Merakımız anlatıcının kendisini içine soktuğu durumdan nasıl çıkacağıdır. Örneğin *çirkin bir kadının Milo Venüsü ile nasıl özdeşleştirileceğidir.* Merakımız beklediğimizin dışında düşünme kiplerine dayanıldığını anlamamızla giderilirken şaşıırız. Şaşkınlık nükte yaşantısına çıkarır bizi. Özdeşim ve benzerlik arasındaki şaşırma 5. Bölümde ayrıntılı ele aldığımız bir konu olmuştur. Benzerlik ve özdeşim arasındaki şaşkınlık bir şakada iki kez tekrarlamaktadır. İlkinde şaka Von Domarus ilkesine dayanacak biçimde paleolojik niteliktedir (özdeşim yanılgısı). İkincisinde paleolojik veya hatalı mantık, hatasız mantıkla bir arada olduğu için karmaşa yaratır. Örnekten kalkarak gönderimde bulunacağımız hususlar şunlardır: (i) şakadaki kız ile Milo Venüs'ü arasında ortaklaşa var olanlardan (çok eski olmak, sarı renk vb.)

kalkarak oluşturulmuş benzerlikler, (ii) ikinci özellik ise ifadenin paleolojik olmasıdır. Çok kısa bir kesiti ikincil süreç niteliğindedir.

Şakanın oluşması sırasında yaratıcı süreç şu biçimde şekillenir: (1) Olağan hallerde kişi birincil süreç düzeneklerini, bilişselliğini dışlar. Oysa yaratıcı kişi için bunlar onun donanımı içindedir; (2) Yaratıcı kişi donanımı içinde düşündüğü birincil süreç düzenekleri ve yanlış bilişselliği seçebilecek durumdadır. Bu, onun geçici de olsa ikincil süreç izlenimi vermesini kolaylaştırır. Karşıdaki kişi düşünce sürecinin geçersizliğini algıladığı anda şaka etkisini gösterir ve kişi gülmeye başlar. Çünkü mantıksal (lojik) olan ile ilksel mantıksallık sergileyeni (paleolojik) ayımsamıştır.⁶⁸ Nüktede olan birincil ve ikincil süreç düzeneklerinin bir araya getirilmesi ve anında kendiliğinden bir kıyas içinde etkileşmesidir. Kıyas uyumsuzluğu ortaya çıkarırken gülme tepkisine yol açar. Mantık ve ilksel mantığın aynı anda *sözde* uyumlaşması yaratıcı kişiliğin önemli keşfidir. Şakadaki yaratıcılığı belirleyen *üçüncül süreç* bu biçimde ortaya çıkmaktadır. Şaka etkisinin çoğalmasında bir süre sonra yaratıcı nitelikte olağandışı bir sanat işi haline gelmesinde rol alan başka etmenler elbette vardır. Örneğin çirkin bir kadın ile uyumlaşacak karşıtını (Milo Venüsü) bulabilmek, Heine de olduğu üzere yaratıcı nitelikte bir zihni gerektirir.

Özelinde nüktenin algılanması ile ortaya çıkan tepkinin ikincil süreç mantığı-ilksel mantık uyumsuzluğuna dayandığını belirtmiştim. Kaldı ki çok kısa bir zaman kesiti boyunca algılanan uyumsuzluk değil uyumluluktur. Ardından gelen uyumsuzluğun anlaşılmasıyla ortaya çıkan sanatsal, zamana bağlı geçici nitelikli bütün, şakanın ortaya çıktığı anlamına gelir. Söz konusu bütünü 1. Bölümde ele almıştım. Tek bir bütün haline gelme farklı öğelerin güldürme amaçlı tek bir yapıda bir araya gelmesiyle olmaktadır. Bu bütünlüğe ulaşılmaması halinde yaratıcı nitelikteki sonuç ürün gelişmez.

Nüktedeki ruhsal hususların anlaşılmasında yukarıdaki satırlarda andığım noktaların bilinmesi önemli bir adımdır. Ancak nük-

⁶⁸ Paleolojik (ilksel) yerine hatalı mantık kullanılması haline matik-hatalı mantık uyumsuzluğu başgösterecektir. Bu bölümün sonraki satırlarında ele alınacak olan yalnızca mantıksal olan ile ilksel olan ve birincil süreç ile ikincil süreç düşüncesi olacaktır. Çünkü nüktede en sık rastlanan temel özellik bunların birleştirmesidir. Benzer bir yapı hatalı mantık-mantık; ikincil süreç-hatalı ikincil süreç şeklinde olanıdır.(S. Arieti)

teye yönelik öznel tepkinin nedenlerini pek anlamış değiliz. Örneğin mantık-ilksel mantık arasındaki uyumsuzluğun hemen ardından uyuşum olarak şekillenmesi ruhsal açıdan açıklanabilmiş değildir. Bu yaşantı/tepki, dolayısıyla öznel nitelikli bir yaşantıdır. Bu yaşantı, sonunda dinleyeni güldüren bir hoşnutluk duyumsamasına eklenir. Bu eklenme kimi örneklerde zorunludur adeta.

İşte tam bu noktada öznellik ile nesnellik arasındaki sınır ortaya çıkmaktadır. Bu sınır aynı zamanda beden ve ruh arasına da çekilmektedir. Bildiğimiz kadarıyla geçemediğimiz bir niteliktedir bu sınır. Bazı yönlerden bizler fizikçi gibiyiz. Kırmızı olarak algılanan ışığın hangi dalga boyunda olduğunu biliriz. Ancak öznel bir yaşantı olarak *neden* kırmızı olarak algılandığını açıklayamayız. Ya da kendimizi bir kimyacıyla karşılaştırabiliriz. Şöyle ki kimyacı glikoz sakkarin bileşiklerinin *tatlı* olarak algılandığını bilir. Ancak neden böyle olduğunu açıklayamaz. Gülmecenin fizyolojik (bedensel işleyişle ilişkili) düzeyde katılımcı unsurlarını araştıran pek çok araştırmacı vardır (örneğin Langevin ve Day 1972). Galvanik Deri Cevabı⁶⁹ (İngilizce kısaltması GSR) çalışmaları gülmecenin bedensel etkileri üzerinde durur. Ancak nükte ve gülmecenin ruhsal açıklamasını yapmaz. Çoğu ruhsal olguda nükte araştırmasında ulaştığımız türden anlayışı yansıtır. Örneğin utandırıcı bir uyaran insanın kızarmasına yol açar. Ancak -yukarıda dillendirdiğimiz bilinmezler gibi- neden yalnızca yüzümüzdeki kılcal damarlarda genişleme olmaktadır bilmiyoruz. Kaldı ki nükteye yol açan uyaran kümesini özel olarak ortaya koymak daha da zordur. Çünkü görece karmaşık bir bilişsel yapılanma söz konusudur.

Şu ana dek dile getirdiklerimize bakarak paleolojik (ilksel düşünme) nitelikli ifadelendirmenin egemen olduğu şizofreni hastalarının (başka zihinsel bozukluklarda da ortaya çıkabilir) söylediklerinin nükte taşımadığı ancak neden tuhaf algılandığı kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Şizofreni hastasının dili gerçeklikten oldukça uzaktır. Ne karmaşa ne de benzerlik; mantık adına kalan bir şey yoktur. Mantıksal ve ilksel düşünme uyumsuzluğu -saniyenin milyonda biri kadar bir zaman boyunca da olsa- hiçbir biçimde uyum

⁶⁹ GSR: Aynı zamanda psikogalvanik refleks yanıt olarak da bilinir. Galvanik akım zayıf bir elektrik akımı türüdür. Deriden geçtiğinde derinin elektrik direnci farklılaşır. Akım duygusal uyaranlarla gelişen fizikokimyasal tepkinin benzeri bir sonuç oluşturmaktadır. Ç.N.

sergileyemez. Gülmeceye yol açacak bir bütünün oluşması asla söz konusu değildir. Uyuşum ve/veya uyumsuzluk belirlenmesi nedeniyle dinleyen için hâlâ nükte gibi gelen şeyler olabilir. Zaman zaman şizofren hastasının kullandığı dilde nükte nitelikli haller görülebilir. Aslında ruhbilim ve yaratıcılık şeklindeki ilginin doğmasında kimi şizofreni hastalarının nükte dolu ifadelerine pek çok şey borçlu olduğum bir gerçektir.⁷⁰ Yıllar önce durmaksızın bedenini yağlayan bir hastayla görüşmüştüm. Neden böyle yaptığını sorduğumda, *‘İnsan bedeni bir makinedir. Yağlanması gerekir’* diye yanıtlamıştı. *Makine* sözcüğü düşünsel düzeyde insan bedenine uyarlanmış ve insan eliyle yapılmış makinelerle özdeşleştirilmiş olmaktadır. Ancak bu bölümde irdelemeye çalıştığım yaratıcı süreç ile hastanın söylediği arasında bir bağ yoktur. Bunu söyleyen hasta nükte yaptığının ayrımında değildi. Söylediği tam anlamıyla ifade ettiği gibiydi. Sanrısının ona söylediği yalnızca bize nükte gibi gelebilir. Ancak nükteyi yaratan hasta değil *hasta* olmayan bizleriz! Çünkü ona mantıklı gelenin içindeki mantık dışılığı ayrımsayan biziz. Şizofren hastadaki bu nükte görünümü ilksel nitelikli düşüncedeki özdeşimden kaynaklanmaktadır. Aynı şey aşırı *edebi olacağım* iddiasıyla da gerçekleşmiş olabilir. Bu ikinci durumda anlamı gözden çıkaran sözellendirmeye ağırlık veren bir yeğ tutma söz konusudur.

⁷⁰ Kimi şizofreni hastalarının nükte görünümlü ifadelerine 5. Bölümde yer vermiştim. Şizofreni tanısı almamış ancak psikotik nitelikli aksama yaşayan hastalarda da belirgin nükte ifadesi bulunabilir. Özellikle organik dediğimiz hastalarda (*beyin dokusundaki bozulmaya bağlı beyin işlevselliği aksaması. Ç.N.*) hasta işlevsel kaybı bilinsin istemediğinde aksamayı telafi edici biçimde davranmaya başlar. Örneğin frenginin en son evresinde beyin bozukluğu yaşayan hastanın *‘nükteden geçilmeyen’* hali buna örnektir (Arieti 1950). Aynı şey Korsakoff hastalığında da vardır. [*Beyinde özellikle animsamanın olduğu alanlarda hücre pörsümesi ve kaybı nedeniyle hastanın belleğinde boşluklar oluşur. Ancak hasta, bunu görünür kalmamak için boşlukları o ana özgü uydurduğu öykülerle doldurur. Böylelikle bellek boşluklarını gizlemeye çalışır. Ç.N.*] Benzer tür saptamanın bulunduğu beynin diğer organik hastalıkları şunlardır: İhtiyarlık psikoza, beyin damarları kireçlenmesi, özellikle ön tarafta olmak üzere beyin tümörleri, sara vb. (Arieti 1950).

Gülünç Olan

NÜKTENİN gittiği yeri gören ve hoş bir yaşantı için kendisini hazırlayan kişi bir yandan kendini gülmeye hazırlar. Tepkisi yalnızca nükte bağlantılı uyaranlarla ilişkili olmayıp daha geniş bir ulamdan kaynaklanan uyaranlar da söz konusudur: *Gülünç Nitelikli Uyaranlar*. Bu uyaranlar belli bir alt grubu oluşturur. Konuyu iletmeden önce gülünç olanın niteliğini belirlemek ve nükteden ayrımını yapmak gerekir. İlk çağlardan bu yana düşünürler, çağdaş pek çok ruhbilimci gülünç olanın doğasını araştırmaya çalışmışlardır. Gülünç olan, doğası gereği gülümseme, kahkaha oluşturmaktadır. Bu bölümde nükte için söylediklerimizi elde tutarak gülünç olanın doğasını irdelemeye başlamamız gerekir. (Nükte gülünç olana dair bir alt gruptur. Dolayısıyla nükteyle ilişkili söylediklerimiz gülünç olan için de uygulanabilir niteliktedir. Tersı doğru olmaz.)

Birkaç on yıl önce İtalya'da yapılmış bir gözlem gülünç olana dair bir kuram geliştirmek üzere yolumu açmıştır. İtalyanlar yaşamlarında ilk kez İspanyolca konuşulduğunu duyduklarında ya da okuduklarında gülünçlük uyandıracak bir uyaranla karşılaşmışçasına gülümser ya da kahkaha atarlar. İspanyolcada gülmeye yol açan bir yanın olmadığı açıkça bellidir. İtalyanların verdikleri tepki başka bir şeye bağlı olmalı. Aklıma gelen şu: yaşamında ilk kez İspanyolca dinleyen bir İtalyan farklı yapıda (ses, sözcük, gramer vb.) yabancı bir dille karşılaşmaktadır. Kaldı ki iki dilin benzeşen pek çok yanı vardır. Üstelik çoğu kez bir İtalyan bir İspanyol'un söylediklerini üç aşağı beş yukarı anlayabilmektedir. İspanyolca çalıştığı için değil İtalyanca bildiği için! Konuşmayı dinlerken kendini İtalyan birine yanıt vermek üzere hazırlamıştır. Yanıt vereceği kişi İspanyol kılığında İtalyan'dır adeta. Bu yaşantısı onda olayın gülünç olduğu duyumuna yol açmıştır. Bu ve benzeri başka gözlemler sonucu varsayımsal şu çıkarımda bulundum: *Özne güldüren bir uyaran almıştır. Kendini A'ya tepki vermek üzere hazırlamışken bir de bakar ki A'ya değil B'ye tepki vermektedir. Nedeni A ve B arasındaki benzerlik ve özdeşlik nedeniyle bir karmaşa yaşamıştır* (Arieti 1950).

Kuramı sınamak için komedide olağan olan ortak bir durumu düşünelim. Yanlışlık dolu özdeşimler. Örneğin Shakespeare'in *Yanlışlıklar Komedyası* (*Comedy of Errors*) adlı oyununda birbirle-

rini tanımayan iki kardeş benzeyen tek yumurta ikizidirler. Başkaları -hatta karıları bile- tarafından birbirleriyle karıştırılmaktadırlar. Adları da bu karışıklığa yol açacak şekildedir: Efesli Antiphellos ve Sirakuzalı Antiphellos. Hizmetkârları da aynı adları taşımakta olup ikizdirler. Efesli Dromio ve Sirakuzalı Dromio. Her birinin karısı ancak kocasının anlayabileceği bir ifadelendirmede bulunur. Oysa karşısındaki kocası değildir. Bu tür sahneler seyirci topluluğunda kahkahanın kopmasına yol açmaktadır. Seyirci bile biri diye düşündüğüne tepki verirken aslında tepki verdiği ötekidir. Tıpkı sahnede olanın Efesli olduğunu düşünürken sahnede olan Sirakuzalı Dromio'dur. Karmaşayı fark eden seyirci gülmeye başlar. Güldüğü sahnede canlandırılmakta olan oyun kişilerin yol açtığı karmaşa ve şaşkınlıktır.

Shakespeare tarafından yazılmış bu komedi Latin ırkından Plautus (MÖ 254-184) tarafından yazılmış *Menaechmi* adlı komediye çok benzer. Onun esinlendiği ise Yunanlı Menander'dir (MÖ 343-291). En eski zamanlardan bu yana özdeşimin eşlik ettiği yanlışlık hep güldürmüştür. Özdeşim yanlışlığının en basit şekli birbirlerine benzeyen iki insanın olmasıdır. Tek yumurta ikizleri gibi. Bugün bile sinemada, tiyatrodaki komedi kaynağı olarak ikizler değişmeyen konu olmaktadır. O iki kişi yalnızca birbirlerine benzedikleri için değil aynı zamanda ortak bir yükleme sahiplerse daha da çok güldürmektedir. Örneğin A'nın adı ya da giydiği B ile aynıdır veya A, B'nin bulunduğu varsayılan yerde yaşamaktadır. Oyunculardan bir başkası örneğin C, B diye tepki verirken aslında tepki verdiği A ise seyirci hemen güler. Seyirci oyuncu C'nin A ile B'yi özdeşleştirmesini kabullenmez ancak gülmeye zorlanmıştır. Seyircilerin kendileri bile A'ya tepki vereceğim diye bir de bakmışlar ki tepki verdikleri A değil B! Yapılan özdeşim yanlışlığını ayırımsadıklarında bundan hoşnut kalırlar. Oyuncu C ise B kişisi diye düşündüğünün A kişisi olduğunu bilmez görünmektedir. Dolayısıyla seyircinin verdiği tepkiyi vermez. Aynen şizofreni hastasının yaptığı gibi ilksel düşünceye uyan özdeşim kurmayı sürdürür. Böyle yapar çünkü gülmeye devam etmek isteyen seyirci görünürdeki özdeşimi kabullenmemektedir.

Gülme etkisinin yer aldığı durumda olup bitenin ne olduğuna bakalım. A ve B aynı insandır. Olaydaki gülünçlük ısrar etse de yoğunluğu giderek azalmaktadır. Oyunlarda belli belirsiz gülme etkisi yaratacak bir öge söz konusudur. Maskelenmiştir. A gibi

davranan ya da giyinen kişinin aslında A olmadığını, B olduğunu biliriz. Eski komedi oyunlarında iki oyuncudan biri atın ön tarafı, diğeri arka tarafı görüntüsü verecek biçimde alalanır ve seyirci buna çok gülerdi. Tepki verdiğimiz sözde at iken aslında bildiğimiz atın ayaklarını taklit eden iki oyuncunun olmasıdır. Karikatürde beden yapısı çarpıtılmış ancak gene de kim olduğu belli bir insana bakarız. Benzeşmez olanda benzeşir olanı seçmekteyizdir. Karikatürde A'yı B olarak çizmek için özellikler abartılmıştır. Ortaya çıkan istenmeyen çarpıtılmış B'dir. Ancak biçem bozulmuş olmasına karşın A'yı tanıır ve güleriz. Lunaparklardaki komik aynalara yansıyan görüntümüze gülmemiz de aynı etkinin sonucudur. İyi basılmamış bir fotoğraf da aynı etkiyi uyandırabilir.

Gülünç bulunan genelde uygunsuz olandır. Ne zaman? Uygunsuz olan bizi bilinçaltında ilksel düşünce şeklinden doğru özdeşim aracılığıyla aldatmışsa! Örneğin yetişkinlerin sözleriyle konuşan çocuklar gülmemize yol açarlar. Çünkü çocuğun dediğine önce büyük adammış gibi tepki veririz. Çünkü büyüklerden duymaya alıştığımız sözcüklerin kaynağı odur. Ancak daha sonra duyduğumuz sözcüklerle kaynağı düşünüp uyumsuzluğu ayırımsayınca gülmeye başlarız. Yine de sanki çocuğun içinde bir yetişkin varmış gibi hissetmişizdir. Çünkü çocuk ilerideki zamanın yetişkinidir. Bilinçaltımızda bizi ele geçiren o *yetişkindir*. Ne zamana kadar? Dikkatimizi verip de aslında onun bir çocuk olduğunu anlayana kadar! Farklı bir biçimde dillendirirsek, güldürücü etkiyi uygunluğun içindeki uygunsuzluğu ayırt etmemizle yaşamaktayız. Uygunsuz olan ile uygunluk taşıyan birbirine çok benzemektedir. Dolayısıyla ister istemez bir karmaşa doğmaktadır. Dahası, çoğu örnekte olduğu üzere bildiğimiz, aldandığımız ancak aldanişımıza yol açanın amacının bizi aldatmak olmadığıdır. Bizi güldüren etki bu yolla ortaya çıkmaktadır. Kişi bunu bilerek yapıyorsa bizi şaşkınlığa uğratmak istiyordur. Ancak amacı geçici bir süreyle oyun oynamaktır. Komik etkinin ortaya çıkışı şaşkınlık ve şaşkınlığın hemen çözüme kavuşmasıyla doğru orantılıdır.

Defalarca sözünü ettiğim özdeşlik ve aynılık bir kez daha önemli hale gelmektedir. Sorunu farklı bir açıdan ele alalım. Mantıkçıların adlandırdıkları şekliyle Leibniz yasalarına göre düşünelim: *"Y ile Y, eğer Y ve Y, Y'nin sahip olduğu her bir özelliğe sahipse özdeştir."* Ardından Von Domarus ilkesi gelir; ilksel özellikte düşünen insan için ifade şu biçimde olmaktadır: *Y ve Y; Y, Y'nin*

en az bir özelliğine sahipse ve Y, Y'nin en az bir özelliğini sergiliyorsa özdeştir.

1950'de geliştirdiğim benim kuramıma göre (Arieti 1950): “Özne, X ile Y'yi özdeşleştiriyorsa onu güldürecek bir uyarı algılamaktadır. Bu, Leibniz'in yasasına değil Von Domarus'un ilkesine uymaktadır.” Bunu yaşamak için ne Leibniz yasaları ne de Von Domarus ilkesinin bilinmesi zorunludur. Ne de Aristo mantığının önerdiği düşünme şekli uygulanmalı! Söz konusu yasalar uygulama için geliştirilmiş zihinsel düzeneklere karşı gelir. Kant'ın öne sürdüğü, kabulü deneye dayanmayan *a priori* (doğru kabul edilebilmesi için deneyi gerektirmeyen) ulamların oluşturulması için kullanılmaktadır.

Nükte bir başka tür güldürme biçimidir Nükte için gerekli olan biliş alanında benzerlik ve özdeşliğin aynı anda var olması gereğidir. Bu ikisi mantıksal ve ilkel mantıksal/hatalı mantıksal (lojik ve paleolojik) olarak tanımlıdır. Nükteyi dinleyen kişi ilk olarak hatalı mantık ile Leibniz yasasına uyan geçerli mantığı özdeşleştirme eğilimindedir. Çok kısa bir süre sonra bu iki düşünme şeklini Von Domarus ilkesine göre özdeşleştirmekte olduğunu ayırmsar (iki ayrı yapıyı ortaklaştıracak tek bir yüklem varlığı). Daha sonra benzerlik ve özdeşim arasındaki karmaşa bir kez daha gündeme gelir. (Nükteye özgü bu hal benzerlik ve özdeşim karmaşasının iki kez güncelleşmesine işaret eder.) İlkinde şaka Von Domarus ilkesine dayanmaktadır (özdeşimdeki yanlışlık), daha sonra ilksel nitelikli ya da hatalı olan mantık mantıkla bitleştirilerek karmaşa oluşmasına neden olur (Leibniz ilkesinin Von Domarus ilkesine yaklaşmasıyla oluşan karmaşa).

Kimi okurlar ilksel düşünme ve gülünçlük üzerine yaptığım çalışmalarda özdeşim ve benzerlik kavramlarına aşırı önem yüklediğimi düşünebilirler. Ancak mantıksal düşünme kıyaslama ve özdeşim becerisi üzerine temellenmiştir. James, “*Mantık, benzerliğin yer değiştirmesidir*” der. Genel olarak bakıldığında benzerlik ve benzemezlik akla uygunluğu/gerçekliğin gerekliliğine işaret etmektedir (James 1911).

Nükte ve Yönsemelerin Doyumu

BUNDAN ÖNCEKİ bölümler nüktenin biçimsel nitelikli bilişsel düzeneklerini araştırma odaklıdır. Şimdi Freud'un özellikle ilgilendiği ve pek çok çalışmasını ayırdığı konuya geçeceğim: Nüktenin içeriğiyle bağlantılı düşünmemiz gereken yönsemelerin doyum konusu. Konuyla ilgili görüşlerime de yer vereceğim.

Freud'a göre şaka, yeni bir bilgi sağlamaya çalışmaz. Özgül bir amaca sahiptir. Bu amacı görünüşte dinleyiciyi hoşnut kılmak gibi bir nedenselliğin gerisinde saklıdır. Amaç, genelde baskılamaya uğrayan, engellenmiş olanı yaşayarak doyum sağlamaktır. Şaka, özgül doyum/yapay doyum (kesimsel veya temsili) girişimidir. Söz konusu doyum özgül bilişsel düzeneklerden doğru gerçekleştirilir. Bu düzenekler nükte ve rüyada etkindir. Şaka içeriğini daha kolay kabul edilebilir hale getirir. Ancak rüyalarda olan baskılama ve doyum şakada yoktur. Şakadaki doyum, yasak olanın sözellen-dirme aracılığıyla hoş görülebilir hale getirilmesinden kaynaklanır.

Bu yolla belli düzeyde ortaya çıkan duygular ve coşku söz konusudur. Nüktenin doyum aracı olarak kullanıldığı türlü yönsemeler vardır. Bunlardan biri doğası gereği cinsellikle ilişkilidir. Cinsel dürtülerin kabulü, cinsel sergilemecilik, hatta eylemli cinselliğe geçiş öncesinde bir tamamlayıcı olarak bu konuda yapılan bir şakayla gerçekleşme olanağına sahiptir. Cinsel odaklı şakalar sayılamayacak çokluktadır. Çünkü cinsel dürtüler toplum adına baskılanmaktadır. Şaka içeriğinde cinselliğin baskılanması yeterince güçlü değilse çoğu toplumsal çevrede şaka yasaklanır. Örneğin pek çoğu yayınlanamaz. Eşcinsellikle ilişkili şakalar daha azdır. Çünkü bu tür şakalardaki bastırma yeterince güçlü değildir. Yoksa topluluktan dışlanma olasılığı ortaya çıkar.

Teknik söz konusu olduğunda cinsel nitelikli şakalar ile diğerleri arasında uzun boylu farklılık yoktur. Bu tür şakaların çıkışı ilksel yasalara doğrudur. Tıpkı Freud'un şu şakası gibi: *Yaşlı zengin, genç aktrise yakınlık duymakta, ona israfa kaçacak nitelikte armağanlar almaktadır. Nazik birisi olduğu için genç kadın yaşlı zengini vazgeçirmeye çalışmakta ve kalbinin zaten bir sahibi olduğundan söz eder. Yaşlı zengin'in yanıtı "Benim hedefim o kadar yukarıda değil zaten!"* olmuştur. Bu şakadaki teknik iki kavram arasında(kalp ve vajina) gerçekleşen ilksel nitelikli özdeşimdir.

Yaşlı beyefendi hedefinin aktristinkinden farklı olduğunu ima ederken anatomik düzeyde konuşmaktadır. Şakanın örtük amacı: *'Şu duygusallık geyiğini bir kenara koyalım. Aklim fikrim seninle yatmakta!'* sözellendirmesine dayanmaktadır.

Diğer bir grup şaka -belki de cinsel içerikli şakalardan daha büyük bir grubu oluşturan- saldırgan şakalardır. Bu tür şakalarda yönseme öfkenin, düşmanlığın, aşağılamanın ve karalamanın ifadelendirilmesidir. Saldırgan şakaların bu denli çok olmasına şaşır-mamak gerekir. Çünkü saldırganlık da tıpkı cinsellik gibi uygarlı-ğın baskıladıkları arasındadır. Şakada mevcut hedefe doğrudan saldırı söz konusu değildir. Saldırı nükte aracılığıyla yapılır. Hasta karısının bakışları konusunda hekimle aynı görüşü paylaşan adamı; Heine'nin Milo Venüsü benzetmesini anımsayacak olursanız, aynı yönsemenin olduğunu göreceksiniz. Buradaki şakalar toplumun kabul ettiği yetkeye bir tür başkaldırı niteliğindedir. Amerikan basınında ruh hekimleriyle ilişkili şakalar ruh hekimliğinin top-lumdaki belirgin konumuna yönelik bir tür iç geçirmeyi yansıtır. Örneğin *"Ruh hekimleri aynen tedavi ettikleri hastaları gibi insan-dırlar. Onlar gibi denge sorunları yaşıyor olabilirler"* gibi. Pek çok durumda saldırgan şaka doğrudan saldırganlığın aracı haline gelebilir. Saldırgan şakalar incelikli sataşmadan yakıcı alaya kadar değişen niteliktedir. Şizoid kişilikteki insan çevresel özellikteki saldırganlığa özellikle duyarlıdır. Mizah duygusu yoktur denebilir. Nedeni, şizoid kişinin dıştan gelen karşıtlığa karşı sürekli tetikte hissetmesidir. Nükteyi duymaktan çok nüktenin içindeki saldırgan-lık ilk algıladığıdır (Arieti 1955,1974).

Söylemeyi düşündüğüm bir diğer şey şudur: kimi anne babalar ve öğretmenler bedensel cezalandırma yerine nükte ve durumun gülünç yanını vurgulayan tutumla cezalandırmayı yeğlerler. Ancak, söz konusu tutum duygusal bir eşlikçiden yoksunsa çocuğun üze-rindeki etkisi diğer cezalandırma şekillerinden çok daha fazla ra-hatsızlık verebilir. Aynen psikoterapi sırasında aynı tutuma bağlı olarak hastanın tedavisi bırakması gibi.⁷¹

Saldırgan şakalar bir önyargı sonucu olabilir. *Örneğin Yahudi bahçıvan manastırdaki iş ilanına başvurur. Başrahibe, Yahudi*

⁷¹ Burada yazar, sözü edilen söz konusu ceza türünün kişiliğe yönelik, çocuk-taki öz saygı ve güveni zedeleyici olarak algılanması halinde yıkıcı olabile-ceğine dikkat çekmektedir. Ç.N.

olduğu için bir haftalık deneme süresi olacağını söyler. Bir haftanın sonunda 'Tamam! Oldukça iyi çalıştın. Ancak bir an önce bırakman gereken alışkanlıkların var. Sigaranı kutsal mumların alevlerinden yakma; ellerini kutsal su ile yıkama! Ve Allah için bana 'Shapiro Ana' demekten vazgeç.

Bu şaka zararsız ve masum; Yahudi karşıtlığı taşıyan ince bir dokundurması var. Şakanın örtük anlamı kimi Yahudilerin -özellikle azınlıkta hissettiklerinde- gelenek görenek ve alışkanlıklarını kolay kolay bırakamadıklarıdır. Ayrıca Yahudilerle ilişkili düşünce ve alışkanlıklarını çevreye yayacakları konusunda gene örtük bir kaygı beslenir. Bahçıvan, Yahudi olduğu halde Katoliklerin manastırında iş bulabildiği için başrahibeye (Mother Superior) yönelik şükran duygusu içindedir. Zorlamalı ve ne denirse ona uymalıdır. Öyle yapmamıştır ama! Kutsal mum alevlerinde sigarasını yakmış, ellerini kutsal suyla yıkamıştır. Başrahibe adamın durumuna *bakarak* (eğitim, kültür vs.) bu yaptıklarını görmezden gelmiştir. Ancak *'Shapiro Ana'* diye çağrılmak hoşuna gitmemiştir. Shapiro çok sık rastlanılan bir Yahudi adıdır. Bunu söylemeye çok alışmış olan bahçıvan sözcüğü başrahibe tanımındaki 'Superior' ile sürekli karıştırmaktadır. Bu, ilksel düşünmenin sonucudur. Yahudi, ona iyi davranan manastırda bile 'Yahudi' olarak kalmayı sürdürürken 'Yahudiliğe' olan borcunu bu yanlışlama aracılığıyla ödemiş olmaktadır.

Üçüncü ve daha az geniş bir başka grup şaka bildik ve arka çıkılan insan doğasındaki *zayıflık/kırılğanlık* üzerinedir. Bu özellik yaşadığımız uygarlığın bize baskılamayı öğrettiği bir özelliktir. Buna ait şaka daha önce yer verdiğim borç para alan adam üzerine olandır. Hani şu borç aldığı parayla mayonezli somon yerken borç veren arkadaşıyla karşılaşan kişi ve pahalı balık lokantasında yediği pahalı yemek üzerine olandır. Borç alan, hayatında bir kez olsun mayonezli somon yeme isteğini insan haklarından doğru bir nükte ile ifade etmiştir. Ona göre isteği gerçeklik taşımaktadır. Bu tür şakalar 'doğal gerçekler' anlayışı üzerine temellendirilmiştir. Borç alana göre somon yeme isteği gerçeğin geçerliliğini yansıtmaktadır. Durum, akla uygunluk taşımayan, ahlakdışı görünen duyguların doyum bulduğu rüyaların dışında kalan kimi *iyi* özellikte ancak toplumsal nedenlerle baskılanan dürtülerin doyumunu yansıtan rüyalara benzetilir. Tıpkı 1924 yılında Gregory'nin söylediği gibidir: *nükte, gerçekliğe hızlı ve canlı biçimde tutulan ışıktır.* Froesc-

hels'in 1948 yılında ifade ettiği gene nükte tanımıyla ilişkili akıl dolu bir saptamadır: *Nükteler doğuştan itibaren bilinen ancak henüz ifade bulamamış düşünsel gerçeklerin olgunlaşmış ifade araçlarıdır.*

Dördüncü bir grup şaka ise kişinin kendi yetersizliğini gerçek dışı yetersiz girişimlerle örtmeye çalıştığı halleri anlatan şakalardır. Söz konusu çabalar bir doyuma işaret etmediği için şaka saldırgan bir niteliğe bürünür. Bu tür şakalarda kişinin kendi yetersizliği vurgulandığı için farklı bir öbekte ele alınmalıdır. Koestler'den (1949) aktarılan şu örnek bu tür şakalara örnektir: *Bay Dupont sıradan bir noterdir. Memuru Jules'un sakarlıklarından yıllar boyu çekmiştir. Bir iş seyahatinden erken döner. Bir de ne görsün; memur Jules ve karısı onun yatağındadır. 'Yeter artık Jules! Bir daha görürsem kovuldun bil!'*" uyarısı düşünüldüğünde Bay Dupont'un söylediklerinde mantığa aykırı bir hal yoktur! Memur uyarılmış ve bir kez daha hata yapması halinde işini yitirecektir. Bir başka düşünme yolu ise etkin ve sonuç alıcı davranması beklenen Bay Dupont'dur: Memur Jules'a anında ve şiddetle karşılık vermelidir. Toplumsal beklentilerimize uyan hareket şekli budur. Oysa Bay Dupont yetersiz olup onurunu savunacak sertlikte karşılık gösteremez. Barışçı, görünüşü kurtaracak bir yöntem arayışı içindedir.

Bana göre şakalarda var olan temel yönsemeler bu dört türü kapsar. Ancak büyük bir olasılıkla başka tür yönsemelerin var olma olasılığı söz konusudur. Aynı şakada birden çok yönseme bulunabilir. Örneğin kendinden oldukça kısa boylu adam tarafından tecavüze uğradığını söyleyen kadının anlatıldığı şakada olduğu üzere. Bu şakada andığım dört yönsemenin hepsi de vardır. Cinsellik ögesi açıkça vardır. Kadınlara yönelik saldırgan bir yön söz konusudur. Çoğu erkek kadınlar tarafından tecavüzle suçlanma düşü kurar. Çünkü erişkin bir kadınla açık bilinci içinde ve rızası olmaksızın, en az derecede bile olsa uysallık sergilemeksizin ilişki kurmak olanaksızdır.⁷² Adamın hakları kayba uğramıştır. Adaletsiz biçimde kadına tecavüzle suçlanmaktadır. Şakanın sahip olduğu bir diğer yön şudur: kadın, kendindeki uygunsuzluğu ya da öyküsündeki uygunsuzluğu örtmeye çalışan bir kadın olarak resmedilmiştir.

⁷² Şiddet tehdidinin olduğu haller dışında elbette... Ancak şakada anlatılan ve fizik gücü itibarıyla yetersiz bir adam elinde silahı ve tehdit etmeksizin eylemini nasıl gerçekleştirebilir?

Yasaklanmış, dile getirilen türde şakalarla doyuma ulaştırılmaya çalışılan yönsemeler aynı anda var olabilecek -kimi yarı açık, kimi tam açık bilinç halinin bulunduğu- başka tür güdülenme olasılıklarını dışarıda bırakmamaktadır. Tanımlanan dört tür (özellikle dördüncüsü) şakada anlatılan adamlarla içinde bulundukları zor durumdan çıkabilmeleri yolunda eşduyum kurmaya çalışırız. Çabamız başka erkekleri, erkeklerin *bu dünyada yaşadıkları zorluklar* konusunda aydınlatmaya yöneliktir. Şakalarda anlatılan *adamcağızlar* cinsel tutkularının, açgözlülüklerinin, yetersizliklerinin kurbanı bile olsalar önünde sonunda onlar da insandır. Bizim gibi! Başına gelen, sineğin örümceğin ağına takılması örneği bir karmaşanın içine düşmesi gibidir. Kendi kendini parçalayarak, hatta yerine göre yasa ve ahlakdışı yollarla kurtulma gayreti içindedir. Aceleci davranarak hemen karar vermemek lazım! Bu şakalar sonucunda ona güleriz. Onun çelişkilerine, saçmalıklarına, şaşkınlık içindeki davranışlarına hoşgörü içinde bakalım. Hatta kabulü çok zor gelebilecek durumlarına hoşnutluk duyarak yaklaşalım. Şakada anlatılan kişiye gülüyor olmamız aslında kendimize gülüyor olmamız demektir. Çünkü bir insan olarak sınırlılıklarımızdan kaçabilmemiz olanaksızdır. Bu tür doyum yalnızca nüktelerde değil genellikle gülünç durumlarda ortaya çıkmaktadır.

Öyleyse Freud'un şakaların insana bilgi aktarmadığı görüşünü gözden geçirmemiz gerekir. Oysa dediği hâlâ geçerlidir. Çoğu şakada asıl güdülenme engellenmiş bir dilekle bağlantılı olarak söz konusu dileğin doyuma ulaşmasıdır. Özellikle edebi değer taşıyan şakalarda eski diye bilinen gerçekliğin yeniden kurulumu; aşınası olduğumuz bir durumun farklı bir yönüne işaret etmek; insanları sevecenlik ve kardeşlik için yönlendirmek gibi çabalamalar gözlenmektedir.

Dile getirdiğim tüm güdü ve yönsemelere ek olarak nükte için bilinç alanına ait nedensellikler de vardır. Bunlardan en belli başlı olanlarından biri basitçe eğlenme duygusudur. Kahkaha atmak, gülümsemek hoş hissettiğimiz eylemliliklerdir. Şakaların bize sağladığı budur. Bu bakış açısıyla nükte, ille de içerik diye tutturulmazsa diğer sanat ürünleri gibidir. Üstelik nüktedeki örtük yönseme sanatın diğer biçemlerinin sahip olduğundan daha güçlüdür. Gerek şu ana dek belirlediklerimiz, gerekse bundan sonra yazacaklarımız şakayı rüyalar ve sanat biçemleri arasında bir yere koymaktadır.

Pek çok yazarın söylediği mizahın pek çok yönüyle insan organizması üzerinde olumlu etkide bulunduğudır. Bu etki nedeniyle mizah rüyalara yakın duran bir yere yerleştirilir. Çünkü rüyalar gibi bedensel ve ruhsal etkileri vardır. Spencer (1860) ve Darwin'den (1872) Menon'a (1931) değişik yazarların görüşlerini bir araya getirerek özetlemeye çalışan Patricia Keith-Spiegel (1972) şu sonuca varmıştır: "Kahkaha ve mizah kan basıncını dengeler. Kanda ki oksijeni artırdığı, dolaşımı uyardığı, sindirimi kolaylaştırdığı, sistemi gevşettiği için insanda iyi oluş hali yaratır."

Şakaların Toplumsal Yanları

ŞAKALAR İÇİN dile gelebilecek nihai ve bilinç dâhilinde tanımlanabilecek güdülenme *şakaların toplumsal işlevselliği*dir. Konu çok kapsamlı ele alınmıştır. Konu üzerinde kısaca duracağım. Konu üzerinde dururken alışık olduğum doğrultuda kimi noktaları tekrar ele alacağım.⁷³

Nükte ve gülmecein kişilerarası yönü gene Freud (1916) tarafından araştırılmıştır. Şu iki unsur arasında yaptığı kıyaslama önemli bir gözlem olmuştur: Gülmece söz konusu olduğunda yalnızca iki insan vardır. Gözlemci ve gözlem nesnesi. Güldüren gözlemcinin gözlem nesnesidir. Nüktede ise üç kişi vardır; şakayı anlatan, şakanın kahramanı ve şakayı dinleyen en az bir kişi! Kaldı ki kişi kimse yokken de bir şakayı okumak suretiyle de şakaya ulaşabilir. Ancak şaka için gerekli olan kişi sayısı en az üçtür. Freud bu üçüncü kişi veya kişilerin varlığının nedenini açıklamamıştır. Üçüncünün varlığı *gerekli* olmamakla birlikte *yeterli* koşuldur. Bana göre neden, nüktenin doğasında yatmaktadır. Nüktede gülmecein diğer biçemlerinden farklı olarak bilişsel sürecin devrede olduğu bir *şey* söz konusudur. Bu *şey* şakanın içeriğidir. Ve mutlak surette üçüncü kişi/kişilere sergilenmek durumundadır. Üçüncü kişide patlayan kahkaha üçüncü kişinin çok kısa bir süre boyunca mantıksallığının yarıltıldığını ve bu çok kısa sürenin hemen ardından aldanma düzeltilmektedir.

Devamında şakalarda mevcut değişik yönseme ve güdülenme-lerin hemen ardından gelen eğlenme, eğlenmenin şaka aracılığıyla

⁷³ Konuyla ilişkili daha kapsamlı bir okuma için Martineau (1972) tarafından yazılmış makaleyi öneriyorum.

taşıdığı ileti vurgulanır. Eğlenme ve iletinin olması şakada yansıyan toplumsal ve kültürel niteliklidir.

Nükte ve gülmecenin bir arada kullanımı ulusal edebiyatımızın geleneğinde vardır. Aristo'nun klasik dram için belirlediği ilkelere bir kenara koyalım. Shakespeare kral ve soytarıyı karman çorman ederek oyunlarında mizah unsurunu kullanmıştır. Ne Corneille ne Racine ne de Alfieri buna kalkışabilmiştir. Söz konusu İngiliz geleneği, başta İngilizce konuşulan ülkeler olmak üzere birinden ötekine eklemeler çıkarmalar yapılarak yaygın biçimde kullanılmış; edebiyat, siyasi demeç, diplomatik tartışma ve benzeri örneklerde başarılı biçimde kullanılmıştır. Bugün Fransız, İtalyan çevrelerinde benzer bir ortam mümkün olmamıştır.

İngilizce konuşulan ülkelerde siyasi kampanyalar dâhil mizah yaygın biçimde kullanılmaktadır. Siyasi şakaların çoğu nükte tekniklerinin kullanıldığı örneklerdir. 1948 yılında Başkan Truman'ın rakibi Dewey karşısındaki şaşırtıcı başarısında nükteyi kullanmış olduğunu biliriz. Bunun örneği şöyledir: Vali Dewey, Truman'ın ziyaret ettiği her kenti ondan kısa bir süre sonra ziyaret etmiştir. Truman'ın kullandığı şaka şöyledir: *Beyaz Saray doktoruna çıktım. Ona, birinin, ben nereye gidersem ardım sıra oraya geldiği; beni izlediğine dair bir duygum olduğunu söyledim. Doktor bana 'Takma kafana, sen yoluna devam et. Onun peşinsıra gelemeyeceği tek yer burasıdır; Beyaz Saray!' dedi.*⁷⁴ Truman'ın burada yaptığı peşinde olduğu şeyi kanıtlamak için psikotik düşünme şeklini kullanmasıdır. Truman birilerinin sürekli kendisini takip ettiği şeklindeki çok tanındık olan hastalıklı bir düşünme şeklini benimser görünmektedir. Doktoru, merak etmemesi ve onun Beyaz Saray'a kadar gelemeyeceği kehanetinde bulunmaktadır.

Şakalar siyaset alanlarında sıklıkla kullanılmıştır. En ünlülerinden biri Sperber'in (1955), General Lewis Cass'ın hakkında yaptığıdır. General Cass (1782-1866) değişik zamanlarda devlet görevlerinde (Cumhurbaşkanlığı ofisleri de dâhil) bulunmuş bir devlet adamıdır. Onunla ilişkili şakalarda soyadındaki (Cass) sesbilsel unsurlar kullanılmıştır.

Cass 'ın peşinden giden C'si olmayan Cass (ass)dir.

Ya da

*Cass'ın ne olduğunu anlamak için Avrupa'ya gitmenin ne gereği var? C'yi 'es' geçmeniz (geride gene 'ass' sözcüğü kalıyor) yeterlidir.*⁷⁵

Bu örneklerde kullanılan düzenekler okurun artık yakından tanıdığı niteliktedir.

Yerel tarihsel koşullar önemli bir rol üstlenmektedir. Örneğin Almanya ve İtalya'da faşist iktidarlar sırasında zorbalara yönelik halk arasında hızla yayılmış sayılamayacak çoklukta nükte vardır.⁷⁶ Toplumsal nitelikte bu nüktelerde etnik ve dinsel önyargılara karşı durulması önemlidir. Yahudi karşıtlığı odağındaki nüktelerden söz edilmişti. Sorunu daha da karmaşıklaştıran unsurlardan biri de Yahudi karşıtı şakalardan bir bölümünün bizzat Yahudiler tarafından oluşturulmasıdır. Peki, bunu nasıl açıklamalı? Freud'a göre Yahudi olmayanların anlattıkları Yahudi fıkraları çok kabadır. Oysa Yahudilerin anlattıkları ise Yahudilerin kimi eksikliklerini kabul ettikleri içten anlatımlar olma özelliğindedir. Freud bununla ilgili olarak *'Kendi kısıtlılıklarıyla ilişkili bu denli içten davranan başka insanların olup olmadığını bilmiyorum'* der. Ancak bu açıklama bana yeterli görünmüyor. Diyelim ki Yahudi olmayanların anlattıkları Yahudilerin anlattıkları Yahudi şakaları çok daha kaba ve en az Yahudi olmayanların anlattıkları kadar kırıcı nitelikte ise ne demeli? Örneğin kirlilik ve hasislik konularındaki orta halli şakalar bile oldukça kötüleyici olabilir!

Ben bunun Yahudilerin -mantığa aykırı da görünse- Yahudi karşıtlığı konusunda Yahudilerin geliştirdikleri bilinçdışı bir savunma olduğuna inanıyorum. Yüzyıllar boyunca saldırgan nitelikli çevre koşullarında yaşamış olan Yahudiler, sahip oldukları öfkeyi ancak bu yolla -zararsız şakalarla- dışsallaştırabilmektedirler. Cimrilik ve pislikle suçlanmak inançlarının ve kendilerinin öldürülmelerinden daha iyidir çünkü! Kitlesel kıyıma uğramaktansa gülünen bir ırk olmak her vakit tercih nedenidir! Freud Yahudilerin kendi

⁷⁵ Ass: Amerikan argosunda (.öt), pislik vb. anlamları taşır. Ç.N.

⁷⁶ Faşist yönetim sırasında Almanya'da yaygın bir şakayı okurlarla paylaşmak istiyorum: Bildiğiniz gibi sosis Almanların tercih ettikleri bir yiyecektir. Hitler yeni kurulan sosis fabrikasını gezmektedir. Fabrika sahibi: *'Yüce önderimiz Hitler, gördüğünüz üzere; tekniğin en son harikasını kullanıyoruz. Öküz işte; bir taraftan koyuyorsunuz öbür taraftan sosis olarak çıkıyor.'* Hitler sorar: *'Tersi de mümkün mü?'* Yanıt: *'Neden olmasın?'* *'Öyle mi? Onu da mı Almanlar yaptı?'* *'Evet efendim. Babanız muhterem!'* Ç.N.

ırklarına dair oluşturdukları şakayı şaşkınlıkla karşılarken onların bu özelliğinin Yahudi ırkının içinden geçtiği tarihsellikle yakın ilişkisi vardır.

Daha az aşağılayıcı görünen benzerine New York kentinde yaşayan İtalyanlarda rastlanmaktadır. Kentin kimi bölgelerinde İtalyanlara yönelik önyargılar vardır. Taşlamanın olduğu mizah oyunları anımsıyorum. Bunlarda İtalyanlar, İngilizce telaffuzlarının kötölüğü nedeniyle alaya uğrayan yalnızca çubuk makarna yiyen bir ırk olarak gösterilmektedir. Benzer biçimde yalnızca gangster olarak gösterilmektense makarna oburu bir ırk olarak gösterilmek her vakit tercih nedenidir. Benzer tür şakalar İtalya’da yapılmış olsa seyirci mutlak rahatsız olurdu. Çıkarımım doğru ise Yahudi şakaları İsrail’de öfke uyandırıyor olmalı! 1950 yılında yazmış olduğum bir makalemdede belirttiğim gibi: *‘Bu tıpkı bir ruh hastasının kendisini süperegosunu yatıştırmakla uğraştığı için suçlaması gibidir. Çevre baskısı altında kimi toplumsal gruplar çareyi kendilerini batıran şakalar üretmek şeklinde nörotik nitelikli bir savunma geliştirmektedir.’*

1974 yılında Bieber ezaseverlerin (mazoşist) mizahı aynı amaçla kullandıklarını yazmıştır. Bieber, *‘Ezasever nitelikli mizah, özellikle saldırganlıkla baş etmenin etkin yollarından biridir’* der. şakanın hedefi olmayı göze alan birisi düşmanlığın hedefi haline gelmeyeceğini bilir. Kahkaha öfkeyi, düşmanlığı ve bağlantılı olabilecek diğer olumsuz duyguların ateşini söndürür. Hiç değilse kahkaha boyunca! Çoğu komedyen kahkaha duyabilmek için ezasever davranma şeklindeki tekniğe sık başvurur. Özellikle seyircinin tepkisiz kaldığı anlarda!

Gülünçlük, Oyunlar Oynamak ve Çocuk Oyunu

NÜKTE, genelde mizah, oyun oynamak ve çocuk oyunları ile ilişkili mi? Aslında hayvanlar da oyun oynar. Oyunları sırasında etkinlikleri saldırganlık taşımaz. Gülünç durumlar, oyunlar, çocuk oyunları bir yönüyle benzerlik taşır. Bunlar hoşnutluğu zorlar; yaşamla bağlantılı özgöl bir tutuma işaret eder. Gerçekliği göz ardı edebilmeyi kolaylaştırır. Bu yönleriyle rüyalarla benzerliklerini göstermiş olurlar. Ancak oyunlar, oyun oynamak gerçeğe göz yummak

anlamında değildir asla! Geçici bir süre için *askıya aldıkları* bilinçli farkında oluşluğun yerine yaratıcılığı koymalarıdır yalnızca.

Oyunda çocuk anadır, babadır, itfaiyecidir, inşaatçıdır; böylelikle kendisinden itaat beklenen minnacık biri olduğu gerçekliği bir kenara bırakarak olmak istediğini olmuştur. Oyun tıpkı rüya gibi dilek doyurma işlevselliğindedir. Her ikisinde de (nükte ve çocuk oyununda) aynı şey vardır; inandırmak! Çocuk itfaiyeci olmadığını bilir ancak kendini itfaiyeci olduğuna inandırmıştır. Heine sözünü ettiği kadının Milo Venüsü gibi olmadığını biliyordu. Ancak sanienin kesrinde bir zaman boyunca onun öyle olduğuna inandırmıştır kendini.

Bununla birlikte bu iki tür *inandırma* farklı düzeneklere sahiptir. Çocuğun oyununda gerçeklik oyun boyunca askıya alınmıştır. Ya da uzakta tutulmaktadır. Düşlem (tam olmasa da) gerçekliğin yerini almıştır. Örneğin annesi çağırdığı anda çocuk -istemese dedüşleme anında son verecektir. Çünkü aslında o birinin çocuğudur. Nüktede inandırma daha kısa bir süreyi alır. Nükte öncelikle yanlış mantıklamayı kabullenir. Bildiğimiz mantık yeniden ön alınca inandırma devreden çıkar. Yerine gelen *kahkaha canlılığıdır*. Kahkahanın nedeni 'neredeyse inandırılmış olmak' yaşantısıdır. Hoşlanım bir düşlemin yapılaştırılması değil bir düşlemden doğru oluşandır. Öyle ya anlatılanı kabullenebilmek ne kadar da şaşırtıcı!

İçerik ve Biçem İlişkisi

ŞAKALARIN yaratıcı süreç kapsamında irdelenmesine yol açabilecek şu an dikkate almamız gereken bir diğer yönü ortaya çıkmaktadır; biçem ve içerik ilişkisi.

Şakalarda hemen tanıyabileceğimiz bir yön vardır; biçem ve içerik arasındaki uyum. Şaka, bize, yaşamımızın uyanık kesitlerini sürdürürken ulaşamadığımız (yasaklanmış bir yönsemenin doyuma kavuşturulması) bir olanağı sunmaktadır. Uykuda iken görsel nitelikli varsanı yaşantısı kişiyi rüya boyunca süren bir yanılsamanın içine alır. Şakadaki fark yanılsamanın uyanırken de -dalgalanarak da olsa- sürebilmesidir. Neden? Biliriz ki zihnimizin gereğinde reddedebileceği anlık inanmanın bir sakınca doğurmadığı bir hali yaşamaktayız!

Nüktede bilişsel işlevselliklerde geriye bir gidiş vardır. Bununla birlikte geriye gidiş esnasında eşlik eden bir de *ileriye yönelme* vardır. Bu durumda korunan, sürdürülen yeni bir noktaya erişim söz konusudur. Şakaların rüya ve diğer sanat eylemleri arasında geçici bir yerde bulunduğunu bir kez daha anımsamamızın tam yeridir. Şakalar amaç veya yönsemelerine karşın bir bakıma özgün nitelikli bir sanatsallığa karşı gelebilir. Rüya yalnızca rüyayı gören için vardır ya da o kişinin rüya yaşantısı içinde yer alır. Oysa şaka başkalarının katıldıkları, onların anlayarak kabullendikleri bir toplumsallıktadır. Rüyalarda yalnızca birincil süreç düzenekleri vardır. İkincil süreç aşamasına geçmezler. Şaka ise birincil ve ikincil düşünce süreçlerinin üst üste bindiği ve üçüncül bir süreçte doğru evrildiği bir niteliktedir. Şakada birincil süreç ikincil süreç çakışması bulunmakla birlikte bu ikisi kaynaşık değildir. İkisinden biri -en çok birincil süreç- çok geçmeden dışlanır.

Şakalar da diğer sanatsal biçimler gibi yüksek ülküler edinmiş olabilir. Onlar gibi toplumsal amaçlar taşıyabilir. Onlar gibi incelikli uygulama örüntülerine sahiptir. Ancak diğer sanatsal biçimlerle kıyaslandığında daha az ileridir. Aslında şakalardaki ilksel bilişsel düzenekler çok az ayrıntılandırılmıştır. Diğer tür güdülenmeler arasında *doyum öncelikle gereksinimi, kabul edilemez duygusal bir dürtü, birkaç saniyelik devam süresi* gibi başlıklar en önde gelenlerdir. Bunlara rüyalarda da rastlanabilir. Sanatın diğer biçimlerinde doyum doğrudan değildir. Yeni ve bağımsız bir nesne oluşturmak (yaratmak) esasında şekillenmiştir. Hepsinden önemlisi sanatsal bir hoşnutluk yaşantısı söz konusu olup bu, duygusal gereksinimlerle ilişkilidir. Söz konusu hoşnutluğun algılanması 'estetik bir mesafe'nin sürdürülmesi (7. Bölüm) ile olanaklıdır.

Yardımcı Etmenler

BU BÖLÜMDE şakaların bildik biçimlerinin oluşumunda kimi özgül bilişsel düzeneklerin kullanımına başından beri pek çok vurgu yapılmıştır. Ancak bu, şakaların teknik yapılarında başka etmenlerin olmadığı anlamına gelmez. Bunlardan bir kısmı Freud tarafından tanımlanmıştır. Freud bunların şakanın temelini oluşturduklarına inanırken bence bunlar ikincil türde yardımcı nitelikte etmenlerdir. Gülünç etkisinin ortaya çıkışında asal nitelikte değil-

lerdir. Ancak şakaya ek bir ısı katarlar. Onları bulup bir araya getirebilmek ve sanatsal düzeyde ifadelendirebilmek şakayı oluşturanın becerisindedir.

Bu ikincil etmenlerden kimine önceki tartışmada yer verilmişti. Örneğin Freud'un üzerinde durduğu *anlam belirsizliği* dinleyeni ilksel özdeşime hazırlayan bir çabadır. Genç tiyatro oyuncusuna tutulan zengin ve yaşlı çapkının genç kadının '*kalbimi başka bir erkeğe zaten verdim*' ifadesi üzerine yaşlı çapkının *anlam belirsizliği* taşıyan cümlesini anımsayalım: '*Benim hedefim o kadar yukarıda değil zaten!!*' Ruhsal nitelikli asıl vurgu'nun ilksel özdeşime temellenmesi, bu özdeşim türünün bir yüklem ortaklığına ya da ikincil düzeyde bir niteliğe başvurarak gevşek biçimde özgün anlamla bağlantılı hale gelmesi gereğine işaret eder.

*Karşıtımdan doğru temsil şakaya canlılık ve güzellik katar. Örneğin Milo Venüsü ile özdeşleştirilen çirkin kadın ya da elbise-leri olmadığı için kimin kadın kimin erkek olduğunu anlayamayan çocuk örneğinde olduğu gibi.*⁷⁷ *Karşıtımdan doğru temsil şakadaki şaşırma etkisini çoğaltır. Olağan bilişsel düzeneklerle gösterilemeyen zihinsel öge burada asıl rolü üstleniş olmandır. Pek çok şakada ikincil nitelikler, şaşkınlık unsurunu abartıya kaçacak ölçüde artırır. Bunun en iyi örneklerinden biri de şudur: Şaka yedi yaşında ikizlere aittir. İkizlerden biri karamsar, diğeri iyimser olarak doğmuştur adeta. Yılbaşı yaklaşmıştır. Noel Baba armağanlar getirecektir. Baba, karamsar olana pek çok becerisi olan otomatik bir oyuncak uçak alır. İyimser olanın pabuçlarını da at pisliğiyle doldurur. Ertesi sabah amca ziyarete gelir. İkizlerin her ikisine de aynı soruyu sorar: 'Noel baba sana ne getirmiş?' Karamsar olan 'Berbat; bana her şeyi kendi başına yapabilen, bana yapacak bir şey bırakmayan bir uçak getirmiş' diye yanıtlarken iyimser olanı söylemiş: 'Daha iyisi olmazdı. Bana da capcanlı bir at yavrusu getirmiş. Ama ne yazık ki kalktığımda gitmişti!'*

İkizlerin karşıt tutumları şakaya ayrı bir canlılık katmaktadır. İçeriğin önemli bir kısmı teknik olarak pek bir şey ifade etmemektedir. Şakadaki nükte niteliği karamsar olanın değil (tamamen göz ardı edilebilir) iyimser olanın yanıtı üzerine temellenmiştir. İyimser çocuk ayakkabısındaki at pisliğini ona tay armağan edildiğinin

⁷⁷ Çok açık söylenmese de karşıtımdan doğru temsil *The Intrapsychic Self* (Ruhsal-İçi Kendilik) adlı kitabımda ele alınmıştır.

kanıtı olarak görmektedir. Aslında şaka karamsar niteliklidir. Çünkü ikizlerin birindeki iyimserliğin nasıl da temelden yoksun olduğuna gönderme yapmaktadır. Daha başka bir boyutta, kişinin onu hoşnutsuz eden bir duruma yakalandığında kaçmak için nasıl çaba gösterdiğini izlemekteyiz.

Freud'un dile getirdiği bir diğer nitelik *yığışmadır*. Yığışma özellikle rüyalarda işlevsel, önemli bir yardımcı etmendir. Örtük anlam yığışması ne ölçüde yoğunsa şaka da bir o kadar önemli hale gelir. Söz konusu yapıdaki yığışma ilksel özdeşleşmenin sonucudur. Yığışma şakanın duygusal içeriğinde de kendisini gösterir. Örneğin kısacık adam tarafından tecavüze uğradığı için dava açan kadının şakasında dört farklı yönseme ve duygusal dürtü söz konusudur.

Çok ender nitelikli kimi şakalarda var olan bilişsel teknik çok daha karmaşıktır. Sık rastladıklarımızla pek bağdaşmaz. Şu şakada olduğu üzere: Genç Peter şaşkın, üzüntülü ve perişan biçimde annesine gitmiş. Annesi ne olduğunu sormuş. Peter yanıtlamış: 'Komşumuz Bay Smith'in kızına âşık oldum. Ama onunla evlenemiyorum.' Anne sorar: 'Neden?' 'Senden önce babama gidip Bay Smith'in kızıyla evlenmek istediğimi söyleyince, bana evlenemeyeceğimi çünkü o kızın kendi kızı, yani kardeşim olduğunu söyledi.' 'Derdin bu mu oğlum?' diye sormuş annesi. 'Daha ne olsun anne!' diye yanıtlamış Peter. Annesi, 'Merak etme oğlum, kızla evlenebilirsin, sakıncası yok!' demiş. Peter gene sormuş: 'Nasıl?' 'Bal gibi evlenirsin. Çünkü sen de babanın oğlu değilsin zaten!'

Bu şakalarda az miktarda mizah vardır. Çünkü bu şakadaki düzenek genelde kabul görenden farklıdır. Önce Peter'in kız kardeşi sanılan genç kızın sonradan öyle olmadığı ve Peter ile evlenebileceği ortaya çıkar. Şaka olağanın dışındadır. Çünkü annenin verdiği bilgi doyum için mantıksal (aslında ilksel) bir olasılık yaratmaktadır. Dolayısıyla alışılmış düzeneğin dışında bir işleyiş söz konusudur. Mizah giderek azalmakta ve ana babanın beklenmedik iki açıklaması öyküyle 'ilginç' kılmaktadır.

Sözcük Oyunları, Atasözleri, Kıssadan Hisseler

SÖZCÜK oyunları, bir tiyatro oyununun sonrasında yapılan eleştiri anlatan şakayla örneklenmişti. Başka bir örnek 1948 yılında

Başkan Truman'ın kampanyası sırasında yaptığı konuşmadan yapılan alıntı olacaktır.⁷⁸ O sırada Gallup da dâhil halk oylaması yapan özel şirketlerin hepsi seçimi Truman'ın rakibinin kazanacağını söylüyorlardı. Truman bunlara 'uyutan oylamalar' adını takmıştı.⁷⁹ Başka bir deyişle, söz konusu oylamaların yalnızca uyutucu etkisinin olacağını söylemiştir. Benzer diğer örnekler Latince *amantes-amantes/âşıklar-kaçıklar*; İtalyanca *traduttore-tradi tore/çevirmen-vatan haini...*

Tüm örnekler nükte üzerinedir. Mizah yanı oldukça düşüktür. Bu ifadelerde verilmek istenen nedir? Nüktenin odaklandığı olaylarda her iki anlamı olayın içine çekebilirsiniz. Bir oyun yeniden yazılabildiği gibi yeni bir çürümüşlüğüne örneği olabilir: Kamuoyu araştırma şirketleri 'uyutucu' etkiler sağlayabilir; âşıklar kaçıklar gibi davranabilirler, çevirmen doğru çevirmezse aynı zamanda bir hıyanetin içinde olabilir.

Bu örneklerde görüldüğü üzere ilksel özdeşim sürdürülmemiştir. Mantıksal ve ilk mantıksal biçimler arasında zıtlık yoktur. İlksel özdeşim mantıksal anlama bir katkı sağlamak ya da desteklemek için kullanılır. Buradaki nükte Milo Venüsü örneğinde olduğu gibi değildir. Yani yalnızca ilksel özdeşim aracılığıyla ulaşılmış bir benzetme! Ha keza hakkında konuşulan oyunla ilişkili 'yeniden-yazılma; yeniden çürüme' anlamlarının üst üste bindirilmesiyle oluşan yalnızca ilksel özdeşim belli ölçüde gülünçlük sağlamaktadır. Ancak söz oyununu yapan asıl amaç oyunun 'berbat' olduğu üzerinedir.

Sözcük oyunu yapabilmek sözellendirme odağında yapılan kimi vurgulara bağlıdır. Aslında özgün biçim söz konusu olduğunda sözcük oyunu ilksel bilişle ilişkilidir. Bir yönüyle ilksel bilişle bağlantılıdır. Pek çok şizofreni hastası sözcük oyunlarını *keşfetmiştir*. Bu oyunlardan bir kısmı sanrısız düşünmeyle ilişkilidir. Hastalarımın biri *şekerleme* sözcüğünü duyduğunda vazgeçtiği eski erkek arkadaşından söz edildiğini düşünmekteydi. Nedenini sordüğümde açıklaması şu olmuştu; '*Diyet yapıyorum. Şekerden vazgeçmek zorundayım. Ondan da vazgeçmiştim.*' Dolayısıyla hastam

⁷⁸ 26 Ekim 1948 Cleveland'daki konuşma.

⁷⁹ İngilizcede uyku hâpi 'sleeping pills' diye geçer. Sözcükler aynen korunarak yalnızca son sözcükteki 'i' yerine 'o' konulduğunda 'sleeping pills/uyutan oylamalar' tamlamasına ulaşmaktayız. Türkçeleştirirsek en yakın tanımlama 'uyku hâpi' ve 'oylama hâpi' olmaktadır. Ç.N.

vazgeçme sözcüğü örneğinde sözcüğün farklı kullanımlarını örneklemektedir. Aynı hasta çalıştığı kurumda görev aldığı bölümün girişinde OB kısaltmasını görür. Bu kısaltmanın onu anlattığını düşünmeye başlar.⁸⁰ Bunun onun yaşlı, çirkin, ihtiyar bir kadın olduğuna; bekâr olduğu halde hamile kaldığına dair göndermeleri olan bir kısaltma olduğunu düşünüyordu. Herkes onun bir kadın doğumcuya gitmesi konusunda ağız birliği etmişti! Oysa çalıştığı bölüm [Orders/Siparişler (O); Billing/Faturalama (B): OB] bölümüydü. Çalıştığı yerin adının kısaltmasının OB olmasına karşın olup biteni yalnızca içte olduğu kendi kurduğu sanrısız sistemden doğru değerlendirmekteydi. Burada sözcüklere yüklenen anlam hastanın hastalığının doğası gereği ilksel düşünme biçimlerinin şekillendirdiği doğrultuda olacaktır. Oluşturulan sözcük oyununun sanatla bağlantısı yoktur. Sanatla bağlantılı söz oyununda mantıksal anlam korunduğu sürece ilksel anlamın varlığı çok da gerekli olmayabilir. Gülmecenin azalmasıyla birlikte sözellendirmenin etkinliği artar. *Mantıksal düşünce tamamen kabullenildiğinde nükte etkisine duyulan ihtiyaç giderek yok olur.* Dolayısıyla ilksel düşünme biçiminin kullanılması yalnızca şaşırtmak amacını taşımaz. Aksine güçlü bir ortam aracılığıyla verilecek bir iletinin olduğu anlamına gelir. Modern reklamlarda benzer söz oyunları, yani ilksel düşünme kipleri çok sık görülmektedir.

İlksel anlamı mantıksal anlamını destekleyen söz oyunları veya atasözleri görünür içeriğin görünmeyen içerikle kaynaştığı az görünen rüyalarla karşılaştırılabilir.

Paleolojik pekiştirmenin en iyi örneklerinden biri Benjamin Franklin'in tarihsellik kazanmış olan şu ifadesidir: *'Ya hep birlikte bu meseleye asılacağız ya da tek tek bizi asacaklar.'* Cümle güç taşıyan etkili bir cümledir. Çünkü hem mantıksal hem de ilksel olanı barındırmaktadır. Gülünçlük etkisi yoktur. Çünkü anlam yalnızca ilksel olandan doğru değildir. Franklin'in vermek istediği mesaj *'Bir arada olmalıyız'* mesajıdır. Basitçe bu cümleyi kurarak anlatacağını gene anlatmış olurdu. Sözlerinin bir diğer ifadesi şudur: *Önünde sonunda bizi asacaklar. Bunu tek tek yapacaklarına bizi bir aradayken assınlar.'* 'Bizi bir arada assınlar!' İfadesi dayanışmaya göndermede bulunurken 'teker teker assınlar' ifadesi kişiyi değil daha çok celladın işini ilgilendirir görünmektedir. Bütü-

⁸⁰ Old bag: Amerikan argosunda 'yaşlı, çirkin, ihtiyar kadın' demektir. Ç.N.

nünde ifade tek başına asmak/asılmak sözcüğü üzerine temellenmiştir. Ancak sözcüğün farklı anlam örüntüleri içinde kullanılması sanatsallığı barındırmaktadır. Farklı anlamların hiçbiri bir diğerini dışarıda bırakmamaktadır.

Kiliselerde yazılı, insanları saygıyla karşıladığı, yüzyıllar boyunca anlatılan şu öykü bir başka örneği oluşturmaktadır: *İsa'yı şaşırtmak isteyenler ona sorarlar: 'Vergilerimizi Sezar'a vermemiz doğru mu?' İsa, soranlardan ona bir para göstermelerini ister. Gösterirler. İsa paranın üzerinde kimin resmi olduğunu sorar bu kez. Yanıt 'Sezar' olur. Bunun üzerine İsa, 'Gördünüz mü? Sezar'ın olanı Sezar'a, Tanrı'nınkini de Tanrı'ya verin!'*

İsa'nın yanıtı giz doludur. Pek çok biçimde anlaşılabilir. Bu da canlı ve güçlü bir yanıttır. Anlamı büyüktür. İsa'nın yanıtını biçimsel, olağan, somut nitelikte ele almak yetmez. Çünkü yanıtın duyduğumuz anda bizi saran derin ve soyut nitelikte bir anlam barındırdığını bilebiliyoruz. Ancak gene de belli bir çaba gösterek yanıtı kıssadan hisse diye öbekleşenler arasında düşünüp irdeleyebiliriz. Paranın üzerindeki imge Sezar'ı simgelemektedir. Sezar'ın sahip olduğu; paranın kendisi değil paranın üzerindeki Sezar imgesidir. Dolayısıyla sözcüğü somut, yalnızca ve sözcükle sınırlı ele alırsak yanlış olan İsa'dır. Bu nedenle bir sonraki adımda cümlesini kurarken sözcüklerle oynamak zorunda kalacaktır. *Sezar'ın* denmesi -özellikle ilksel düşünme yoluna göre- Sezar'a ait olmak anlamındadır. Dolayısıyla doğru olan paranın sahibine verilmesidir. Ancak üzerinde Sezar resmi olsun olmasın para, vergi olarak mutlak ödenmelidir.

Kısmen ilksel düşünme özellikleri taşımasına karşın öykü neden gülünç görünmemektedir? Nedeni, İsa'nın çevresindekilere vermek istediği mesaj aslolandır: *Para, ister somut ister soyut düzeyde ele alınsın yalnızca Sezar'a aittir.* Para maddi şeylerin örneğidir. Bu tür şeyler en çok Roma'ya yakışır. Kudüs'e değil! Sezar'a aittir. İsa'nın peşindekiler bu tür şeylerle ilgilenmemelidirler. Onlar yalnızca *'Tanrı'ya ait olup gene Tanrı'ya verilecek'* olanla ilgilenmelidirler. İsa'nın yapmak istediği -olağandışı ve kestirilemez bir biçimde düşünerek- haksız da olsa Sezar'a vergi ödenmesinin kabul edilebilirliğidir. Bu biçimde ifadelendirdiği sözcüklerle ne Romalılardan yana tavrı almış ne de vergi ödenmesine karşı çıkmıştır. Karşı çıkmış olsaydı bu başkaldırma olacaktı. Üstelik bu yolla Allah ve Finike'nin çocuk kurban edilen Tanrısı Molok ara-

sındaki karşıtlık sanatsal nitelikte yeniden ele alınmış olmaktadır. Bu noktada İsa, eski Yahudi geleneğinden taraf tavır almaktadır. Molok sözcüğü aynı zamanda aşağılama dolu, *maddiyata düşkün kral* anlamında da kullanılmakta olup Yahudi öykülerinde Molok, Sezar'dır.

Bu örnekte de gördüğümüz üzere değişik anlam düzeyleri kaynaşmıştır. İsa sonunda sözcüklerle oynamak durumunda kalmıştır. İfadesi nükte doludur ancak çığır açıcı değildir. Hoşnutsuz olan vergi ödeyenleri yatıştırmak istemiştir. Sonuçta asil davranmıştır ancak ortaya koyduğu yeni bir şey yoktur. Söylediğı en yüksek dereceli bir gerçekliğın olduğudur. Bunu bilimsel yolla sergilemek yerine ilksel düşünme yoluyla pekiştirerek ifade etmiştir. İlksel düşünme yolu ilksel düşünme ve mantık arasındaki uyumazlıktan farklıdır. Hatta onun tam karşıtıdır. Sonunda gülünçlüğe çıkmaz ancak sanata çıkar. Kimi zaman da -ilerideki bölümlerde göreğimiz üzere- bilime de çıkabilir.

8. Bölüm

Şiir ve Estetik Süreç⁸¹

ÇOĞU İNSAN için sanat mükemmellik ve süreklilikten oluşan bir birimdir. Bütünü içinde ayrı güzellikte bir yaşantının oluşması demektir. Sanatı böyle düşünen insanlar açısından Croce'nin ilkesi ana doğrultudur. Başka bir deyişle biçim ve içeriği birbirinden ayıramazsınız.⁸²

Biçim ve içeriğin ayrıştırılmaması yaklaşımı estetikçiler ve sanat düşkünü pek çok insan için anlaşılır niteliktedir. Aslolan sonunda ortaya çıkacak olan estetik etkiyi şekillendirecek olan yaratıcı süreçtir. Bu yaklaşım yaratıcı sürecin ruhsallık içinde anlaşılacağı sonucuna götürmez. Yaratıcılığa ruhsallık açısından bakışta biçim ve içerik ayrılmazlığı/bütünlüğü anlayışı dışlanmaz. Ancak bildiğimiz kadarıyla biçim ve içeriğin birbirine kenetlenmiş hale gelmesi yaratıcı sürecin son evrelerinde gerçekleşir. Bunun öncesinde bilinç alanı içinde ve dışında ivmesi farklı ilerleyen (yavaş ve/veya hızlı) başka evreler de vardır. Sanatsal eylemliliğin ruhsal süreçlerden doğru irdelenmesinde olup biten estetik nitelikten -geçici bir süre için bile- uzak olsa da sonuç ürün boyutlu kavranır; kapsamlı bir yaşantı haline gelir.

⁸¹ Başka türlü belirtilmediği sürece Fransızca, İtalyanca, Latince dillerinde yapılan çevirilerin hepsi yazara aittir.

⁸² B. Croce: On dokuzuncu yüzyıl doğumlu, yirminci yüzyılda yaşamış İtalyan düşünür. Tek gerçekliğin insan ruhu olduğunu ve bu gerçeklikten doğru diyaletik olarak türeyen Düşünce ve Eylem boyutları olduğunu söyler. Sezgi ve sanat *düşünce* içinde yer alırken bilgi ve mantık *eylem* içinde yer alır. Ç.N.

Sanat eleştirmeni Clive Bell estetik biçim için ‘belirgin’ tanımlamasını kullanır (1913). Bu tanımlama ile sanat ürününün ona *estetik* özellik katan ‘belirgin’ biçimi işaret edilmiştir. Bell’in kavramlaştırması önemli olsa da anlamamızda yükselmeye yol açmamaktadır. Çünkü biçimi estetik kılanın ne olduğu anlatılmamıştır. Bu bölüm üçüncül sürecin çalışmasını biçim ve içeriğe *estetik belirginliği* nasıl kattığını anlatır. Üçüncül sürecin ortaya çıktığı biçim *şiiir* olup benim ana örneklerimin kaynağıdır. Ancak asıl amacım edebiyatta estetik sürece açıklık kazandırmaktır. Dolayısıyla *şiiir* dışı başka edebiyat biçimleri de irdelememizde yer almaktadır.

Benzeşmeyendeki Benzeşen: Eğretileme

DAHA ÖNCE gördüğümüz üzere insan bilişselliğinin başlıca özelliklerinden biri benzeyen şeyleri birbiriyle bağlantılandırmak, ardından benzerlikten doğru özdeşimi ayırmaktır. *Nükte* yapan kimse mantıksal olan ile olmayan arasındaki benzerliği gören kişidir. Dinleyen kişiyi bir an için bu benzerliğin özdeşim olduğuna inandırdığında ortaya çıkan *şaka* olmaktadır.

Şair, yarattığı eğretilemeyle benzeşmeyendeki benzerliği gören kişidir.⁸³ Aristo: ‘Şu ana dek en önemlisi eğretileme ustası olabilmektir. Bu, başkalarından öğrenilemez. Çünkü eğretileme aynı zamanda dehanın işaretidir. İyi bir eğretilemde söz konusu olan benzemeyende benzeyeni görebilme sezgisidir’ (*Poetics/Şiiir üzerine*, 1459a).

Şiiir elbette yalnızca eğretileme üzerine kurulmaz. Ancak eğretileme *şiiir*in en temel katılımcı ögesidir. Örneğin William Blake’in *The Sick Rose/Hasta Gül şiiiri*:

*Hastalanmışsın, güzel gül
görünmez bir kurt
uluyan fırtınada,
gece, uçup konmuş
kızıl, sıcak yatağına.
Ve onun karanlık gizli aşkıdır
seni yiyip bitirecek olan.*

⁸³ Benzeti ve eğretilemenin birbirinden nasıl ayrıştırıldığı dilbilimsel bir çabayı gereksinir. Bu ise kitabın amaçları dışında olup burada ele alınmayacaktır.

Görünürde şiir çirkin bir kurdun istilasına uğradığı için yakında ölecek olan güzel bir çiçeğe dairdir. Ancak eğretileme düzeyinde daha pek çok anlam söz konusudur. İlk akla gelen şudur: Gül, güzel bir kadını anlatmaktadır. Kurt ise onun mahvına sebep olacak ölümcül bir hastalığı. Aslında şair güle onu bir kişi yerine koyarak seslenmektedir.⁸⁴ *Ey gül* demektir. Kadın ve çiçek; kurt ve hastalık arasındaki kıyaslamalar rüyalarda ve kimi zaman şizofreni hastalarının ifadelerinde de görülmektedir.⁸⁵

Daha önce gördüğümüz üzere kimi ruhsal koşullarda, rüyalarda ortak yüklem normal insanın ya da rüya dışında olan insanın gözünde benzeşmeyen nesnelerin özdeşleşmesi gibi bir değişimle (metamorfoz) sonuçlanmaktadır. Şiirde olan metamorfoz (değişim/dönüşüm) değil metafordur (eğretileme). Şair gül'ün *kadın olmadığını* bilir. Ama *öyle* hissetmektedir.

Hasta çiçeği hasta kadınla kıyaslamak için şairin birincil süreç düşüncesindeki *sınıf* anlayışına geçmesi gerekmektedir. Bilindiği üzere bu tür sınıflar benzeşen ve birbiriyle yer değiştirebilen üyelerin varlığı demektir. Soru şu o zaman; birincil sürece dair bir sınıf şiirsel amaçlı bir eğretileme olarak kullanılabilir mi? Evet ve hayır!

Aslında şair hasta gülü hasta kadının yerine koymamaktadır. Hasta gül hasta bir kadın değildir. Ancak hasta bir gülde hasta bir kadını görmektedir. Şizofrenide bir sınıftaki üyelerin birbirine değişebilmeleri ya da yanlış yerlerde bulunmaları ya tam ya da kısmen vardır. Örneğin 5. Bölümdeki örnekte sözü edilen kadın hasta Bakire Meryem *olmuştur*.

Şiirde -örneğin kadın ile gül- *yer değiştirme* bilinçle yapılır. Şair hasta bir kadına onu hasta bir gül olarak görme isteğiyle tepki verir. Rüyalarda ve ruhsal aksamalarda yer değiştirme gerçek nesneden imgesel olana doğru iken şiirde simgesel olandan (gül) gerçeğine (kadın) doğrudur.

Aradaki fark bundan ötedir. Yeniden William Blake'in şiirine dönelim. Daha önce söylediğimiz üzere gül *kadının yerine* geçmektedir. Oysa hasta örneğinde Bakire Meryem hastanın yerine geçmiştir. Artık o *hasta* değil Bakire Meryem'dir. Çünkü sanrısız

⁸⁴ E. Drew da aynı yorumu yapmıştır (1959).

⁸⁵ Kadınlara sıklıkla çiçek adlarının verildiğini bilmekteyiz. 'Görünmez kurt' ise Blake'in kehanetidir adeta. Çünkü o dönemde henüz mikroplar; virüsler, bakteriler keşfedilmemiştir.

bir dönüşümün sonucudur. Şiirde ise kadını gülün *yerinde* gören biziz. Kadın ve gül birbirleriyle kaynaşmışlardır. Ancak bu kaynaşma şizofreni hastasının resimlerinde gördüğümüz, onların sözel ifadelerinde duyduğumuz hastalıklı bir kaynaşma değildir. Kadın ve gül kaynaşmış olmakla birlikte hâlâ *kendileridir*. Bireysellikleri korunmaktadır. Bu nedenle özdeşim olmaksızın bir kıyaslama yapılabilmektedir. Bu nasıl olur? Olur; çünkü hasta gül ile hasta kadın bir araya getirilmekte, bizde de ayrı bir sınıfın oluştuğu izlenimi yapılanmaktadır. Bu sınıf *hastalığın yok ettiği güzel bir yaşam* diye tanımlanan bir sınıftır. Esas olarak insan bilişselliği için bir sınıfın varlığından haberdar olmak için o sınıftan iki üyeyi bilmemiz yeterlidir. Onların bir sınıf oluşturduğu şeklindeki çıkarımımız için bu yeterlidir.

Bu sınıf hangi düşünce sürecine aittir; birincil mi ikincil mi? İkisine de değil ya da ikisine de! Sınıfın oluşturulduğu düşünülürse birincil süreç yanıtını vermek gerekir. Farklı nesneler arasında ortak yüklemeler bulunmuştur. Bu tanımladığımız düzenek birincil süreç düşüncesini yansıtır. Birincil süreç birincil süreç olarak kalma eğilimindedir: kadın ve gül birbirine değişebildiği gibi bir arada da bulunabilmektedir. Ancak *'hastalığın yok ettiği güzel bir yaşam'* şeklindeki sınıf kavramı ortaya çıkmaya başlayınca kadın ve gülün bir arada olduğu sınıf tamamlanamamaktadır. Birbirlerine uzak düşmektedirler. Bununa birlikte şiirde ikincil süreç düzeyinde bir sınıf henüz oluşmamıştır. Ya da birincil sürece ait kökeninden henüz bağımsızlaşmamıştır. Şair bilişsel düzeyde *hastalığın yok ettiği güzel bir yaşam* üzerinde eğleşmez. Yalnızca edebiyat öğrencisi şiiri ikincil süreç düzeyi niteliğinde bir içerikte ele alır. Şiir yorumlamaya bağlı olarak birincil ve ikincil süreç düzeyleri arasında gider gelir. Tam bu noktada sanat ve ruhsal aksaklık arasında bir fark ortaya çıkar: *Sanat ve birincil sürecin ruhsal hastalık ekseninde kullanılması söz konusu olduğunda bilinçli bir soyutlama yoktur.* (Aslında soyutlama azalmıştır. Zihnin tek çaresi somut yollara yönelmektir.) *Birincil sürecin sanatta kullanımı soyut olanı dışlamaz. Aksine soyut niteliğin ortaya çıkışı birincil sürecin oluşturduğu ortam sayesinde.*⁸⁶

⁸⁶ Kimi sanat biçimlerinde soyut kavrama hemen ulaşılmaz. Önemli bu hususu ileride ele alacağız.

Kişi hekimse ölümcül bir hastalığın sonucunu kestirmeye çalışırken ya da yeni bir sınıf oluştururken tutup da gül ve kadın arasında bir karşılaştırma yapmaz. Peki, neden şair güzel bir kadının ölümcül hastalığını anlatırken kötü kurdun sardığı gül anlatısını kullanır? Neden olağandışı yollarla birincil süreç özellikli sınıflara çıkar?

Şair benzerliklerde bol miktarda bulunan şeyleri keşfeder. Yeni benzerlikler yeni anlamlar demektir. Çünkü henüz tanımlanmış bir benzerlik bir kavramdır ve yeni bir sınıfın oluşumu demektir. (Bilginin estetik alanlardan bilim ile ortaklaştığı alanlara doğru yaygınlaşması yeni tür sınıfların ve ulamların oluşması sonucudur.) Şakalarda olup bitene bir kez daha bakalım. Şaka, mantıksal veya ilksel ya da hatalı mantığın özdeş olmadığı, yalnızca benzerlik taşıdığı sonunda anlaşılmasıdır. Mantıksal ve ilksel düşünüş arasındaki uyumsuzluk gülünçlüğün ortaya çıkmasına yol açar. Ancak şiirde ilksel düşünüş ile mantıksallık arasında bir anlaşma/uyum vardır. İlksel düşünme şekli mantıksal olanı pekiştirir. Aslında sanat *ilksel düşünmenin pekiştirilmesine* dayanır. Sanat işi soyut kavramlaştırmanın ortaya çıkmasına yardım eder. İlksel düşünme şeklinin pekiştirilmesine yaslanır. Ya da somut bir örnek ile yapılan özdeşime dayanır. Soyut kavram ile somut örnek arasında neredeyse mükemmelliğe varan bir kaynak yapılmıştır. Başka bir ifadeyle nesne ile eğretilme birbirine lehimlenmiştir adeta. Eğretilmedeki somut nesne yalnızca bir simge olmayıp etkiyi doğuran katılımcı unsurlardan biri olmasıdır.

Şizofren hastalarının kullandıkları ilksel düşünme şeklinde simgeleştirilen ya da yer değişikliğine uğrayan nesne bilinçlilik alanındayken giderek sönükleşir ve yerini, yerine geçen simge alır. (Örneğin daha önce verdiğim örnekte olduğu üzere bilinçlilik alanından kaybolan *bakire hasta*; yerine geçen ise *Bakire Mer-yem*'dir.) Rüyalarda da benzer şey olur; simgeleştirilen artık yoktur! Örneğin rüyasındaki goril, kişinin babasının yerine geçmiştir. Babanın imgesi bütünüyle yok olmuştur. Onu yeniden ortaya getirecek olan psikanaliz sürecidir. Sanatta olup biten bunlardan farklı değildir. Yalnız nesnenin yok oluşu bütünüyle değildir. Nesne somut özünde yok olur yalnızca. Bütününde değil! Yokluğunda *varlığını* sürdürür. Örneğin Blake'in şiirinde sözü edilen bir kadın yoktur. Varlığı duyumsanan bir kadın vardır. Aslında kadının varlığı sanatsal benimseme kaplamı içindedir. Onu süzen aynı zaman-

da sanattır. Ancak o, varlığını gül olarak sürdürmektedir. Simge ve gerçeklik ele ele vermiştir.

Eğretileninin araştırılmasında (i) yardımcı yöntemler (ii) çoklu anlamlar ve (iii) simgeleştirmede eğretileninin evrenselliği⁸⁷ gibi unsurlar söz konusudur.

Şiirden alınan kısacık bir parçada bir eğretileme buluyoruz. Ancak inceden inceye işlenmiş sanat ürünlerinde olup biten bir eğretilmeden daha çoğudur. Blake'in şiirini yeniden ele alalım. Gördüğümüz, gülün hasta bir kadının yerine geçtiğidir. Kadının kaderi içimizi acıtmaktadır. Aslında bu, edebiyatta sıklıkla tekrarlanan bir konudur. Fransız edebiyatında çok sevdiği çiçeklerin adını alan hasta bir kadın vardır; *Kamelyalı Kadın*. İtalyan operasında ünlü *La Boheme*'de hasta bir çiçek yerine yapma çiçek üreten bir kadın vardır. *Güzelliği, gün batarken ve gün doğarken oluşan kırmızılıkla karşılaştırılır. Söz konusu imgenin belli belirsiz olduğu eserlerden biri Dante'nin La Vita Nuova (Yeni Hayat) adlı kitabıdır. Dante, rüyalarından birinde Beatrice'ı Eros kılığında erkek bir şeklin kollarında görür. Beatrice kısmen kırmızı bir kumaşla örtünmüştür. Rüyadaki sahne ateş kırmızısı bir bulutun üstünde olmaktadır. Dante, Beatrice'in aşkın ona yedireceği bir şey yüzünden öleceğini bilmektedir.*

Blake'in şiirinde başka eğretilmeler ve bunlar üzerine kurulmuş anlamlar söz konusudur. Dante'nin rüyasında gördüğüne benzeyen biçimde kötülüğü getiren (gizli, karanlık aşk) erkektir. *Kıpkırmızı, mutluluk yatağı kadınlık ve cinselliktir. Çünkü erkeğin gözünde yanak, dudak, hatta kadın cinsel organı kırmızılıkla çağrıştırılır. Gül daha çok kadın olurken; kurt daha çok erkek olur. İlave yüklemlemlerle özdeşimin sanatsal değeri artar. Tıpkı şakalarda olduğu üzere.*

Ancak şiirde bundan da fazlası vardır. Fırtınanın uğultusunda uçarak gelen görünmez kurt kıpkırmızı mutluluk yatağını sarar ve duyduğu gizli aşk aracılığıyla yaşamı yok eder. Burada akla gelen cinselliğin şeytan işi olması, elezer bir tutkuyu simgelemesi ve kıpkırmızı mutluluğa uygun düşmeyen 'gizli' aşk niteliğidir.

⁸⁷ Bu bölümde sanatsal biçim olarak yalnızca eğretileme kullanılmıştır. Eğretileme daha da ayrıntılı ve daha geniş bir biçimde çözümlenebilmektedir (Bkz. Foss 1949; Kaplan 1960; Wheelwright 1954, 1962).

Başka bir anlayış düzeyinde şiir; kadın ve erkeğin, iki kişiyi, iki cinsiyet arasındaki kavgayı konu edinen bir dramayı anlatmaktadır. Daha da soyut bir anlam düzeyinde güzellik ve kötülük gibi evrende asla bir arada olamayacak iki kavramı anlatmaktadır. Sonunda kötülük güzelliği yok edecektir. Kurt, ruhsal çürümeye karşılık gelir. Ancak bir yanıla kendi kurt halinde o kadar da kötülük taşımamaktadır. Çünkü sevebilme yetisini taşır. Ne ki onun bu sevgisi yıkıma yol açmaktadır. Dahası kurt da fırtınadan kaçmaktadır. Fırtına, korkunç dünyadır! Aslında bir yönüyle kötülüğü üretendir!

Şiirde ulaşabildiğimiz başka anlamlar söz konusudur. Kadın ve gül kız kardeşler olarak görülebilir. Bu kardeşlik Aziz Francis' in ifade ettiği anlamda erkeklerinkinden farklıdır.⁸⁸ Bu, yalnızca gülün ve kadının oluşturduğu yeni bir sınıftır. Yeni bir *ailedir*. Bu sınıf yaşamı, acıyı, çürümeyi ve ölümü evrensel nitelikli karşılaşmalar olarak görür. Kendimizi bir anda sonu belirsiz bir simgeleştirme içinde buluruz. Simgeleştirilmiş nesnelerin çokluğunda ilksel düşünme temelli özdeşleşmeler birbirini izlemeye başlar. Bunu gerçekliğe yönelik -önceden kestirilemeyecek nitelikte- bizi gerçeğin farklı yönlerine ulaştıracak onlarca kapının ve pencerenin açılması izler. Öngörülemeyen dünyalara girmemiz bu yolla gerçekleşir. Büyük sanat eserleri anıştırma yaygınlığını en çok aradığımız ve bulduğumuz niteliktedir. Yeni bir nesne bulunsa bile daha yeni olanları arama isteği ve çabası son bulmaz. Bulunan nesnenin sınırlılığı yeni bir nesne aramanın sınırsız yaygınlığı birbiriyle bağdaşmaz. Arayış yeni yaratılan dünyanın/yeni oluşan birimin bir parçası olmuştur artık. Evrende ilk kez estetik bir varoluş kendi bütünlüğü içinde ortaya çıkmıştır. Bu süreç sanat eylemliliğinin asla sonu gelmeyecek olmasına bir göndermedir aynı zamanda.

Nitelikli bir sanat eserini kavrayan kişi o eserin içselliğinde yer edip çoğalmaya başladığını ve bu yolla uzamış bir zaman boyunca en kenar anlamlara dalıp gittiğini yaşar. Bu, kendisinin de yaratıcı olduğu ve yaşantısı ile zihnindekilerle kendinde doğru eklemelerde bulunduğu anlamındadır. Artık sanat eseriyle karşı-

⁸⁸ Aziz Francis *(bir lokma bir hırka anlayışıyla kendini yollara vuran, kurduğu tarikatın liderliğini reddeden, insanları aydınlatmaya adanmış hayat süren bir keşiş)* erkeklerin ve kızların kardeşliğini ayrı ayrı varoluşlar olarak görür. Ç.N.

laşması tek bir seferle sınırlı değildir. Mantiğıyla ulaştığı, defalarca karşılaşmaktan yorgunluk duymayacağıdır. Anladığı, ilişkide bulunduğ u eser ona yalnızca bilgi kazandırmamıştır. Hoşnutluk da vermiştir aynı zamanda. Eserin her ögesini öz ve tek olarak yaş ar. Hiçbir şey fazladan değildir. Şiiri tekrar okuduğ unda estetik anlayış ında ve aldığı hoşnutlukta eklenen bir şeyler vardır. Gerçekten pek çok insan yenilerini tanımaktansa defalarca aynı şiire, aynı müzik parçasına dönerler.

Büyük şiirlerin görünen ve duyulan özü çok geniş ve evrensel göndermelerle doludur. Şairin şiirselliğ i kimi zaman insan varlığ ının bir yönünü bütünüyle kaplamı içine alır. Örneğ in Homer'in şiirleri kiş inin kahramanlık niteliğ ini anlatır. Bu şiirin kendi baş ına ikinci bir rol taşıd ığı gerç eğini ötelemez. Tekrar Blake'in şiirine dönecek olursak, şiirde yineleyen bir içerik vardır. Bu, şiirin çarpıcı güzelliğ ine zarar getirmez. Çoğ u estetikç inin sıklıkla vurgulad ığı bir husustur bu. Örneğ in Ciardi⁸⁹ *How Does a Poem Mean?/Şiir Nasıl Anlamlaş ır?* (1959) adlı kitabında esas olarak *ne* üzerinde değ il *nasıl* üzerinde durur. Ciardi'ye göre estetik nitelik şiirle birlikte var olur ve onu inşa eder. Dolayısıyla esas, içeriğ in *ne* olduğ u değ il yapının *nasıl* olduğ udur.

Blake'in şiirini okuduğ umuzda sözcüklerin sesbilimsel niteliğ ine ve oluşturdıkları tartıma katılırız. Güzel sözcükler ve tartımları; hasta ve ölecek olan kadın içimizi acıtır. İlgimiz güzelliğ i yok eden kötülüğ e yönelir. Duyumsadığımız çiçeğ in verd iğ i güzelliğ i yok edecek kurdun yol açt ığı hoşnutsuzluktur. Aslında tüm bunlar bir aradadır; onları bir araya getirerek yeni bir biçimde inşa edecek birine ihtiyaç vardır. Blake bunu uyum içinde gerçekleşt irmiş ; birincil ve ikincil süreçleri birbiriyle karış tırmak suretiyle olmadık yüklemlemlerle yeni bir *senfoni* oluşturmıştır.⁹⁰ Blake'in ulaşt ığı bireş im paylaşılabılır ve iletiş ilebilir niteliktedir. Yeni oluş an birimin

⁸⁹ Amerikalı, şair, dilbilimci ve çevirmen. Ç.N.

⁹⁰ Yazarın senfoni sözcüğ ünü özellikle kulland ığı düşüncesindeyim. Sesdeşlik ve ses uyumuna dayanan ve orkestra için yazılmış müzik eseri bu adı alır. Onlarca çalg ının derinlikli ve yalnızca o eserle tanımlı bir ezgiyi oluşturm ası olağ anüstü bir yaratıdır. Ç.N.

tekil özgüllüğü böyle bir birime verilen genellenmiş çoğul tepki sav, karşı-sav ekseninde düşünülebilir.⁹¹

Birincil ve ikincil süreçlerin şiirdeki çakışması bilimsel olandaki ya da diğer keşiflerle karşılaştırılabilir mi? Bir yönüyle evet, karşılaştırılabilir. Belli bir keşif türü için! Estetik nitelikli bu keşif benzerlerinden farklı olarak bizi daha önce bilmediklerimiz hakkında *bilir* hale getirmez. Ancak yepyeni bir duygusal yaşantıya yol açar.

Benzer biçimde şizofreni hastasının kullandığı dilde ve rüyalarda farklı düzeylerde bilişsellik farklı anlamlar söz konusudur. Ancak gerek dilde gerekse ruhsal hastalık hallerinde andığımız bu farklılıklar birbiriyle uyumlu değildir. Dahası, bunlar bir arada var olmazlar. Birbirlerinin yerine geçerler. Yani şizofreni hastası ya da rüya gören gördüğü rüyanın ya da söylediğinin ayrımındadır. Ancak görülenin ve söylenenin bütününde bir anlama kavuşturulması ancak *ruhsal tedavici*nin işe karışmasıyla oluşur. Ortada bir birim varsa bu ortamın niteliğindedir. Birincil türde duygusal bir *gestalt*! Şizofrenik nitelikli olan yaşantı yeni bir yaşantı türüdür. Bu yaşantıda somut düzeye indirgenmiş bir sınırlılık söz konusudur. Ta ki iyileşmeyle sağlanacak soyut kavramlaştırmaya yeniden ulaşına kadar.

Sanatçı imgeleme açısından rüya gören düzeyinde bir yetenek geliştirmiştir. *Özdeşimlerin oynadığı* bir imgeleme sahiptir. Bu yönüyle sanatçının yaşamakta olduğu şizofreni sürecine benzetilebilir (5. Bölüm). Sanatçı söz konusu imgeleri öngörülemez biçimde bireşimler haline getirebilir. Onu sanatçı yapan budur. Örneğin Victor Hugo şiirinde yıldızları değerli taşlarla karşılaştırır. Şiirlerinin altından çakıl taşları, ışıklı tapınaklar, sonsuz yazın çiçekleri, gecenin gözleri, alacakaranlığın mahmur bakışları, göğün amber hali, tavandaki dev delikler, tavuskuşunun kuyruğundaki renkli benekler ile Âdem'in kanından oluşan damlaların özdeşliği vs.⁹² Ortalama insan için bu tür kıyaslamalar şiirle karşılaşmadan önce akla hayale sığmaz diye düşünülür. Şairin eğretilmeler oluşturabilmesi imgeleştirme becerisinin yaygınlığını ve zenginliğini,

⁹¹ Bu bölüm eğretilmenin kullanılışı üzerinedir. Blake'in şiirinde birbirine karışarak bireşim oluşturan estetik diğer öğeler bundan sonraki bölümde ele alınacaktır.

⁹² Bakınız Huguët (1904) ve Konrad (1958).

zihninin erişebilirdik işlevselliğini ve şiirin kazandığı görselliği gösterir. Boase'ın 1967 yılında yazdığına göre çocuklukta görülen birincil bellek imgelerinin (*eidetic*) Hugo'da ayaklandığını, yenden yaşamaya başladığını, şairin imgeleme gücünün bundan geldiğin söyler (3. Bölüm). Ancak imgelemenin canlılığı şiirsel olgunun tümünü açıklayamaz. İmgeleme bir benzerliğe ya da bir eğretilime taşıyan bir özdeşime dönüşmektedir. Çoğumuz değerli taşları, bulutları, tavandaki delikleri, gözleri vb. biliriz ancak bunları gökteki yıldızlarla karşılaştırmak aklımıza gelmez. Aklımıza gelse bile saçmalık düzeyinde gördüğümüz için uzaklaştırmak isteriz. Çünkü böylesi bir *benzerlik* bizim için kabule değer değildir. İmgeleme becerimiz özgürleşmediği sürece yaratıcı olabilmemiz olanaklı değildir.

Eğretilime gerçekliğin reddi midir? Hiç de değil! Sonsuz yaza çiçeklerinden, yıldızlarından, gecenin gözlerinden söz ettiğinde Victor Hugo ne yıldızların gerçekliğini göz ardı etmekte ne de yıldızları herkes gibi, olağan biçimde yaşamaktadır! Yıldızları güzel bulduğu açıktır. Yaptığı güzelliğe güzellik katmaktır. Gök-kubbenin algılanmasına yeni bir biçem kazandırmıştır. Victor Hugo'nun eğretilmeleri inanılması/kabul edilmesi güç görünmektedir. Eğretilmeleri yıldızların gerçek güzelliklerinde eksilmeye yol açmaz. Her şairin geçtiği süreç böyle değildir. André Breton'u izleyen gerçeküstücüler eğretilemenin ya da anıştırmanın değerinin *bir dizi çağrışımla eşitliğinde değil onlardan yol açtığı eksiltmede olduğunu* söyler. Eşitsizlik ne derece çoksa ışık o denli güçlüdür. Tıpkı elektrikte olduğu gibi; *elektrik akımı taşıyan iki telin potansiyelleri arasındaki fark ne kadar çoksa akım o denli güçlüdür* (Balakian 1970). Burada çıkaracağımız sonuç gerçeküstücü şairlerin eğretilmeyi özgün ve uyumsuz biçimde kullandıklarıdır.

Eğretilmeler bazen çatışmalı düşünce kipi işlevinde kullanılır. Çatışmalı düşünce, imgesel güzellik çarpıcı bir etki oluşturur. Örneğin Richard Lovelace'ın (1618-1657) şu dizelerinde olduğu üzere:

*Ne taş duvar ne de parmaklıklar
zindanı zindan kafesi kafes yapan;
masumsa bellek, esense;
bir inzivadır hepsi.*

Şiirin ilk iki dizesi koşullar ne olursa olsun zihnin özgür olduğu üzerinedir. Düşünce çatışkılı biçemden doğru güç kazanır. Çünkü zindan taş duvarlardan, kafes parmaklıklardan oluşur.

Bir de Thomas Gray'den (1716-1771) alınan şu dizelere bakalın:

*yığınla kusursuz mücevheri okyanusun
fersah fersah derinde mağaralarında yatar,
sayısız çiçek filizlenir gözden uzak
ve ziyan olur, o mis kokusu*

Eğretileninin taşıdığı iletiyi hemen yakalıyoruz. Değerli taşlar ve çiçekler bilinmeyen/anlaşılmayan güzelliklerdir. İfadenin değeri 'en saf ışıık huzmesi' ile 'deniz dibi mağarasının karanlığı'; 'görünmeyen utangaç çiçeğin' 'çöl havasına yaydığı yumuşaklık' arasındaki karşıtlıktan kaynaklanmaktadır.

Özetlemek gerekirse gerçeklikten doğru oluşturulmuş bile olsa başarılı bir eğretileme, kavrayışımıza katkıda bulunurken estetik değeri oluşturur. Henüz kimse görmezken şair A'nın B gibi olduğunu söylerse bizi gerçeğin gerçek olmayanla birleştiği bir evrene taşıyor demektir. Bu, bizim olmadık derinliklerde görmemiz, olmadık boyutlarda yaşamamız demektir. Shakespeare *Macbeth*'de bize şunu söyler:

*...sön, sön hadi, ömrü kısa mum
Hayat; sadece yürüyen bir gölge, zavallı bir aktör
sahnedeki rolü için endişelenip coşan
ve bir daha kendisinden haber alınmayan, hepsi bir hikâye
delinin anlattığı, gürültülü, öfkeli
hiçbir anlamı olmayan...*

Bu dizelerde kuşku taşımakla birlikte geniş kaplamalı bir gerçeklik algılamaktayız. Görünüşte şair bize yaşamla ilişkili bir dizi tanımlama vermektedir. Günlük yaşamın gerçekliği içinde kalmış olsaydık yaşamın *kısacık bir mum; yürüyen bir gölge; zavallı bir oyuncu; bir aptalın anlattığı masal* olmadığını söyler, bu hususta ısrar ederdik. Ancak gerçekliğe dayanmamız gereği şeklindeki ön kabulümüz/yargımız önümüze geçer, bizi durdururdu. Yaşamla ilişkili bu tanımlar sözlüklerde, biyoloji kitaplarında yer almamakla

birlikte yaşama -ancak eğretilme aracılığıyla- ulaşabileceğimiz bir yakınlığa gelmekteyiz. Eğretilme bizi gerçeklikten daha gerçek nitelikte bir soyutlamalar dünyasına taşır görünmektedir. Bu sözcüklerin sahibinin kötü kahraman Kral Macbeth olduğunu bilmekteyiz. Ona bir yaşam ustası değerinde kulak veririz. Doğru mu? Yanlış mı? Yaşamı böyle tanımlaması suç dolu bir geçmişinden doğru mudur? Bu soruların hiçbirinin yanıtı yoktur. Bildiğimiz, eğretilmelerin düşünce kapsamı içindeki olasılıklarımızı çoğalttığıdır.

Kavramın Somutlaştırılması ve Algılama Gerilemesi⁹³

RÜYALARDA ve şizofreni hastalarında eğer kavram soyut düzeyde tutulamıyorsa bir dönüşüm geçirerek somut bir temsil halini alır (5. Bölüm). Soyutlama becerisi kaybolmamıştır. Yoksa somut temsile dönüşecek soyut bir içerik söz konusu olmayacaktı. Ancak sorun, soyut düşünceleşmenin soyut bir düzeyde tutulamamasıdır. Rüyalarda düşünceler görsel imgelere dönüşür. Şizofrenide yüksek düzeyli zihinsel süreçler ya somut içerikli özgül düşüncelere ya da algılamalara, gerilemesinde görülen eşdeğer yaşantılara -örneğin varsanılara- dönüşür.

Kavramın somutlaşması kimi zaman eğretilme halini alır. Örneğin kişi karısının hayatı ona *zehir* ettiğini düşünüyorsa bir süre sonra karısının yemeklerine zehir kattığını düşünmeye başlar. Buna bir eğretilme olarak bakılabilir. Aslında burada somut -Blake'in şiirinde olduğu gibi- birinden diğerine nesnenin yer değiştirmesi söz konusu değildir. Burada somutlaşan bir tutumdur, davranışın bir yönüdür. Dönüşen tutum -hastanın hissettiği- eşinin yaşama karşı tutumudur.

Aynı şey -somutlaşma, algılama gerilemesi- estetik süreç için de söz konusudur. Eğer bir şeyi nesneleştirmek belirgin biçimde zorsa somutlaştırılarak elle dokunulur, gözle görülür simgelere

⁹³ Yazarın kullandığı sözcük 'perceptualization'dur. Hinsie ve Campell, *Psychiatric Dictionary* 3. basımında (Oxford University Press, NY, 1960 s.542) terim şizofreni hastalarının yüksek zihinsel bir işlev olan kavramlaştırmadaki geriye gidişin (paleolojik/ilksel) karşılığı olarak kullanılmıştır. Ç.N.

dönüştürülür. Dönüştürülen çoğu kez öznel nitelikli bir durumdur; bir yaşam durumu, genel ya da özellikli bir davranış, bir duygu hali vb. Üçüncül nitelikli estetik süreçte, somut temsil soyut nitelikli özgün nesneyle uyumsuzluk sergilemekle kalmaz aynı zamanda onu pekiştiren bir güçtür!

Somutlaştırma ve algılama geriliği terimleri imge ve imgeleştirmeyle ilgili kavramlara karşılık gelir. Kimi estetikçiler için bu terimler eğretilmeden daha geniş bir kaplama sahiptir. İfadelen-dirme için bazen *eğretilime dolu bir dil* kullanılır. Ruhsal bilim araştırmalarında eğretilime ile somutlaştırma genel olgusu arasında bir ayrım çizmek tercih edilen bir tavidir. Eğretilime dendiğinde özgün nesne ile eğretilimde kullanılan nesne arasındaki benzerliğe odaklanılır. Somutlaştırmadan ya da algılama gerilemesinden söz ettiğimizde bir vakitler kavramsal ya da soyut düzeyde algılananın şimdi somut, özgül ve algısal simgeleştirmesinden söz ediyoruz demektir. Örneğin Victor Hugo bir şiirinde gizem ve korku duygusunu resimsel bir düzeyde simgeleştirmiştir. Çevirinin çok zor olduğu bu dizelerde şair insanlığı geceleri gezinen, acısına dayanarak ancak ayakta duran kör bir devle kıyaslar.

Kimi zaman eğretilime ile genelinde somutlaştırma arasındaki ayrım gerçekten zordur. Eğretilimde somutlaştırma elbette vardır. Ancak çok sınırlıdır. Bunlar birincil süreç nitelikli sınıfta yer alan üyeler/öğeler arasında yer değiştirmeler, birbirinin yerine geçmeler olarak yorumlanabilir. Pek çok olguda yalın eğretilimler geniş kaplamalı somutlaştırmalarla bağlantılandırılır. Örneğin Blake'in şiirinde hasta kadının hasta gül ile karşılaştırılması eğretilimdir. Ancak ne zaman ki gül kadın güzelliğini; kurt kötülüğü simgeler hale gelir işte o zaman somutlaştırmadan da söz etmekteyizdir.

Şairler kendilerini çoğu kez somutlaştırmayla ifade ederler. Bunun en iyi örneklerinden biri, ne yazık ki İngilizce konuşulan ülkelerde pek bilinmeyen İtalyan Şair Pascoli'dir. Kimi şiirlerinde -sonradan Frost'un yapacağı üzere- doğal nitelikli olguları ve kır yaşamını betimlemiştir. Bu betimlemeleri üst düzey kavramların imgeleştirme aracılığıyla yansıtılan somutlaştırmaları (birincil süreç düşüncesi) olarak yorumlanabilir. Ünlü şiirlerinin birinde devrik bir meşe, yaşarken insanların görmezden geldiği ve hatta nefret ettiği, öldükten sonra değerli diye söz edilen, hatta günahlarından arınmış olarak anılan insanları somutlaştırmaktadır. "Siste" adlı bir başka şiirinde ise karanlığa dolaylı göndermede bulunur. Yaşamın

sisli halini anlatırken sisin kıra ne kadar yakıştığını simgeleştirir. Sıradaki şiiri “Benim Akşamım/La Mia Sera” adını taşır:

*Gün boyu şimşekler çaktı,
fakat şimdi, sakın yıldızlar çıktı,
tarlalarda kurbağa sesleri,
mutluluk hışırıyor kavak yapraklarında.
Gündüz yıldırım, şimşek, şimdi şu huzur!*

*O kadar yumuşak ve canlı ki gökyüzü, yıldızlar çıkmalı
Şen kurbağaların orada, dere yorulmadı hıçkırmaktan
bütün o sert fırtınanın karanlık kargaşasından
nemli akşama tatlı hıçkırıkları kaldı*

*O sonsuz fırtına derenin şarkılarında son buldu
Kırılğan şimşekler sarı ve mor bulut oldu
yorgun keder, git dinlen
Gündüzün en karanlık bulutu
bence gecenin en pembesi oldu*

*Şimdi kırlangıçlar uçuyor her yanda; huzurlu, çığlıklar
gündüzün açlığı gürültülü akşam yemeğini uzattıkça uzattı
Gün boyu yuvalara tek bir parça yiyecek bile gitmedi
cam gibi akşamda ne ben, ne uçuşmalar, ne çığlıklar*

*Çanlar... başladı şarkıya,
uyuyun
fısıldadılar uyu
yavaşça tekrarladılar uyu, orada
mavi karanlığın içinden gelen sesler
çocukluğumun ninnileri, tıpkı çocukken...
annemi hissettim... sonra hiçbir şey, akşam oluyordu.*

Bu şiiri çevirmek pek olanaklı değildir.⁹⁴ Şiir görünüşte fırtınalı bir günün sonunda gelen değişen havasıyla akşamı anlatmaktadır.

⁹⁴ Özgün kitapta şiir şairin yazdığı üzere İtalyanca verilmekte, karşısında yazarın yaptığı çeviri ile İngilizcesi yer almaktadır. Şiir, İngilizcesi üzerinden Türkçeleştirilmiştir. Ç.N.

Burada dokundurmalı (alegorik) bir anlam söz konusudur. Hiç durmayacak görünen fırtına bir derenin çağılıtlı ezgisinde sonlanır-ken şairin iç acısı/kederi de bir şiirle sonlanır. Günün sonunda/yaşamın akşamında en kara bulut pembeleşir. İleri yaştın huzuru fırtınalı bir günün sonundaki güzel gün batımıyla karşılaştırılır. Yakınlardaki bir kiliseden gelen çan sesleri şaire uyuyakaldığını anımsatır. Uykuya dalması ölümü kabullenmesidir. Bir tür uzlaşsöz konusudur. Gecenin güzelliği gündüzle yapılan bu uzlaşsıya bağlıdır. Şairin yaşamı olduğu gibi kabullenmesi halinde ölüm sorun değildir. Çanların sesi ninni gibidir. Ninni imgesi şairin an-nesi imgesini anımsatır. Geçmiş yaşamını bütünüyle kabullenerek ölümeye yaklaşması; tıpkı çocukluğunda olduğu üzere uykuya dalı-vermeyi kabullenmesi aşk imgesi sayesinde.

Kavramsal ifadelendirmelerin korunması halinde içeriğın so-mutlaştırılması olanaklı değildir. Bu da şairin estetik değerinin azalmasına yol açar. Örneğın aşağıda verilen Shelley'in "Love's Philosophy/Aşkın Feksefesı" şiirinde olduğu üzere:

*kaynaklar nehirlerle
ve nehirler okyanusa erişir
cennetin rüzgârları, tatlı bir duyguyla
sonsuzla karışır;
dünyada hiçbir şey değil ki yalnız
ilahi kanunlarla tüm şeyler
tek ruhta buluşur, bir olur
biz neden olmayalım?*

*bulutların üstünde cenneti öper dağlar
ve dalgalar sarılır birbirlerine
hiçbir çiçek hoş görülmez
erkek kardeşini küçümserse
ve güneş sarar dünyayı
ve ayın şavkı öper denizi
ne gerek var bu kadar öpüşmeye
sen beni öpmedikçe*

Bu, oldukça güzel bir şiirdir. Ancak bana göre değeri açısından pek de yükseğe erişebilmiş değildir. Olasılıkla 5. ve 7. dizeler yü-zünden! Bu dizelerde şairin bize vermeye çalıştığı kavramsaldır.

Aşkın felsefesi algıdaki gerileme aracılığıyla değil kavramsallaştırma aracılığıyla anlatılmaktadır. Aşk kavramlaştırmasının imgeleştirme aracılığıyla yansıdığı şiirin diğer kesimleri daha iyidir.

Öyle zamanlar olur ki basit, şiirsellik taşımayan bir düşüncenin verilışı -somutlaşmanın süreklilik kazanması sonucu- *şiirsellik* kazanır. Blake'in "Zehir Ağacı" ve "Yaşantının Şarkısı/Song of Experience" adlı şiirleri "Hasta Gül" kadar olmasa da oldukça çarpıcı ve akılda kalacak şiirlerdir.

*Kızmıştım bir dosta,
gittim anlattım, çok rahatladım.
Kızdım bir düşmanıma,
hiçbir şey anlatmadım, öfke başladı büyümeye.
Korkularla suladım
gece gündüz demeden gözyaşlarımla.
Güneşlettim gülümseyerek,
baştan çıkartan yalanlarla.
Böyle büyüdü sabah akşam
ve bir elmaya dönüştü.
Pırıltısı düşmanımı çekti.
Benim olduğumu bile bile,
karanlığın yıldızları sakladığı gece,
elmayı çalmaya, bahçeme girdi.
Sabah sevinçten içim eridi
ağacın dibine serilip kalmış bizimki.*

Blake bugünlerde psikoterapistlerin verdiklerine benzer önerilerde bulunmaktadır. Sağlıklı olmayan duygusal bir tutum içinde hissediyorsanız bunu açıkça olduğu gibi ifade edin. İçinizde bir şey kalmasın, temizlensin. Böyle yapmayıp içinizde saklarsanız o içinizde büyür ve duygularınızı gizlerken ikiyüzlü davranmanıza, korkunç intikamlar peşinde olmanıza yol açar. Şair peş peşe ifade edilen gerçeklerden oluşan sıkıcı bir anlatım içinde olduğu izlenimi vermektedir. Sık kullandığı 've' bağlacı buna işaret etmektedir. Oysa anlatılan, tekdüze yinelenen bir bildirim değildir. Dördüncü dizeden en son dizeye kadar sözü edilen büyük öfke yalnızca büyümeyle kalmaz, bir ağaca, zehirli bir ağaca dönüşerek somutsallaşır. Gözyaşlarıyla beslenen gülümseyişlerin güneş ışığı olup baştan çıkardığı bir ağaçtır o; elma ağacı olma iddiasındadır! Elma vermektedir. Elma ama hangisi; cennette Havva'nın yediği mi yoksa

Helen'i kaçırmasıyla birlikte Truva savaşlarını başlatacak olan Paris'in Afrodite'e sunduğu mu? Hangi elma?

Şair, kavramları bir kenara bırakıp duyumların egemen olduğu yaşama dönmeyi yeğ tutar. Çünkü duyumlar sonradan Aristo'nun da söylediği üzere bireyin katılımcı bir ögesi haline gelir. Açık olan şudur: şair duyumsal bir yaşantıyı yeniden üretir. Yeniden üretmesi duyumsal niteliğinden değildir. Çünkü sonraki zamanda ilgili duyumsal yaşantılar estetik gereklilikleri karşılayacaktır. Genel olarak aydın insan ya da filozof için olup biten duyumsal olan- dan kavramsal olana doğru yapışır. Oysa şiirde aynı süreç tersine işler. Başka bir deyişle şairi duyumsal bir yaşantıya taşıyan bağlantılı kavramsal yüklenmesidir. Onu gülün kıpkırmızı yatağına götüren güzellik ve masumiyetin orada somutlaşmasıdır. Fırtınalı bir günün pembe renkli akşamından söz ediyorsa fırtınalı bir yaşamın sonrasında ulaştığı yaşlılığını bu yolla simgeleştirmesindendir. Şair çoğu kez şizofreni hastasında sık rastlanılan bir zihinsel düzeneği kullanmaktadır. Örneğin hasta dünyaya karşı düşmanlık doludur. Öyle hissetmektedir. Duygusal yaşamında yaygın nitelikli bu iklim yediğine, içtiğine zehir katıldığını düşünmeye başlamasıyla somutlaştırılmaktadır. Öte yandan ne şizofreni hastası ne de şair birincil süreç nitelikli (endoseptle ilişkili) kavramlaştırmalar (4. Bölüm) yaptığını ayırmsamaktadır. Şizofren hastası aldığı ilk lokmada zehir olduğuna kalıbını basar, yemin eder. Şair, çiçeklere, bulutlara bakabilir. Onları nasıl görüyorsa öyle betimlediğini söyler. Şairin bahsinde olan bilişsellikteki yüklenmenin yaratıcı süreç boyunca bazen tam, bazen kısmen farkındalık düzeyine taşınmasıdır.

Kavramın imgeleştirmeden doğru somutlaştırılması yalnızca şiirde yoktur. Sanatın başka biçimlerinde de vardır. Dinsel metinlerde, kıssadan hisse diye bilinen öykülemelerde daha sık rastlarız. Hazreti İsa ve üzerinde Sezar'ın resmi olan demir para örneğini anımsayın. Talmud'dan aktarılan şiirsel değerde şu ifadeye ne dersiniz? *'Sakın bir kadını ağlatmayın. Tanrı onun döktüğü yaşları tek tek sayar!'* Bunun anlamı Tanrı'nın her bir kadının içini acıtan her bir şeyle bireysel olarak ilgilendiği ve bunun sorumlusunu asla unutmayacağıdır. Ancak Tanrı'nın kadının gözyaşlarını -sanki onlar inci taneleriymişçesine- tek tek saydığını imgeleştirdiğimizde sergilenen ifadeye katılan ifadenin güzellik ve o ifadenin yansıttığı güç ortaya çıkmaktadır. Atasözleri de aynı tekniği kullanır. Örne-

ğin olanla ölenin çaresi yoktur.⁹⁵ Burada anlatılan yapabileceğimiz bir şeyin olmadığıdır.

Kıssadan hisseler ve atasözleri biçem ve amaç olarak şiirden farklıdır. Kıssadan hisse ve atasözlerinde ana amaç doğru düşünmek ve doğru davranmayı örneklemektir. Oysa şiirde amaç estetik bir yaşantı oluşturabilmektir. Kıssadan hisseler ve atasözleri kavramları somutlaştırsalar da ölçülebilir bir dünya değildir söz konusu olan! Bu dediğimiz sonraki bölümde ele alacağımız ve şiir için gereklilik taşıyan bir hususa işaret eder.

Kavramın somutlaştırılması tiyatrodaki çok daha belirgindir. Klasik trajedilerde insan duyguları ve insanlık halleri (tutku, cehalet, değişmeyen kader, ahlak ve ülke çıkarı arasındaki karşıtlık vb.) anlatılır. Kahraman oyun boyunca adım adım felakete doğru yaklaşmaktadır. Bu yolla oyunun yazarı en yaygın ve en belirgin olan yüklemi somutlaştırmaktadır. Sonunda her şey insan varoluşundan doğru irdelenmiş olur. Oyunun sonlanış şekli kaçınılmazlık taşıyan durumları simgeleştirerek açıklamaktadır. Kavramlar felsefesal ya da mantıksal akış içinde ele alınmaz. Ancak *eylem içinde* somutlaştırılmaktadır. Her eylem zaten kendini anlatır. Anlatı kişileri ise hakkında söz edilen insan sınıflarıdır. Örneğin Makbet'in başına gelen (un ufak olması) şeytanla kavilleşen insanı bekleyen sonu simgeler. Şeytan yalnızca dışsal olarak felaketlere yol açmakla kalmaz ruhsal bütününde insan varoluşunu da darmadağın eder.

Tiyatrodaki somutlaştırma sanatın diğer biçimleriyle karşılaştırıldığında çok daha gerçektir. Yaşayan canlılar üç boyutludur ve yaşamlarında diledikleri gibi eylemlilik kazanırlar. Anlatı kişileri onlara karşılık gelir ve simgesi oldukları bir *sınıf* oluşturur. Dram belgesel değildir. Belirli yaşam anlarıdır sahnede simgelenen. Kazzalar, gelişigüzellikler yeterince öneme sahip değilse ya da simgeleme değeri taşımıyorsa dışarıda bırakılır.

Çok sıklıkla oyun somutlaştırma odağında *görülebilir* hale gelir. Özellikle sahneler özellikle somutlaştırmaların olduğu ve ilksel düşünme yollu pekiştirmelerin en çok olduğu anlar diye düşünülebilir. Örneğin *Oedipus Rex/Kral Ödip* adlı oyunda iyi ile kötü, gerçeğe yanılısama (bilgi ile bilgisizlik) arasındaki ilişki resmedi-

⁹⁵ Yazarın kitabında kullandığı atasözü (Don't cry over spilt milk/Dökülen süte ağlama!) dilimizde en yakın yukarıda alıntılıdığım atasözüyle karşılanabilir diye düşündüm. Ç.N.

lir. Anlatı kişisi (Ödip) kötülük işler. Çünkü eylediğinin *kötü* olduğunu bilmemektedir. Öz babasının katili ve öz annesinin kocası olduğunu bilmemektedir. Tüm dram boyunca andığımız bu gerçekliğe adım adım ulaşılır. Gerçeği öğrendiği zaman Ödip korkunç eylemlerinin cezasını gene kendisi verir; taçtan vazgeçerek, gözlerine mil çekerek kendisini körleştirir.

Trajediden esinlenen Freud, *Ödip Karmaşası/Oedipus Kompleksi* tanımını ortaya atmıştır. Ancak bana görünen Ödip'in annesine duyduğu örtük -akrabayla kurulan nitelikte- tensel birleşme isteği değildir. Aksine insan farkındalığının taşıdığı sınırlılıktır. Ödip'in *suç* eylemini bilmemesi ya da '*anlamaması*' değildir. Kimi açık kimi örtük orta yerde durup duran onca kanıt karşın nedense bir türlü algılayamamış/anlayamamıştır. Bilmiş olsaydı eylemini kotarmazdı mutlaka! Bilmeyişini eylemi için bir mazeret olarak görmemiştir. Farkındalığının sınırlı olması taşıdığı vicdan yükünü hafifletmeye yetmemiştir. Trajediden esinlenerek Ödip Karmaşasını tarif eden Freud'a bakarak şunu söyleyebiliriz: Freud aktardığı trajedi ile bilinçdışı ve baskılama kavramlarına ulaşmak istemiş olabilir. Olamaz mı? Belki de Ödip'in gerçekten annesine yönelik bastırılmış hisler beslemektedir ancak bunları görmemektedir. Çünkü görmek istememektedir. Kim bilir...

Ödip'in kendine verdiği ceza simgesel nitelikli bir somutlaştırmadır. Olup biteni somut düzeyde görmemek için gözlerini *görmez* hale getirmiştir. Üstelik o başka şeyleri de görme hakkına sahip değildir. *Görmeme* oyununda sık olarak tekrarlayan bir konudur. Gerçekten gören ve *bilen* tek kişi gözleri görmeyen yalvaç niteliğindeki Tiresias'tır.

Benzeri özgül nitelikli somutlaştırmalar Shakespeare'in Makbet adlı oyununda da vardır. Oyunun başlangıcında zafer sarhoşluğu içindeki Kral Makbet'e üç cadı görünür. Kralın karısı Makbet bu cadılardan dördüncüsüdür. Oyundaki rolü somut niteliklidir; kralın karısıdır. Oldukça güçlü ve pekiştirici nitelikli bir diğer somutlaştırma oyunun sonuna doğru ortaya çıkar. Cadıların öngörüsü Makbet'in ancak Birnam Korusu ona karşı ayaklanırsa yenilgiye uğrayacağı şeklindedir. Makbet'e göre bu kehanet hiçbir şekilde tahttan düşmeyeceği şeklindedir. Ancak sona doğru sahnelerden birinde Makbet'e Birnam Korusu'nun ona karşı ayaklandığı haberi gelir. Düşman kalkan olarak çalıları kullanmaktadır. Onlarca çalı bir arada adeta ayrı bir örtü gibidir. Bir başka bakış açısıyla bu

sahne cadılara ait ve elbette yazarın kullandığı bir gülünçlülük aracıdır. Çünkü aslında düşman krala karşı yürümektedir. Taşındıkları çalıların ardına gizlenmişler ve sanki Birnam Korusu ayaklandı izlenimi oluşsun istemişlerdir. Bir başka bakış açısıyla bu hal, cadıların (ve elbette yazarın) zavallı Makbet'i aldatmak için kullandıkları bir hiledir (7. Bölümde açıkladığım şekliyle dışlaştırılmış bir cadılıktır bu). Ancak bu sahne daha da derinde bir anlama sahiptir. Makbet kımıldamayan ağaçları bile ayaklandıracak ölçüde dehşet verici suçlar işlemiştir. İşlediği suçlar görünür olanı zorlayacak devasa büyüklüktedir. Oyunda somut ve soyut olanın birbiriyle karışık hale geldiği ve birbirinden ayrıldığı anlar vardır. Seyircinin bilişsellik işlevselliği kimi yerlerde kendiliğinden sürerken kimi yerlerde ardışık çelişkiler olarak ancak her iki halde de bir arada uyum içinde sürmektedir.

Shakespeare'den getireceğimiz ikinci örnek Kral Lear oyunudur. İki kızı tarafından ihanete uğrayan ve reddedildikten sonra kral, kendini gecenin bir yarısında açıkta bulur. Bu arada kuduran bir fırtına söz konusudur. Gecenin karanlığı toprağın hiç de 'hoş geldin'ci olmayan vahşeti ve fırtınanın kudurganlığı oyunun o anında olan somutlaştırmaları olup Kral Lear'in acıklı yaşamının yüklemine oluştururlar. Resmedilen yalnızca kız kardeşlerin kötülüğünden ibaret değildir. Aynı zamanda kralın akıl sağlığı ve içinde bulunduğu durumdur. İlksel düşünme süreci nitelikli somutlaştırmalar kralın durumuna çare olmamakta ancak estetik bir zenginlik katmaktadır. O ana dek somut ve soyut olan birbirine yakınsak gelmektedirler. Buraya kadar olana bakarak Shakespeare'in büyük bir şair olduğunu söyleyebiliriz. Ne zaman ki soyut ve somut olanı birbirinden çözmeye başlar o noktadan sonra oyunun ulaştığı görkem anlatılır gibi değildir. Kral Lear bedensel kalımı ve sözcüğün anlamı içinde fırtınaya dair kaygısını dışlandıramaz, yansıtamaz. Onunla kalan yalnızca iki kişi vardır; Kent ve palyaçosu. Her ikisi de fırtına konusunda kralı *uyandırmak* istemektedirler. Fırtınayı fark etsin ve kendini korusun, saklansın isterler. Oysa kral yalnızca içindeki/ aklındaki fırtınaya bakmaktadır. Şöyle söyler:

*gürlesin gök, şimşekler çaksın, bırak yağsın
ne yağmur ne rüzgâr ne de şimşek benim kızlarım
seni, gaddar yöntemlerini suçlamıyorum
sana bir krallık vadetmedim,*

*veliahdım olarak yetiştirmedim
bana tâbi değilsin, öyleyse bırak yağsın
korkunç eğlencen. işte burada kölen,
zavallı, çelimsiz, zayıf ve hor görülmüş ihtiyar*

Çok geçmeden kral somut ve soyut olanı birbiriyle uyuşturur. Duyguların ve düşüncelerin fırtınası dışarıda nesnelerin olduğu fırtınaya katılmıştır. O da nesnelere şöyle seslenir:

*ve fakat sorumlusun
kızlarımın birlikte karşıma geçmesi
baştakine karşı, çıkarttığın savaşlar
bu kadar eski ve soluk*

İç ve dış dünyadaki öfkelerin bir araya gelişiyle oyunun acıklı iklimi belirgin hale gelir. Bekleyen son da aynıdır; yürek burkan, acıklı! Aynen Ödip gibi yaşlı Kral Lear çetrefil durumu görememiştir. Bu hatası -zincirleşmiş halkalar gibi- bir dizi ve denetlenemeyen başka hataların yolunu açar. İç ve dış dünyaların birlikteliği yalnızca acı ve felaketi getirmez! Ruhun utkusudur aynı zamanda! Yaşamının sonunda Lear, kibrini ve küstahlığını kaybetmiştir. Fakir ve dertlidir. Ana baba sevgisi kaplamında bir nitelikle Cordelia ile yeniden birleşir.

***‘Sanki’ ve İkici Olmayan*⁹⁶**

MAKBET OYUNUNDA korunun ayaklanması bizi somutlaştırmayla ilişkili daha karmaşık biçimlerin olduğu gerçeğine götürür. ‘sanki...’ ve *ikici olmayan* (adualizm) olguları gibi. Dante “İnferno/ Cehennem 33. Kanto” adlı şiirinde Ugolino ile karşılaşmasını anlatır. Ugolino anavatanı olan Pisa kent devletine ihanet etmiş bir konttur. Sonuçta savunulurken uğruna savaş verilen kent. Kont Ugolino, Pisalı yurttaşların onu nasıl cezalandırdıklarını betimler. Onu ve ailesini kule bir hapishaneye tıkarlar; açlıktan ölene dek yemek vermezler. Kont, Dante’ye yürek yakan acılarından söz eder. Çocukları birer birer ölür. En son ölecek olan kendisidir.

Ugolino'nun anlattıklarını dinleyen Dante, Pisa eyaletine sövgüler düzer. Nedeni, kentin vatana ihaneti cezalandırırken cezaya sınır getirmemesidir. Sözüünü ettiği Ugolino değil masum çocuklara reva görülen cezadır. Dante şunu söyler:

*Eğer Kont Ugolin sana ihanet edip
kalelerini düşmana teslim etmişse bile
Onun oğullarına bu şekilde eziyet edilmemeliydi
yaşça küçük olmaları gösterecek masumiyetlerini.*

Hiçbir çeviri Dante'nin kısa ve özlü ifadesini, oluşturduğu imgelerin güzelliğini, duygularının yoğunluğunu aktaramaz. Capraia ve Gorgona, Tiren denizinde iki adadır. Arno ırmağının ağzından pek uzakta değildir. Hemen yanında Pisa kenti vardır. Pisa kentinde işlenen suçtan doğru Dante'nin aklı karışmıştır. Söz konusu iki adanın harekete geçerek Arno ırmağının ağzını kapatacağını ve buna bağlı olarak kentteki herkesin boğularak öleceğini dillendirmektedir.

Ergenlik yıllarımda özellikle bu alıntının güzelliğine hayran kalmakla birlikte biraz da huzursuzluk hissetmişim. Çünkü Pisa'da doğmuş, orada büyümüşüm. Dante'nin tüm kentin yok oluşuyla alacağı keyif Sodom ve Gomora kentlerine verilen ceza gibiydi. Ki aynı kent sonrasında Galile'nin doğum yeri olmuştur. Dante'nin bu şiirinde yer alan sövgünün şiirdeki bağdaşmazlığın ve kendiyle çelişmenin örneğini oluşturduğunu anlayabilmem açısından çok uzun yılların geçmesini gerektirdi. Ugolino'nun masum çocuklarının ölümüyle dehşete düşen Dante, görülen o ki benzer suçun defalarca büyüğünü işlemiştir.

Ergenliğin keskinliği ve savaşım güdüsü, benim, kitabından alıntıladığım bu satırlarında Dante'nin yapmak istediğini görmeme engel olmuştur. Dante yargılama sonucundan söz etmemektedir. Dante ne kadar isterse istesin Capraia ve Gorgona adalarının yerinden kımıldamayacağını biliyordu. Dante kozmik güçlere sahip bir Yunan Tanrısı olmadığının farkındaydı. Gerçekten o adaları yerinden oynatabilme becerisi olmuş olsaydı (tıpkı günümüzde bir düğmeye basarak oluşturulan felaketler gibi) asla o gücünü kullanma niyeti olmayacaktı.

Dante'nin yaptığı '*sanki olgusu*' diye tanımladığımız bir tekniğe başvurmadır. Bu, *sanatsal bir yetinin sanatsal bir gerçekliğe dönüşmesidir*. Kimse adaları yerinden oynatamaz. Oysa gördük ki şiirle adaları yerinden oynatabilir, binlerce insan için ölümle sonuçlanacak bir tufan yaratabiliriz. Dante bir kenti içindekilerle birlikte yok etmek istememiştir. Yoğun öfkesini Tanrısallık imgesi oluşturacak bir biçime dönüştürmüştür. Duygusunu doğaüstü nitelikte bir güçle uyumlu hale getirmiştir. Böylelikle olanaksızlığı sanatsal bir etki oluşturacak biçimde güncel bir imgeye dönüştürmüştür.

İkinci olmayan işlem anımsanacağı üzere 3. Bölümde özellikle şizofreni ve rüyalar örneğinde tartışılmıştı. İkinci olmayan işlem düzeneğinde kişi farkındalıktan kalkan eylemliliklerle nesneler (zihin ve dış dünya) arasındaki ayrımı yapabilecek durumda değildir. Yaratıcı kişi yarattığının kurguya bağlı olduğunu bilir. Yaratılan bir biçimde kendi yolunda ilerleyerek taşıdığı sanatsal değer ve etkiyle *gerçeklik* kazanarak varlığa gelmiştir. '*Sanki*' mantıksal açıdan bir tür olasılık barındırmaktadır. Shakespeare, Makbet oyununda aynı yolu kullanarak koruyu *harekete geçirmiştir*. Yaptığı bir *sanki olgusu* oluşturmaktır. Ağaçlar kendiliğinden hareket kazanmaz. Ancak öyle bir etki yaratılır ki onların *sanki* harekete geçtiğini düşünürüz. Seyirci Makbet'i bekleyen sonu anlamıştır. Bu tiyatro ortamında eylemli hale geçen bir *sanki* olgusudur.

3. Bölümde aktarıldığı üzere rüya gören kişi ya da şizofreni hastası '*eğer böyle olursa ben kral olsaydım*' diye düşünebilir. Bu düşüncesi hemen ardından bir olasılık olarak belirirken düşlerinde ve/veya sanrılarında yer almaya başlar. *Kral*dır artık. Benzer biçimde şair de '*eğer dağlar harekete geçseydi...*' diye düşünebilir. Yazdığında onun kafasında ve okurun gözünde adalar artık *harekete* geçmişlerdir. Bu olgu yalnızca edebiyatta karşımıza çıkmaz. Başka sanatlarda da karşılaşırız. Örneğin resimde, heykelde hareket sanatsal biçimde canlandırılmıştır. Sanatçı ne sanrısaldır ne de rüya görüyordur. Ayrımsamak durumunda olduğu farklılıklardan haberdardır. Dolayısıyla sanat ve gerçeklik arasında bir ikilik vardır. Ancak oluşturduğu sanat yapısı hem kurgusaldır hem de gerçeklik taşıyordur. Bu haliyle *ikiliğin* olmadığı bir durumdan söz etmekteyiz. Yaşam *hikmeti kendinden menkul/sui generis/yalnızca kendisi* olduğu için en iyi tiyatrodan örneklenebilir. Sanat işi ikincil süreç düşüncesinin işaret ettiği gerçekliğe aittir. Bu, birinci düşün-

ce sürecinde var olan gerçeklikle arasında belirli bir mesafede durur ve bunu sürdürür; psikoz hastasında görülen birincil süreçle kaynaşmış olan sanrısız gerçeklik gibi değildir. Yaratma sürecinde sanatçı yaratısını kendisinden bağımsız olarak düşünür. Ona göre yaratısı zaten *kendi yaşamını* sürdürecektir. Oyun yazarı yarattığı anlatı kişilerinin oyunu şekillendirmek üzere kendini dürttüğünü söyler. Jung 1933 yılında Faust'u yaratanın Goethe değil, Goethe'yi yaratanın Faust olduğunu söyler.

Değillemenin Olumlu Yönleri

BİRİNCİL SÜREÇ bilişselliği ve şiirin ortaklaşmış bir diğer yanı değillemedeki olumlu yandır.⁹⁷ 6. Bölümde bu olgudan söz etmiştim. Aynı olgudan rüyalarda söz eden Freud'dur. Susanne Langer (1953) aynı olguyu şiir içinde ele almıştır. Eğer doğru anladıysam Langer'ın değerlendirmesinde birincil süreç bilişselliğiyle bağlantı kurulmamıştır. Bunu yaparken neredeyse her dizesi *inkâr* odaklı olan Seinburne'un "The Garden of Proserpine/ Proserpine'in Bahçesi" adlı şiirinin son kıtasını irdelemiştir.

*sonra ne yıldız ne güneş uyandı
ne ışıktaki bir kıpırtı
ne bir şırıltı
ne bir ses ne görünürde bir şey
ne kurumuş yapraklar ne bir filiz
ne günler ne günlük şeyler
sadece sonsuz bir gecede, uyku bitmeyen*

Langer, doğrudan bakıldığında, şiirin beliren her düşüncenin karşısında olduğu, inkâr ettiği haklı saptamasını yapar. Ancak reddedilen güneş, yıldızlar, ışık, su, yapraklar vb. imgeleştirmeler öte yandan sanatsal gerçeklik haline gelmektedir.

⁹⁷ A ve A-olmayan (non-A) terimlerine bakıldığında ikisi birbirinin değillesidir. Ç.N.

Sözellendirmeye Vurgu

5. BÖLÜMDE yananlam (connatation), sözelleştirme (verbalizati-on) ve düzanlam (denotation) arasındaki değışen dengenin sözünü etmiştim. Buradan kalkarak şizofreni hastasının düşüncesinde *yananlamın* gücünde bir azalmanın olduğunu, buna karşılık sözel-leştirmedeki vurgunun şiddetlendiğinden söz etmiştim. Aynı olgu-ya nüktelerde de rastladığımızı belirtmiştim. Sanatın edebi biçem-leri içeren alanında, özellikle şiirde de sözelleştirme vurgusu belir-gindir. Sözcükler sesbilimsel varoluşlar ya da sesler olarak ayrı bir öncelik içinde ele alınır. Yananlamı değil sözelleştirmeyi esas al-manın psikososyal süreçte önceki evrelere geri gidiş olgusunu yan-sıttığını göstermiştim. Şizofrenide olanın aksine şiirde yananlamda azalma yoktur. Yananlamda azalma olmaksızın sözelleştirmenin vurgulanması ya da sözelleştirme vurgusunun özellikli yerlerde kullanılması gibi bir özellik vardır. Yaratıcılığın birincil sürecin dışında *üçüncül süreç* özelliği taşımasının sonucudur bu.

Resim ve heykel gibi sanatın diğer alanlarında sözellendirme söz konusu değildir. Buralarda vurgulanan, belirginleşen düzan-lamdır. Başka bir deyişle, sanat ürününün fiziksel varoluşu içindeki nesnel kendisidir. Yananlam elbette vardır. Şiirde düzanlam yok değildir. Ancak varoluşu olağandışı bir biçem kazanmıştır. Şiirde sözcük özgül düzanlam nitelikleri edinmiştir. Bir süre sonra neyi-simgeleştirdiyse *o* olur. Sözcük bir nesnenin simgesi değildir. *Sim-geleştirileni* barındırır. Temsil ettiği şeyin güncel bir resmidir ade-ta. Wimsatt'ın (1954) söylediği üzere *sözel bir ikon* gibi. Düzanlam üzerine yapılan bu vurguyla gerçekliğe dair canlı bir ayna haline gelir. Bu, yalnızca ardışık anlamlara izin verdiği için değil aynı zamanda gerçekliğin farklı yanlarına dair imgeleştirme yapmasın-dandır. Yeniden söyleyecek olursam, buradaki olgu da 5. Bölümde sözünü ettiğim birincil süreç ya da geriye gidişe ait bir im taşımaz. *Üçüncül süreç* işlevselliğini gösterir. Yananlam yitirilmemiştir. Aksine pekiştirilmiş ve olağandışı biçemler aracılığıyla yaygınlık kazanmıştır. Bu biçimde düzanlama dair özellikli bir hal ortaya çıkmış olmaktadır.

Şiirde sözelleştirme konusu edebiyatta her yaştan pek çok araştırmacının asal konusu olmuştur. Ne araştırma ne de tartışma

konunun tüm yanlarını barındırabilir. Ancak o anki araştırmayla en çok ilişkili olan noktalara dokunabilir.

Bildiğimiz şekliyle dilde sözcükler öncelikle başkalarıyla iletişimde yer alacak anlamları taşır. Şiirde sözcüklerin ek nitelikleri vardır. Pek çok sesbilimsel özellikte niteliğin şiirde sonsuz biçimde kullanıldığını bilmekteyiz. Burada bizim için önemli olan üç tanesine atlayabilmek için bunlardan altı tanesini hızlıca gözden geçireceğiz. (1) *Onomatopoeia* (doğal sesleri kullanan yansımalı sözcükler): Pek çok dilde sessel olarak anlamını zaten veren belirli sayıda sözcükler vardır. Örneğin *pat! cik cik! tıss* ya da *ıslık* gibi. (2) *Hecenin niceliksel yanı*: Latin ve eski Yunan şiirinde özellikle belirgindir. Modern dillerde aynı önemde ele alınmaz. Kimi sözcükler *tempo* verirken yavaş, kimileri hızlıdır. (3) *Euphony* veya *cacophony*. İlki uyum içinde olanı, ikinci ise ses kakışımı şeklindeki uyumsuzluğu anlatır. Uyumsuzluk yansıtan sözcük uyumsuz içeriği pekiştirir. (4) *Şiir sanatı*: Sözcükleri dağılımı sonunda sözel bir ezgi ya da bir tartım oluşturacak biçimdedir. Seslerin bir araya gelişi dairesel ve kulağın benimseyebileceği özelliktedir. (5) *Uyak*: En sonda yer alan sözcüklerin iletişmesidir. Kulağa uygun gelir. Uyak ya tamdır ya da değildir. Uyak, yarım uyak, ses yinelemesi uyakla ilişkili biçemlerdir. (6) *En eski, kullanılmayan ya da çocuk-su biçemler*: (İngilizcede en eski kullanım örnekleri verilmiş olup bu örneklerden doğru dilimizde yansıyan *o* sözcüğünün *ol* şeklindeki en eski kullanımıdır- Ç.N.) Özellikle dinsel nitelikli yaşantıları aktarırken kullanılan en eski terimlerin kullanımı 9. Bölümde ele alınmıştır.

SESBİLİMSEL DÜZLEMDE ANLAMIN ORTAYA ÇIKIŞI:

Yukarıda listelediğimiz niteliklerden ilk beşine başvurmaksızın şair sözcüklere anlam yüklemenin ötesinde sesbilimsel duyumumuzu da çağırarak işin içine katar. Bizi hoşnut eden ve bir ezgi dinlercesine uyumlu bir ses duyarız. Ezgisel niteliğe sahip bu sesbilimsel nitelik şiirin bütününde belirginleşir. Dizeleri bütünü içinde çekip çıkararak okuduğunuzda da aynı hoşnutluğu, aynı görkem dolu güzelliği yaşarsınız. Buna dair biri İtalyan, diğeri Fransız şiirinden iki örnek vereceğim. İlki Avrupa edebiyatına sözcükleri olağan yapısı içinde vurgulamayı getirmiş Petrarch'dır.

Primavera per me pur non e mai.

Çevirisi yapılamayacak dizelerden bir örnek daha! Contini'ye göre (1951) dize en üst düzeyde *anlaşılamazlığın* bir örneğidir. Yani başka bir biçimde ifade edilmesi olanaksız olan bir niteliktir söz konusu olan. Sözcükten doğru ve yavan bir biçimde çevirirsek, anlamı '*Benim için bahar asla söz konusu değildir*' şeklindedir. Anlaşılan ise şairin derdi olduğu için bahardan tat alamayacağıdır. Kavram *harc-ı âlem* olmakla birlikte ifadelendirilmesi bir tek o şairin o dediği gibidir. Yani *yegânedir*. Dize bahar anlamına gelen primavera ile başlar. *Bahar, yaşamın en çok istenen kesimleri arasındadır. Dize asla anlamına gelen mai sözcüğüyle sona erer. Bahar şair için artık var değildir. Adla başlayan dizede tek ad da odur zaten. Kalanı tek heceden oluşan (edat, sıfat, zamir vb.) sözcük türleridir.*

Benzer biçimde Racine'den alıntıladığım (*Phédre* IV, II) aşağıdaki dizenin güzelliğini betimlemek pek kolay olmasa gerek.

*Gün, yüreğimin boylu boyunca koşuşturduğu kadar
pürüzsüz değil artık*

(çev. Yıldırım B. Doğan)

Sözcüklerin sözlükteki karşılıklarına dayalı *öylesine* yapılan bir çeviri de karşılık şudur: '*Gün, yüreğimin derinliğinde olandan daha saf değildir.*' Dize tek hecelerden oluşmaktadır. Dizeyi kendi içinde üç kesime ayırabiliriz: *Le jour/n'est pas plus pur/que le fond de mon coeur*. Bu üç kesimin her biri r harfiyle son bulmaktadır. Agosti'nin belirttiği üzere (1972) şiirde etkiyi oluşturan. *Jour, pur, coeur* sözcüklerinin bitiminde oluşan sesbilimsel uyumdur.

Burada anlatmak istediğim şudur: İster olağan biçiminde ister uyak, yarım uyak, ses yinelemesine sahip şiirde amaç sesbilimsel bir etki oluşturmak ya da var olan sesbilimsel etkiyi çoğaltmak değildir yalnızca. Aynı zamanda özellikli bir anlamın doğuşudur. Yarım uyak kimi örneklerde bir bağlantıyı vurgulamak için kullanılır. Bu bağlantı görünür değildir. Ancak insan ruhunun derininde benzer görünen zıt iki anlamın arasında durmaktadır. Bildiğim kadarıyla söz konusu düzeneğin en bilinen örneği Shakespeare'in Othello adlı oyununda Othello'nun Desdemona'ya göndermede bulunurken söyledikleridir: '*Onu burada, öldürdüğüm yerde öpmüştüm.*' Öpmek sevgiyle, öldürmek nefretle bağlantılıdır. Öpme ve öldürme sözcükleri yananamları açısından karşıt sözcüklerdir.

Ancak yarım bir uyak aracılığıyla bir araya gelmişlerdir. Söz konusu bir araya gelişte belirleyici olan Othello'nun delicesine tutkusudur. Özgül nitelikli bu sözellendirme tüm trajedinin ana kemiğini oluşturur.

Pek çok başka olguda özgül sesbilimsel yapılar örtük ya da açık anlamların taşıyıcısı haline gelir. Tıpkı Tennyson'un o görkemli şiirinde olduğu üzere:

*kapıyı saran çarkıfelek çiçeğinden
görkemli bir tek yaş düştü
geliyor, kumrum, bir tanem;
geliyor, hayatım, kaderim;
kırmızı gül bağırdı “yaklaştı, yaklaştı”;
ve beyaz gül gözyaşlarıyla “gecikti”;
hezaren dinledi, “duyuyorum, duyuyorum”;
ve zambak fısıldadı “bekliyorum”*

Şiir, çok sevdiği kişinin gelmek üzere olduğu anda şairin sevinçten göklere yükselişini anlatmaktadır. Bahçedeki tüm çiçekler mutluluk dolu bu beklentiye katılmaktadır.

Beklenti sabırsız bir aşkın şiirde en iyi biçimde ifade bulmuş, birbirinin karşıtı iki düşüncesini barındırmaktadır; (1) ‘yakında burada olacak’, (2) ‘onun gelişi sanıldığı gibi yakın bir zamanda olmayacak’. Kırmızı gül ve saray çiçeği (hezaren) sevgilinin en yakın zamanda burada olacağını söylerken beyaz gül ve leylak sevgilinin daha burada olamayacağından yakınmaktadır. Tüm bunlar çok açık bir biçimde anlambilimsel bir yolla ifade bulmaktadır. Henüz görünür olmayan bu iki farklı düşüncenin sesbilimsel biçimde iki ayrı koldan ifade buluşudur. Sevgilinin yakında burada olacağını söyleyen satırlardaki (1.3.5 ve 7) *tear, dear, near, hear* sözcüklerinde ortak ses birimi *ear* (okunuşu: *iy*) olmaktadır. Sözcüklerin bu seslerle sonlanması sevgilinin duyulan yakınlığı ve ‘*O gelecek!*’ düşüncesinin tartışma götürmeyen hoşnutluğuna işaret etmektedir. Acıyı anlatan *tear/gözyaşı* sözcüğü *çiğın üzerindeki görkemli gözyaşı* haline gelmektedir. Sevgilinin yakında burada olamayacağı düşüncesi ise *ate* (okunuşu: *eyit*) sesbirimine temelendirilmiştir.

İki düşünce arasındaki tez/antitez karşıtlığının üstesinden gelen sesbilimsel araçlar başarıyla kullanılmıştır. *My/benim* iyelik

adılı şiirdeki *dove/güvercin; dear/sevgili; life/yaşam; fate/kader* sözcüklerinin önüne gelmektedir. Şairin beklediği sevgilisi önünde sonunda gelecektir. Bir diğer araç *she/o (dişi)* adılı olup kısacık şiirde beş kez geçmektedir. Bir diğer adıl olan *I/ben* ise üç kez geçmektedir. Dile gelen çiçekler şairin yüreğinden kalkan karşıt sesler olmaktadır. Sevgiliye verilen önem sevene verilmemektedir. *O* adılı *ben* adılından daha sık geçmektedir. Karşıtlık taşıyan bu iki düşünce şiirde çok iyi bir biçimde temsil bulmaktadır. Olumlu yan olumsuzdan çok daha fazla olarak vurgulanmaktadır. Gerçekten kırmızı gül ve saray çiçeği olumlu beklentilerini iki kez ifadelendirmişlerdir: “*She is near, she is near*” ve “*I hear, I hear*” (*yakında, yakında/sesi kulaklarımda, kulaklarımda*). Oysa beyaz gül ve leylak olumsuzluk içindedir. Biri *geciktiğini* söylerken diğeri *beklemekten* yanadır. Önemli olabilecek bir diğer ayrıntı *olumsuzluk* içeren çiçeklerin beyaz, olumluluk içerenlerin farklı renklerde olmasıdır.

Şair şiirini yazarken karmaşık bir yapı tutturmuştur. Bu olasılıkla bilinçdışı düzeyinde gerçekleşmiştir. Sözelleştirme üzerindeki vurgu verili dilin sağladığı anlamın ötesine taşmıştır. Oysa dilin olağan halinde sözcükler sessel özelliklerinden bağımsız anlamlar taşımaktadır. Şiirdeki sessel ilişki ve benzerlik şiirdeki ardışık sözcüklerin yansıttığı değeri baskın hale getirir. Kural olarak sessel benzerlikler ve eşdeğerlilikler üzerinden güçlendirilmiş anlamlar söz konusudur. Kimi örneklerde benzerlikler anlamsal farklılıkların azalarak yok olmasını sağlar. Örtük ancak eklenmiş bir değer olarak bu biçim anlayışı anlamın ortaya çıkıp evrimleşmesiyle sınırlı değildir. Aksine, asal etkinin *anlam* olduğu bir iklim oluşturur.

Şizofreni hastasının düşünme ve yazımında kısaca dilinde sessel yakınlık ve benzerlikten doğru oluşmuş bir biçim söz konusudur (5. Bölümde örneklediğimi şizofren hastasının dua edişi). Bununla birlikte şizofreni hastasının vurguladığı biçimde anlam bir kenara bırakılmaktadır. Görünüşte hasta basmakalıp olsun, başka türlü olsun anlamlarla giderek daha az ilgilidir. Burada ne birincil ne de ikincil süreç vurgulanmaktadır. Yerine konuşacağımız uyumsuzluk ve ilave anlamlandırmadır. Çünkü hasta için aslolan budur. Ancak yaratıcı kişilik ve şizofreni hastası farklı sonuçlar elde eder. Her ikisi de birincil süreç düşüncesi ve ilksel düzeneklerini kullanır. Başka bir ifadeyle belirlersek, şair *geldiği yer belli olmayan* işlevlerin sahibidir. Ancak kaynak her insanda zaten var olan bir

kaynaktır. Şair kaynağı yeniden keşfederken elde ettiklerini iyi amaçlar doğrultusunda kullanır.

YİNELEME, SÖZEL KOŞUTLUK VE SESSEL ÖRÜNTÜLER: Aynı sözcüğün yinelenmesi, sözcüklerin bir araya getirilmesi, sözel koşutluklar ve ses örüntüleri şiirde çok önemlidir. Bunlar birincil süreç düşüncesindeki stereotipi ve perseverasyonla⁹⁸ bağlantılıdır. Stereotipi birincil sürecin uygulama güdülenmesi kazanmasıyla egemenleşmesi sonucu oluşur. Hasta iletilisinin yerine ulaşmadığı düşüncesindedir. (Bu gerçektir. Çünkü iletilisi -doğru/yanlış- saçma görüldüğü için dikkate alınmamıştır.) Dolayısıyla hasta iletilisini defalarca tekrar etmektedir. Sonunda duyulacağı ümidini taşımaktadır (Arieti 1974). Şiirde, şiirsel metinlerde sözcüklerin yinelenmesi ya da özgül sözcük örüntüleri anlamsal etkiyi yükseltmektedir. Şiir okurun yüreğinde yer tutsun istenmektedir. Eski ve yeni Ahit’lerde buna dair görkemli örnekler söz konusudur. Davud’un oğlu Samuel’in cenazesindeki halini aklınıza getirin.

*“Oğlum Abşalom! Ah oğlum, oğlum
Abşalom!” diyordu, “Ah oğlum, keşke
senin yerine ben ölseydim Abşalom, canım oğlum!”*

Deborah’ın şarkısını düşünün:
*Ayaklarının dibine çöktü,
Yere serildi.
Düşüp yığıldı ayakları dibine,
Yığıldığı yerde cansız kaldı.*

Eski Ahit’te Hazreti Süleyman için yazılan kitapta yinelemeler ve sözsel koşutluklar vardır. 3. Bölümde (1.-8. dizeler) yinelenen örüntüler akla gelen her şey için bir zamanın olduğu söylenir.

*1 Her şeyin mevsimi,
göklerin altındaki her olayın zamanı vardır.*

⁹⁸ Stereotipi: bir söz, bir hareket veya bir vücut durumunun belirsiz bir süre boyunca art arda yinelenmesidir (şizofreni hastalarında görülür). Perseverasyon: Fikrin ifadesinde inatçı ısrar ve tekrar (şizofreni hastalarında, sarhoşlarda, afazi denilen konuşma bozukluğunda) görülür. Ç.N.

- 2 *Doğmanın zamanı var, ölmenin zamanı var.
Dikmenin zamanı var, sökmenin zamanı var.*
- 3 *Öldürmenin zamanı var, şifa vermenin zamanı var.
Yıkmanın zamanı var, yapmanın zamanı var.*
- 4 *Ağlamanın zamanı var, gülmenin zamanı var.
Yas tutmanın zamanı var, oynamanın zamanı var.*
- 5 *Taş atmanın zamanı var, taş toplamanın zamanı var.
Kucaklaşmanın zamanı var,
kucaklaşmamanın zamanı var.*
- 6 *Aramanın zamanı var, vazgeçmenin zamanı var.
Saklamanın zamanı var, atmanın zamanı var.*
- 7 *Yırtmanın zamanı var, dikmenin zamanı var.
Susmanın zamanı var, konuşmanın zamanı var.*
- 8 *Sevmenin zamanı var, nefret etmenin zamanı var.
Savaşın zamanı var, barışın zamanı var.*

*Çoktan ölmüş ölüleri,
Hâlâ sağ olan yaşayanlardan daha mutlu gördüm.*

*Ne mutlu ruhta yoksul olanlara!
Çünkü Göklerin Egemenliği onlarındır.
Ne mutlu yaşlı olanlara!
Çünkü onlar teselli edilecekler.
Ne mutlu yumuşak huylu olanlara!
Çünkü onlar yeryüzünü miras alacaklar.*

Örüntünün yinelenmesi, içerik doğrultusunda, büyüleyici bir etki oluşturur. Okur -zor da olsa- en azından en son anda ikna edilmiştir.

Yinelemeyi kullananlardan biri de şair Verlaine'dir. Şairin bilinen şiirlerinden birkaç dizeyi buraya alalım.

*Tanrım beni aşkla yaraladın
ve yaram hâlâ kanıyor,
Tanrım beni aşkla yaraladın.*

...

*İşte akıtmadığım kanım,
işte acı çekmeye değmez bedenim,
işte akıtmadığım kanım.*

Şiirde üç dizeden oluşan kıtalar vardır. Üçüncü dize ilk dizenin yinelenmesidir. Bu, farklı ve olağandışı bir ortam yaratır.

Yineleme, kimi zamanlar özellikli anlamların oluşmasını sağlarken aynı zamanda sayısız çağrışımın kapısını açmaktadır. Robert Frost'un "Stopping by Woods on a Snowy Evening/Karlı bir Akşamüstü Koru'nın Orada Durmak"

*bu koruluk, kimin biliyorum
sanırım köydeydi evi
bilmeyecek burada durduğumu,
karla kaplanan ağaçları izlediğimi*

*atım da şaşırmış olmalı
etrafta bir çiftlik bile yokken
ağaçlarla donmuş gölün arasında beklememe,
yılın bu en karanlık gecesinde.*

*çingiraklarını sarsıp
sordu bir yanlılık mı var
bunun dışındaki tek ses
esen yelle, düşen kar*

*koruluk güzel, karanlık ve derin
fakat tutulacak sözlerim var benim
ve uyumadan önce millerce yol gideceğim
ve uyumadan önce millerce yol gideceğim*

Bu şiir yoğun yaşanmış bir acıyı anlatır. Başlangıçta çelişki üç ayrı nitelikte insan arasındadır: bunlardan ilki şair Frost'un kendisidir. 'Ne denli uygun ya da değil' öneme almayan şair pek gerçekçi değildir. Çünkü güzelliği ve doğanın gizini içine çekmek istemektedir. İkinci tür insan ise yalnızca mülkiyeti olsun isteyen ancak ona dönüp bakmayan toprağın sahibidir. Üçüncüsü ise şiirsel niteliği taşıyan gerçekçi bir organizma olan at. Çatışma öncelikle Frost'un içinde ivmelenir. Bu nedenle ruhsal-ichi hale gelir. Bir süre sonra şair küçük atın önerisini izleyecektir. Şiir ve şiir düşüncesinden vazgeçmeyecektir. Söz verdiği, yerine getirmesi gerekcekler vardır. Yaşamın dayatmalarıyla yüzleşmek zorunda kalması bir yana, uykuya dalmadan önce girmesi gereken kilometrelerce

yolu vardır daha. (Doğanın dur demesiyle istirahate çekilecek uzun ve aceleye gelmiş bir yaşam.)

Son dizinin yinelenmesi -bana göre- çoklu iletileri barındırmakta ve onları somutlaştırmaktadır. Dize bir tür uzaklık duyumu vermektedir: gidilecek kilometrelerce yol! Kilometrelerce yol şiire ara verilmesi gereğine işaret eder: bir an önce yola koyulmak gerek! Aynı zamanda bütünüyle karşıt bir anlam vardır. Dizenin yinelenmesinde uyku beklentisiyle kurulan örtük bağ söz konusudur. Sözel yinelenmeler ninnileri çağırıştırır. Ninniler de uykuya varmayı! Şiirde son kıtadaki tüm dizeler -yinelemeyi pekiştirecek- *eep/iyp* (uyku sözcüğüne karşılık gelen *sleep/sliyp*'de olduğu gibi) sesiyle sonlanmaktadır.

EŞSESİLİ SÖZCÜKLER VE SÖZELLEME BENZERLİKLERİ: Bunlar daha önce gördüğümüz üzere (5. ve 7. Bölümler) olağandışı düşünce süreçleri için bir tür atlama tahtasıdır. Eşsesli sözcükler şizofrenide ve nükterlerde ilksel düşünme özellikli özdeşlikler kurmak üzere kullanılır. Gene şizofrenide gördüğümüz üzere sözcüklerin benzerlikleri olağandışı zihinsel süreçlerin hazırlayıcısıdır.

Edebiyatta sözcük oyunları başta olmak üzere sözcüklerle yapılan oynama özellikle şiirde sık görülür. Örneğin Petrarch şiirinde *Laura* sözcüğü üzerinde oynar:

*Laura che 'l verde lauro e l'aureo crine
soavemente sospirando move...*

Laura adı üç farklı sözcükte duyulur (*Laura/zefir; lauro/defne yaprağı; Vaureo crine/altın saç*).

Dante de sözcükler üzerinde oynar. Şiirden yapılan örneklemeler başlangıçta sanki şizofreni bilişselliği izlenimi taşır. Ünlü kitabı *La Vita Nuova/Yeni Hayat* şiirleri ve şiir nitelikli düzyazıları içerir. Dante yolda Giovanna'nın ardı sıra yürümekte olan Beatrice'ı görür. Giovanna, Dante'nin en yakın arkadaşı şair Cavalcanti'nin kız arkadaşısıdır. Dante güzelliğinden doğru Giovanna'nın primavera/ilkbahar diye çağrıldığını yazar. Ardından Dante sözcükler üzerinde oynar. Primavera onun için *prima verra/her şeyden önde gelen demektir*. Çünkü aslında Giovanna, Beatrice'in önü sıra

yürümektedir. Çift anlamlı sözcüklerle ilişkili bir diğer örnek daha anlam doludur: Giovanna Giovanni/John sözcüğünün dışısidir. Buradan Yahya Peygamber'in İsa'nın önü sıra yürüdüğü anıştırmasını yapar.

Bilinçaltındaki güdülenme Dante'nin pek çok işinde sık rastlanılan bir husustur. Örneğin Tanrı'nın kızı diye adlandırdığı Beatrice'ı Hazreti İsa ile özdeşleştirme isteği gibi. Böylesi bir özdeşimi yalnızca sevgi nesnesini yüceleştirmek için değil ölümlü dünyadaki aşkını -gerçek yaşamda Beatrice adlı bir kadını sevmektedir- ölümsüze dönüştürmek için yapmaktadır. Böyle bir özdeşimi gerçekleştirmek için Dante'nin yolu birincil süreç düşüncesinin belirsizliğine çıkar. Çünkü izlemekte olduğu yol, düşünme şekli mantıksal değildir. Çünkü bu tür fikirlerle uğraştığını bilmeleri halinde insanlar ona *deli* diye bakacaklardır. Gerçekliğin sınamasından yüz akıyla çıkabilmek için ikincil süreç düşüncesinin ona sağladığı fırsatı kullanmak zorundadır. Bu fikirlere gerçekten inanmamaktadır. Pek çok şeyi söyleyebilmek için şu ifadede bulunur. '*Görünen o ki yüreğimdeki aşk dile geldi.*' Okura yazdıklarının onun gündüz düşü olduğunu söyler. Ancak az da olsa kuşku taşıyan şey söz konusu gündüz düşlerinin bir kısmına inanmak istediğidir! *La Vita Nuova/Yeni Dünya* ve *The Divine Comedy/İlahi Komedya* adlı kitaplarında yaygın olan gizemcilik yalnızca estetik yöntemin gereği değildir. Daha önce belirttiğim üzere söz konusu gizemcilik şair için aynı zamanda özellikli bir gerçekçiliğe karşı gelir.

Sonuç olarak şizofreni hastasının kullandığı dil için özellikli olan sesbilimsel araçlar sanatsal etki oluşturma amacını taşıyan şairler için de aynı ölçüde kullanışlılık taşır. Ancak şizofrenik dilde söz konusu düzenekler sözcüklerin olağan anlamlarıyla zıtlık içindedir. Bu nedenle dışarı verilen *tuhaf* olarak nitelendirilir. Oysa şiirde aynı düzenek anlama ısı katarak onu belirginleştirir ve anlamla uyuşma sergiler. Bütün bunlar ikincil süreç düşüncesi aracılığıyla gerçekleşir. Sesbilimsel araçlar sanatta kullanıldığında birincil süreç düşüncesine dönüş anlamına gelmez. Ancak üçüncül bir sürecin devreye girdiğini gösterir. Hughlings Jackson'u bir kez daha anarsak türlü anlamlar söz konusudur ve bunlar üç boyutludur (stereoskopik): Şaşılıktan ötürü çakışmayan ve çoğalmış görüntüler değildir.(diplopik). Şiir pek çok ve beklenmeyen boyutlar barındırır. Bunlardan bir kısmı birincil süreç düşüncesine aitken bir kısmı

ikincil süreç düşüncesine aittir. Ancak sonuçta hepsi birbiriyle uyumludur. Hepsi bir arada yeni ve beklenilmeyen sonuçlara yol açmışlardır.

Daha da karmaşık örneklere geçmeden önce ortak benimseme halini alan şu kabulden kurtulmamız gerekmektedir. *Sözcüklerle oynamak, uyak, yarım uyak, ses yinelemesi vb. yapay tekniklerdir. Şairler kendiliğindenliğin kaybı adına ve içeriği göz ardı etmeyi umursamadan bu teknikleri inceden inceye kullanmanın keyfini sürerler. Hiçbir şey gerçeklikten daha uzak değildir. Kaldı ki olağan insanlarla kıyaslandığında şairler söz konusu birincil ve en eski düzeneklere geçişi her vakit daha kolay olan insanlardır. Çünkü özgül sessel yapılar onlar için zaten varlıklarının bir parçasıdır. Bu nedenle aramazlar. Tersine onlarla baş etmeye çalışırlar. Çünkü söz konusu sessel yapılar zihinlerine sayılarca dolar. Çoğunu süzmek zorundadırlar. Bu nedenle bir kısmını reddederler. Oysa şizofreni hastası çoklukla hepsini kabullenir. Şair üçüncül sürecin belirlediği genel gereklik doğrultusunda ikincil süreç düşüncesiyle uyarlı olanları seçer yalnızca.*

Kimi karmaşık olgularda ad benzerlikleri ve eğretilmeler birbirine karışır. Fransız şair Ronsard'ın şu şiirinde örneklediği üzere:

*mayısta dalında bir gül,
güzelim gençlik, o ilk tomurcuklar,
şafakla kendi gözyaşlarında yıkanır
gözalıcı renkleriyle gökyüzünü çatlatır*

*zerafet yapraklarında takılır, aşk oraya uzanır,
bahçelere ağaçlara parfümü yayılır
fakat güneş yakar, yağmurlarca dövülür
sessizce ölür, yaprak yaprak dökülür.*

*körpeliğin gençliğin ilk günlerindeyken
yer ve cennet güzelliğini izlerken
Atropos seni öldürdü, küllerin savruldu*

*gözyaşlarım ve ağutlarım cenaze merasimindir
bu vazo süt dolu, bu sepet çiçek
ister ölü ol ister diri, vücut bulacağın tek yer güllerdi.*

Bu bölümde daha önce irdelediğimiz Blake'in şiiri gibi gül ile karşılaştırılan bir kadın vardır. Daha sonra kadın iyice tanıtılır; kadın şairin aziz sevgilisi Marie'dir. Şiirin yazılmasına yakın ölmüştür. Agosti şiirde kullanılan dolaşık sesbilimsel yapıyı çözümlemeye çalışmıştır (1972). Söz konusu yapılar başlangıçta şiirin estetik güzelliğinin bir parçası gibi okunabilir. Kaldı ki bunların bir kısmı bilinçli farkındalığın içinde bile değildir. İlk iki dizenin sonunda yer alan sesbirimler (*rose/fleur*) son iki dizede tersten doğru tekrar eder. İkinci kıtanın ilk dizesindeki *Repose* sözcüğü şiirin üç dizeden oluşan kıtalarının ilkinin son dizesinde yer alır. Şiirin ikinci yarısı üç dizeden oluşan ve *tu/thou(sen)* adılı ile anılan kişiye yazılmış üç dizelik kıtalardan oluşmuştur. Tüm kıtalarda egemen olarak duyulan 't' sesi belli bir kişiyi imlemektedir. Agosti yineleyen sözcüklerin aynı ya da ayrı anlamlar taşıdığına dikkat çeker. Bunu da şiirin özgül bir niteliği olarak görür. İlk dizedeki *rose* sözcüğü 14. dizede tekrar edilir. İkinci dizedeki *fleur* sözcüğü ise 13. dizede *fleurs* olarak yineler. Benzer biçimdeki diğer sözcükler şöyledir: *ciel* 3/10; *pleur* 4/12; 5. dizedeki *fueille* 8. dizede *fueille à fueille* olarak yineler. *Se repose* (5) 11. dizede *tu repases* olarak yineler. İkinci dizedeki *En sa belle jeunesse, en sa première fleu* 9. dizede *Ainsi en ta première et jeune nouveauté* olarak yineler. Sözcük iki kez kullanılmaktadır; ya eğretilime olarak ya da ad değiştirme (metonim) olarak. Ya da -başka biçimde söylersek- sözün kendisi ile eğretilmesi arasında, geçişli olarak kullanılmaktadır. Örneğin ilk dizedeki *rose/gül* sözcüğü kıyaslamasının nesnesi olarak kullanılırken şiirin sonunda çoğul hale (*roses*) gelerek eğretilime ve/veya ad değiştirme odağında kullanılmaktadır. Aziz sevgilinin bedeni *gülün* mis kokusunda temsil bulmuştur. İkinci dizedeki *fleur* sözcüğün kendi anlamında *çiçek* olarak kullanılırken daha sonra *gül* ağacının çiçeklenmesi anlamında kullanılmıştır. Şiirde bunun pek çok başka örneği daha vardır.

Şiirin amacı dünya yaşamının sonunda onu güle dönüştürerek sevgiliyi ölümsüzleştirmektir. Çünkü yaşarken *gül*'e benziyordu. Şair (Ronsard) bunu başardığını biliyordu. Bildiği bir diğer şey Marie'nin daima güllerle birlikte anılacağıydı. '*Ölü ya da diri sen yalnızca güllerde bedenlendin.*' Bundan sonrası da var; ancak Fransız dilinin niceliklerine girmek şu anki amacımı aşmaktadır.

Şaşılası olan şudur: sesbirimlerin ardına gizlenince dil ne de çok anlamlar taşırmış meğer! Bu anlamlar düz, yananlamlar, eğre-

tileme, ad değiştirme olmak üzere anlambilimden sesbilime doğru onca köprülenmenin varlığına işaret eder. Örtük nitelikli bu özellikler hastalanmadan önce şiir yazmamış, şiirle hiç ilgilenmemiş olan şizofren hastalarının dilinde sıklıkla belirginleşir. Buradan biçimsel bu yapıların pek çok normal insanda da var olduğunu düşünebiliriz. Birbirinden çok farklı iki durum olan şizofreni ve yaratıcılıkta olağan düşünme yolları ve dilin kullanımı kısmen askıya alınmış olup bundan sesbilimsel yapılar doğmaktadır. Söz konusu bu yapılar beklenmeyen ve hatta kuşku bile duyulmayan bir öneme sahip olabilirler. Yeri gelince tekrar etmemiz gereken şey şair -olağan okur için görünürlük taşımayan bu nitelikleri- ikincil süreç düşüncesine bağlayabilen insandır. Sözüünü ettiğim bu hastalarda içerikten bağımsız ve içerikle uyumsuz nitelikte ortaya çıkmaktadır.

Bütün bu sesbilimsel özelliklerin şairlere vergili hali ve şiire nasıl olup da beklenmedik güzellikler kattığı üzerinde durmuştuk. Dilin kendine özgü zorluklarını düşününce içinde güzelliğin eksik olmadığı *ilkinden farklı* bir dile ulaşamamanın zorluğunu dile getirmiştik. Ayrıcalık taşıyanı olsa da bu araçların belirli bir teknik içinde olduğu ve bir yere kadar bu tekniğin öğrenilebileceğini bilmekteyiz.⁹⁹

Genelde Estetik Hoşnutluk ve Şiirin Özellikli Hali

ESTETİK HOŞNUTLUK öncelikle sanat ürününün algılanmasıyla başlar. Bu noktada estetik değerin belirlenip belirlenemeyeceği ya da sanat ürünüyle orantılı olup olmadığı şeklindeki felsefesal tartışmayı dışarıda bırakıyorum. Nükte ve şaka söz konusu olduğunda nükte ya da şakanın doğasını tanımlamak zor olmasa gerek. Organizmamız nükteye tebessüm, kahkaha ya da ifadelendirmenin kolay neşe tepkileriyle yanıt vermemiz için donatılmıştır. Ancak estetik hoşnutluğun doğasını ortaya koymak daha zordur. Kimi yazarlar bunun sanat ürünüyle karşılaşınca oluşan *hoş bir duygu* ya da *doyum* olduğunu söylerler. Bu tanım yuvarlak olup pek belirli de-

⁹⁹ Yazar burda İngilizce ve İtalyanca bilen çift dilli okurlar için ilki İngiliz şair Edmund Spencer (1552-1599), ikincisi İtalyan şair Torquato Tasso (1544-1595) olmak üzere iki ayrı dilde iki örnek verir. Söz konusu dillerle ilişkili sesbilimsel niteliklerin irdelendiği bu kısım çeviriye alınmamıştır. Ç.N.

ğildir. Tanımla ilişkili diğer söylenenler de benzer biçimde *totolojik*¹⁰⁰ olmaktan öteye geçmemektedir. Örneğin 'Bu sanatsal ürünü beğendik çünkü güzel' ifadesinde olduğu üzere. Bu ifadeyle estetik anlayışımıza bir şey katmış olmuyoruz. Çünkü bu ifadedeki *güzel* sözcüğü 'estetik hoşnutluğu devşiren' anlamındadır. Başka yazarlar ise estetik hoşnutluğun özünde sanatsal ürünün algılanmasıyla ilişkili olduğunu söylerler. Başka bir öbekte bulunanlar ise bunun duygusal yaşantılarla bağlantılı olduğunu ifadelendirirler. Şimdi şu iki örneği ele almak istiyorum:

Estetik sözcüğü *algıya dayalı his* anlamına gelen Yunanca *aestheticos* sözcüğünden türetilmiş ve ilk kez Alman düşünür Baumgarten tarafından 1750 yılında kullanılmıştır. Gerçekten de sanatta her şeyi algılamaya dayalı hissetmeye indirgeyen bir eğilim söz konusudur. Özellikle resim, heykel ve müzikte bu böyledir. Çünkü anlam ancak bu yolla (beş duyu) oluşmaktadır. Algılama işlevselliğini şiire çekerek irdeleyelim; nesneyi anlamamız için beş duyu düzeyine indirgememiz gerekir. Bunu da iki yolla yaparız: (1) sözellendirme vurgusu yaparak. Böyle yaparak sözcüğün ses, uyak, tartım vb. özellikleri belirginleştirmiş oluruz. (2) kavramları imgeleştirerek. Bu, rüyalarda ya da resimde olduğu gibi değildir. Ancak sözcükler eğretilmelerle ifade bulur. Sözcükler -geçici de olsa- ikonlar/imgeler haline gelir.

İlk bilmemiz gereken her beş duyu algısının ille de estetik bir hoşnutluk yaratacağını beklememektir. Bu nedenle algılar arasında seçim yapmak neredeyse bir zorunluluktur. Örneğin tat ve kokuyla ilişkili algılar hoşnutluk verebilir ancak estetik nitelikli bir hoşnutluğa yol açması beklenemez. Nedeni, büyük bir olasılıkla soyut kavramlaştırmalarla bağlantılı olmamasındandır. Algının diğer algılar aracılığıyla olsa da herhangi bir belirginlik içermemesindendir. Beyin kabuğunda tat ve kokuyla ilişkili algılamalar pek ayrıntılı işlenmez çünkü.

Estetik açısından görsel ve işitsel algılamalar oldukça önemlidir. Bu algılar hoşnutluk veren ve vermeyen olmak üzere ikiye ayrılabilir. Her ses çokluğu müzik değildir. Bir araya gelen notaların titreşim genlikleri (belirli matematiksel bir oranı gözeterek) bir araya gelip beraberlik sağlamaktaysa o, ezgi olarak duyulur. Tıpkı

dalga boyları uyum içinde olan renklerin görme algısında yol açtığı hoşnutluk gibi. Nasıl olup da belirli nitelikte uyaranlar bir araya gelerek insan organizmasında hoşnutluğa ya da hoşnutsuzluğa yol açıyor? Bunu belirleyen etkinin ne olduğunu henüz bilmiyoruz.¹⁰¹ Algı uyaranı tekil olarak kendi başına hoşnutluk oluşturmaz. Uyarıların başka uyaranlarla bir araya gelmesi ve yinelenmesi gerekir. Yani aynı uyarının çoğalması, tekrarı, dağılması mimaride, şiirde, müzikte, dansa hoşlanıma götüren bir etkilenme oluşturur. Çocukların has oynadığı çiçek dürbününü (kaleydoskop) düşünün. Gelişigüzel, simetriden uzak dağınık biçimde onlarcası bir araya gelmiş renkli cam parçacıkları aynalardan defalarca yansıyarak simetrik nitelikte güzel bir desen oluşturmakta ve tekrarlayan biçimde güzellik sergileyen renkli desenler dürbünün her ufak hareketinde tekrar tekrar ortaya çıkmaktadır.

Estetik bir etki yaratmada sanat, tensel dürtüyü bir başka algı-lama niteliği olarak sıklıkla kullanır. Örneği çıplaklığın olduğu resimler. Çıplaklığın sanatsal düzlemde simgeleştirilmesi aşkınlaşmış cinsel uyarıcılık olup çıplaklığın tüketim aracı olduğu *açık saçıklıktan/pornografi*'den ayrılır. Tensel nitelikli öge önemli bir rol üstlenmiştir. Cinsel dürtümüze yönelik bir çağrı ve doyum aracıdır. Tensel uyarının olduğu ancak daha az rastlanılan bir diğer sanat türü *erotik (pornografi değil!)* içerikli yazındır.

Kısaca özetlemek gerekirse, sanat (görsel, işitsel ya da tensel-lik doğasında) duyumsal algılaşmanın olduğu bir art zemini gereksinir.¹⁰² Bunlar estetik yapılanmanın tuğlalarıdır.

Ruhsal bozukluklarda görünen süreçlerin aksine sanatta farklı bir kavramlaştırma söz konusudur. Uyarılar arasında özgülleştirilmiş olanlara yönelik (ruhsal hoşnutluk yaratanlar; zamansal-mekânsal eksende bir araya gelen uyaranlar gibi) bir seçim vardır. Estetik hoşnutluk adına sanatın kaplamladığı uyaranlar bunlardır.

¹⁰¹ O yılları düşünürsek beyin hakkında moleküler düzeyde bugün öğrendiklerimiz henüz söz konusu değildi. *Beyin Ödülleme Düzenliği (Brain Rewarding Mechanism)*; bu düzencele doğrudan ya da dolaylı ilişki kurulan döngüler ve bu döngülerde etkin biçimde yer alan, örneğin 'amin' dediğimiz protein yapısındaki maddeler ve diğerleri henüz tam olarak bilinmemekteydi. Bu gelişme 1990'lı yıllardan sonra oluşmuştur. Ç.N.

¹⁰² Müzik olmayan sesler (kakafoni), ritmik olmayan şiir gibi örnekleri ele almayacağız. Bu örnekler algıların estetik hoşlanımının dışında karmaşık biçimde bir araya gelmesiyle bir zıtlık oluşturmaktadır.

Bu, sanatın yalnızca hoşnutluk amacına mı yönelik olduğu sorusunu akla getirmektedir. Fechner (1876) örneğin tüm estetik hoşlanımı buna bağlar. Geliştirdiği yönteminde Fechner katılımcı öğelerin izini sürerek onları sağladığı estetik hoşlanım odağında *en üst düzeydeki biçimsel ilkeler* olarak tarif eder. Geliştirdiği yöntem bir anda yoğun bir ilgi odağı olmuş ancak çok geçmeden taşıdığı sınırlılıklar ortaya çıkmıştır. Örneğin sanatın görkemi bu düzey başlangıç gerçeklere/ilkelere dayandırılabilir mi?

Algısal öğelerin sanatta özellikle vurgulandığı açıktır. Söz konusu öğelerin seçimi ve bir araya getirilişi algısal nitelik üzerinde olumlu yansır. Örneğin şiiri okuyan ya da dinleyen kişi sözcükleri kulağa geliş şekli üzerinde farklı bir uyarılmışlık taşımaya başlar. Resimlere baka baka insan biçim ve renkler üzerinde değişik bir farkındalık geliştirir. Estetik iletinin taşıyıcısı olmak algısal niteliği ve yeteneği geliştirip pekiştiren bir unsurdur.

Daha önce başka bir kitabımda (Arieti 1967, 2. Bölüm) belirttiğim üzere bilişsel anlama odaklanmamız halinde duyum, algısal canlılık bir biçimde kayba uğramaktadır. Çocuğun daha önceki algılarını zihninde canlı bir biçimde sürdürme özelliği vardır. Aynı özellik ilksel insanlarda, kimi olağandışı kişiliklerde de (*bu insanların kendi gibi oldukları; kendilerine dokunabildikleri söylenir*) vardır. Bu insanların -çoğu insandan farklı olarak- *şeylerin doğasını* algılamakta değişik bir yaşantı sürdürdüklerine inanılır. Bu yetenek modern insanın artık yitirdiği bir yetenektir. Söz konusu özellikli duyarlılık yaşantısının ilksel kültürü sürdüren insanlarda ve çocuklarda olduğunu söyleyen Giambattista Vico olmuştur (1725-1744).

Varoluşçular ve Zen Budistler *Batılı'nın* yaşamın bilişsel yönünü çok fazla önelediğini söylerler. Bu nedenle kendileri temalarını yitirdiklerini, bu nedenle doğanın yakınlığını göremediklerini ve *şeylerin* zenginliğini algılayamadıklarını söylerler. Bu tür okullar (Varoluşçular ve Zen Budistler) yalnızca Batılı değil tüm *homo sapiens*'e aynı gözle bakarlar. 1967'deki kitabımda belirttiğim üzere insanın onu daha da kaplamalı hale getiren simgesel işlevlerini izlemekten başka çaresi yoktur. Ona dünya üzerinde zihinsel denetim ustalığı kazandırması beklenen bu özelliği sayesinde *içsel yaşantılarının* ayırımına varacak ve dolaysız bir öznellik sahibi olacaktır. Kimi felsefe yaklaşımlarının ve sanatın amacı insanın yitirmiş olduğu algısal zenginliğine yeniden kavuşmasıdır. Sanat

bir dereceye kadar bunu sağlar. Ancak çoğu Varoluşçuya ve Zen Budiste göre yaşama böyle bir insan niteliğinin yeniden katılması yalnızca bir hayaldir.

Aslında kimi ruhsal bozukluk hallerinde algısal bir canlanma söz konusudur. Beyin sarsıntısı geçiren insanların kimisi yeniden bilinçli hallerine kavuştukları o kısa süre içinde algısal yaşantılarında bir canlılık hissettiklerini bildirmişlerdir. Belirsiz ve uzakta olan nesnelerin gerçekte olduklarından daha güzel ve *daha gerçekçi* göründüklerini söylemişlerdir. Akut (ani/bir anda) gelişen şizofreni hallerinde bağımlılık maddesi alanlarda algısal derinliği etkileyen madde (LSD, meskalin gibi) kullananlarda nesnelerin algı niteliklerinde bir şiddetlenme gelişmektedir. Hastaya göre her şey *rengârenktir*. Algısal nitelikte gelişen bu artış yüksek kortikal (beyin kabuğu) işlevlerin azalması sonucudur. Çünkü beyin kabuğu en üst düzeyde olduğu için altındaki tüm işlevleri sınırlar. Beyin kabuğunun bu sınırlama etkisinin azalmasına bağlı olarak algılama şiddetlenmektedir. Bu algılama değişimleri ikincil düzeyde işlenerek eski haline dönmektedir. Çocuklarda ve ilkelerde algı niteliği bilişsel süreçlerin olanca gelişmesine bağlı olarak *boğulmamıştır*.

Bana göre estetik hoşnutluğu yalnızca algısal yaşantıya veya algısal pekiştirmeye bağlamak doğru değildir. Sanat beğenisi olan insan dünyaya yalnızca algısal duyumlarından doğru yaklaşan görgül nitelikli (ampirisist) biri değildir. Algısal zenginleşme, sanatın taşıdığı gerçeklik bir yana, donatılmaya bağlıdır. Çünkü estetik hoşnutluk algısal hoşnutluğun çok ötesindedir. Zenginleşmiş algılar soyut ve kesinleşmiş kavramlaştırmalara yol verir. Bu da sonucunda olağan olmayan duygulara yol açar. Estetik anlamlandırmanın çoğu soyut içeriğin algısal olanla uyumlaştırılması sonucudur.

Eğritileme bahsinde tartışıldığı üzere algısallığın sanata dönüşüğü noktada algısal olanın soyut düzeyde işlenmesi ön alır. Örneğin cinasta, mantıksal olanı pekiştiren ilksel nitelikli (mantıksal olmayan) düzeydir. Algılama esas olsa da sanat yalnızca algılama demek değildir. Eğritilemenin nasıl kullanıldığı, içeriğin nasıl somutlaştırıldığı, anlam üzerindeki vurgu, deşillemedeki olumlu yan olmak üzere hemen hepsi estetik sürecin ortaya çıkmasında katkı sağlayan en eski araçlardır. Ruhsal bozukluk hallerinde olanın aksine rüyalarda, nüktelerde, benzeşmede, benzeşmezlikte hep bu tanımladığım farklı düzenekler iş görmektedir. Her biri bir diğ-

rinden *ödünç* alır. Böylelikle içerik istediği ortama kavuşmuştur. Ortam bu yolla aynı zamanda içeriğin bir parçası haline gelmiştir. İlk örnekte W. Blake'in *Hasta Gül* adlı şiirinde soyut güzellik kavramı kötülüğün alıp götürdüğü 1 önemin karşısında durur. Onu yok edecek bir adam vardır. Adam ve kadın; kurt ve gülden aparttıkları algılamının canlılığı içinde simgeleşirler. Sonrasında sözcüklerin oluşturduğu uyum, tartım ve bir araya gelen seslerin oluşturduğu hoşnutluk çıkar ortaya.

Şu ana dek tanımlanan her düzeyin bir alt düzeyden nasıl ödünç aldığını gösterdik. Şimdi tersini; bir alt düzeyin bir üst düzeyden borç alması üzerinde durmak istiyorum. *Oral* döneme¹⁰³ ait sesler tartım ve uyakla zenginleşen bir ortam sunar bebeğe. Bu tür sesbilimsel bir hoşnutluk oral seslerin yalnızca anlam taşımalarından ötürü değil bu anlamın özgüllüğünden ötürü aşkınlaşmıştır. Örneğin *gülün kıpkırmızı yatağı* gibi. Sözcüklerin güzelliği imgeleştirmenin güzelliğiyle çakışır. Bu noktadan sonra gül giderek güçlenerek, bir çiçek olmaktan çıkarak bir kadına göndermede bulunacak gerçekliğe ulaşır. Kadın kavramı ise kazandığı güçle genel bir güzellik olmaktan çıkıp güzel yaşamın karşılanmamış bir vaadi haline gelir. Benzeri saptamalar kurt imgesi için de yapılabilir. Başlangıçta (*gülün kıpkırmızı yatağına* karşın) görünmez olan kurt sonunda zafere ulaşan olacaktır. Yalın sözcükler taşıyan şiir ses, tartım, uyak aracılığıyla yaygınlaşır ve anlam yükü açısından ağırlaşır.

Estetik hoşlanımın sanatın algılasallığı işleyişinde yattığını söyleyenlerin aksine Rus romancı Tolstoy (1898), estetikçi Ducas-se (1929) gibi yazarlar duygusal nitelikli sanat kuramından yana olduklarını söylemişlerdir. Buna göre sanatın esası duyguların ifadelendirilmesi ve paylaşımıdır. Sanat ve duygu arasındaki ilişki çok önceleri *catharsis/katarsis/arınma* Aristo'nun ele aldığı bir konudur. Aynı terimi Freud kuramında kullanmıştır.¹⁰⁴ Aristo este-

¹⁰³ Freud kuramına göre *oral*, *anal*, *fallik* vs. adlar alan psikoseksüel gelişme dönemleri içinde oral dönem, bebeğin dünyayla ilişkisini *ağzı* ile kurduğu ve tam anlamıyla bağımlı olduğu dönemdir. 0-2 yaş arasını kapsar. Ç.N.

¹⁰⁴ Katarsis: Serbest çağrışım ve hipnoz yoluyla örselenmişlik yaşantılarını ve bunlarla ilişkili duygusal bağlantıları farkındalık alanına ulaştırmaktır. Freud'a göre ruhsal belirtiler unutulmuş ve/veya baskılanmış düşünce ve yaşantıların kılık değiştirmiş simgeleridir. İşte bunları bilinçli farkındalık ala-

tik yaşantı sırasında örneğin trajedide acılı duyguların önce ayağa dikildiğini, ardından *püskürtülerek* yaşandığını ve arındığını söylemiştir. Karmaşık nitelikte duygular esenlik içinde sakin duygular haline dönüşür. Katarsisin neredeyse tıbbi nitelikte bir süreç olduğunu gören Aristo, katarsisi *söktürücü* ilaç işlevselliğinde değerlendirebilir. Söktürücülük işe yarar ancak pek de hoşnutluk yaratmaz! Aristo hoşnutluğun bunun neresinde olduğunu pek açıklamamıştır. Estetik yaşantı duygusal nitelikli bir yaşantıdır. Ancak her duygusal yaşantı estetik nitelikli değildir. Hatta kimi duygusal yaşantılar estetik karşıtı niteliğindedir. Buna bakarak psikanalizdeki katarsisin tıbbi anlamda *söktürücü* nitelik taşıdığı ancak asla estetik nitelikli bir yaşantı olmadığı açıktır.

Duyumsal ve bilişsel öğelerin sanat üretimi sürecine nasıl dahil olduklarını karşılaştırsak sorunu daha iyi anlayabiliriz. Bilişsel içerik yalnızca ikincil süreç düzeneklerini değil birincil sürece ait bir alt düzey düzenekleri de barındırır. Aynı şeyi sanatsal sürece katılan duygular için de söyleyebilir miyiz? Bu duygular içsel hallerin ilkel yaşantıları değildir. Ne de başka hayvanlarda olanlarla paylaştığımız türden özellikler taşır! Aksine insanoğlunun en üst düzey niteliğinin (zihinselliği) duygusal yansımaya karşılık gelir.

Sanatsal ürünün ortaya çıkması sürecinde sanatçı nelerle karşılaşmaz ki! Aşkın, görevin, bir ülkünün, etik nitelikli bir istemin karşılanmasında yaşanan güçlükler; *yerine getirme* isteği ve insanın sınırlı gücü; toplumun dayattıkları ile insanın kendi içselliği arasında oluşan çatışkı; gerçeklik ve yanılsama arasındaki çelişkiler; simgesel sonsuzluk ile insanın sonluluğu arasındaki zıtlık gibi tutkunun cinsel saldırıya dönüşmesi, açgözlülüğün cinayetle sonuçlanması türü örneklerde yaşananlar ilksel nitelikli duygulardır. Sanatta da ilksel nitelikli duygular söz konusu olabilir. Duygulardaki ilksellik/ilkelik insan varoluşundaki bir eksikliğe işaret eder. Olağan yaşamda yüksek düzeyli duygular çoğu kez bilişsel inşalar, genel ifadelendirmeler, evrensel nitelikte en uç sınırlar vb. olarak işlenir. Sanatta ise aynı duygular evrensel paylaşımına açık duygular ve bilişsellikler olarak kabul görür. Ancak bunun öncesinde sanatçıdan doğru bireysellik kazanmış özgül bir canlılık söz konusudur.

Söz konusu canlılık dönüşerek algısallık ortamına en uygun hale gelir.

Sanat ürünüyle ilişkisini işiterek ya da dinleyerek kuran kişi eğer ürün bir *insanlık* durumunu işliyorsa içerikle ilgilenmeye başlar. Dolayısıyla onun ürünle ilişkisi eğer o daha büyük bir sınıfın - gerçekten ya da olasılıkla- ögesi haline gelecekse gerçekleşir. Ögesi haline gelebilme olasılığı kuramsaldır. Örneğin kendisini kızlarının ihanetine uğrayan Kral Lear (Shakespeare) ya da İthaca'ya değil *gün batımının ötesine* dönmeye karar vermiş Ulysses veya bilim kurguda olduğu üzere başka bir gezegenin sakini olarak buluverme olasılığından söz etmekteyim. Dolayısıyla ne denli derin olursa olsun yalnızca kuramsal gerçeklik taşıyan duygular, bilişsel öğeler bir sınıf ya da bir ulam oluşturmak üzere dağılarak öbekleşirler. Söz konusu kuramsal gerçeklik *ikincil düşünce süreci* adını almaktadır.

Varsayımsal olarak bir sınıfla bağlantılı olmanın şöyle bir özelliği vardır: yaşamakta olduğu duygu gözlemciyi doğrudan etkilemez. Bu, sanatın ikici olmayan özelliğinin *estetik bir mesafeye* dönüşmesiyle eşdeğer bir durumdur. Sanatçı ya da izleyici sanat ürününün kendi yaşamı olduğunu düşünür. Ancak bunu yaparken izleyici yaratıcının, yaratıcı izleyicinin yaşamından bağımsızlaştırarak düşünür. İzleyici bağımsız değildir. Artık o, sanat ürününün içeriği ve yaşamı aynı varsayımsal sınıfın öğeleri olan bir insandır. Bullough'un (1957) çok önem verdiği *estetik mesafe* sanattaki ikici olmayan nitelikle bağlantılı olup varsayımsal sınıfların oluşumuna yol açar. Bir yanda sanat ürününde resmedilen özellikli olayın canlılığı, öte yanda ikici olmayanın sunduğu estetik mesafe ve buna bağlı oluşan varsayımsal sınıf. Bütün bunlar hoşnutluk yaratıcı algısal bir iklimden doğru ifade bulur. Tiyatroda estetik mesafe sahne ve seyirci arasındaki uzaklıkta somutlaşır. Kimi insanlar ilk sıralarda olmak istemezler. Çünkü o vakit seyre durdukları insanlar büründükleri anlatı kişileri değil *kendileridir*. Yani görmek istedikleri *gerçek varlıklar* olarak oyuncu değildir.

Varsayımsal sınıflar üzerine edilmesi gerek birkaç söz var. Sanat ürünü içeriğiyle aramıza bir mesafe koyabilmemize karşın gene de kendimizi sanatın *dışında* değil *içinde* hissederiz. Örneğin Kral Lear'in yerine geçmemizin olanağı olmamasına karşın aynen onun gibi bize yakinken nankörlüğünü gördüğümüz insanlardan ötürü yaşadıklarımız örtüşür. Ulysses'in yerinde olabilmemiz söz

konusu değil ama hangimiz yaşadığımız yerin koruyuculuğuna dönmek yerine bilinmeyene yönelip bir serüvenin içinde olmanın düşünüyorduk kurmamışızdır ki! Hiçbir vakit başka gezegenlerde yaşam süren insanlar olamayacağımızı biliriz, gene de kimi zaman çevremizdekilere yabancı bir çevredenmişiz gibi baktığımız olmaz mı?

Estetik mesafenin karşısı da doğrudur. Kimi zaman seyirci oyunda olan ile yaşamında olanın sıkı benzerlikler içerdiğini, barındırdığını görür. Böyle zamanlarda sahnedeki anlatı kişileriyle kurduğu özdeşim kapsamlı ve derindir. Bu koşullarda seyircinin tepkisi estetik nitelikli değildir. Yaşadığı özdeşimden doğrudur sadece.

Kimi şizofreni hastaları için ne *ikincil süreç gerçekliği* ne de sanatsal nitelikli varsayımsal bir sınıf/ulam vardır. Bu hastalar tiyatrodan bir oyun seyretmekte güçlük yaşarlar. Kaldı ki sürdürü-bilsin! Bu ve benzeri ruhsal bozukluk yaşayan insanlarda estetik yaşantı azalmış olmakla birlikte tamamen yok olmamıştır. Yani, estetik mesafe estetik niteliği zenginleştirmekle birlikte, gene de ortalama bir sanat algısı için asal bir gereklilik niteliğinde değildir.

Şimdi estetik ürünün estetik yaşantının ortaya çıkmasında katılımı olan tüm öğeleri bir gözden geçirelim:

1.

Soyutlama ya da toplaşarak bir araya gelen kavramlar alt düzey bilişsel düzeneklerle sürdürülür: Birincil düşünce sürecin uygun sınıfların oluşturulması, *gerçekliğin duyumsal simgeleştirilmesi, kavramın somutlaştırılması, sözellemede olumsuz vurgulamanın olumlu yönleri vb.gibi. Somutlaştırmanın en özgün biçimlerinden biri insanın kalıcı özellikteki çelişkisinin bir ilke mi olduğu; yoksa gel geç bir insanlık durumu mu olduğu sorusunun yanıtını karşılayacak dış dünyanın ayrıntılardan doğru belirtilmesi düşüncesidir. Örneğin Robert Frost'un "The Road Not Taken/Gidilmeyen Yol" adlı şiiri daha az gidilen yolların seçilmesi halinde oluşacak yaşam şekline göndermede bulunur. Oyun ya da romanda anlatı kişileri insan tipleri ya da insanlık durumlarından doğrudur. Don Kişot yaşamla yüzleşebilen biridir. Henry James'in *Portrait of a Lady/Bir Kadının Portresi* adlı anlatısında sözü edilen olağan yaşamın içinde boğulmuşken bir yandan özgürlük ve asaletin peşindeki kadının (Isabel Archer) yineleyen çelişkisidir.*

2.

Nüktede görünenin aksine alt düzey bilişsel düzenekler soyut anlamla uyumlu biçimde ve pekiştirme amacıyla kullanılır. Bu pekiştirme ilksel düşünme biçimiyle uyum içindedir.

3.

Algısal ortam farklı düzeylerdeki bilişselliğin çakışmasına yol açar. Gerçekliğin duyumsal düzeyde simgeleştirilmesi düzeneğinde seçilen her zaman hoşnutluk yaratan algılar değildir. Hoşnutluk yaratanların dışında olanlar seçildiğinde bu, genellikle bir karşıtlığın vurgulanması halleri demektir.

4.

Alt düzey bilişselliğin kullanılışı, gerçekliğin duyumsal kaplamda simgeleştirilmesi ve bilişsellik taşıyan eylemin bir yaşantıya dönüşmesi (derinden hissedilen öznellik durumu) ile bu yolla bilişsel nitelikli bir anlam ortaya çıkar. Yeni sınıfların gelişmesi, çağrışımsal düzeyler, kenarlaşmış düşünceler ile bilişsel anlamın alanı genişler. Bu, bir diğer anlamıyla endoseptal nitelikli inşalara geri dönüş söz konusudur.

5.

Duygusal içerik en alt düzeye değil en üst düzeye aittir. İlksel duyguların resmedildiği hallerde bile duyguların ifadesi bilişselliğin en üst düzey işlevselliğin denetimi altındadır. Alt düzey işlevselliğin sonucu ortada olan biçemlerin sonucu görülme de bu böyledir! Varsayımsal bilişsel sınıfların oluşması, ikiciliğin olmadığı sanatsallık bir tür ruhsal mesafe oluşturur. Derinliği ne olursa olsun yaşanan duygusal etki sanat izleyicisiyle bağlantılı bir öznellik değildir.

6.

Estetik değer ve estetik hoşnutluk yukarıda dile getirdiğimiz etmenlerin çakışması ya da eşzamanlı ortaya çıkmasıyla oluşur.¹⁰⁵

¹⁰⁵ İtalyan şair ve yazar Niccolò Tommaseo (1802-1874) "Poetry/Şiir" adlı şiirinde şiir yazma sırasında katılımı olan unsurları listeler:

*ışık saçan imge değil
ne de gizli fikir*

Söz konusu çakışmadan doğru estetik değer ve estetik hoşnutluğun nasıl ortaya çıktığını açıklamak pek kolay olmasa gerek. Aslında sanatsal ürünün oluşmasında katılımı olan öğeleri niceliksel olarak ölçemiyoruz. Oysa bilimsellik bunu gerektirir. Yapamadığımız bir diğer şey, ilgili öğelerin çakışması insan organizması tarafından *ne oluyor da 'estetik hoşnutluk' olarak tanımlanıyor?*

Estetik Ürün ve Estetik Bireşim

YARATICILIĞI OLAN kişi birincil sürece özellikli olarak geçiş sağlayabilen bir insandır. Aynen rüya gören kişi ya da şizofreni hastasında olduğu üzere. Rüyada olanların birincil sürece geçişi uyandıkları anda sona erer. Kural olarak şizofreni hastaları iki ayrı nitelikli süreci eşgüdümlü hale getiremezler. İyileşmekte olan kimi şizofreni hastaları ikincil düşünce sürecini kullanabilir durumda olup birincil sürece geçiş açısından daha beceriklidirler. Bu durumda olan insanlar yaratıcı süreci anlamlandırmak açısından çok işe yararlar. Çünkü bu tür olgulara dair bildirimler pek sık değildir. Keşke olsa; bu tür olgularda, dikkatli bakılmadığı takdirde, özgüllük taşıyan geçişler atlanabilir. Oysa buna dair gözlemler göz ardı edilemez.

Anı gelişen bir psikoz atağından sonra hastaneye yatırılan kız *böylesi* bir hastaydı. Varsanıları, sanrıları vardı. Yakınında olan insanların sürekli onun hakkında konuştuklarına inanmaktaydı.

Hastaneye yatırılışının üçüncü gününde yapılan ruhsal muayenede *karakter* ile *itibar* arasındaki fark sorulduğunda, “*Karakter*

*ne ahenkli bir melodi
ne de aşk yaratır*

*fikir, ritm, imge üretken aşk
birbirine karışır
ve içinden
şiir, çiçek, dünya çıkar*

Şiirin ilk kıtasında değillemenin estetik nitelikli olumluluğu görülmektedir. Bu, sonrası olan bir kesim olarak tanımlanmıştır. Tommaseo’un değillemeyi kullanışı daha önce örneğini verdiğimiz Swinburne’nun kullanışı kadar başarılı değildir. Daha alttadır. Çünkü Swinburne’nun örneğindeki değillenenler somut imgelere çıkmaz. Ayrıca estetikte bilimsel yöntemin kullanılışı için Munro’un 1956 yılındaki çalışmasına bakılması gerekir.

senin kişiliğindir. İtibar onun üzerine vurulmuş çıkmayan damgadır. İtibarın içine girdiğinde çıkamayacağın bir yataktır. Karakter o yatağın kaldıramayacağın süslü örtüsüdür. Karakter çarşıdaki çıkmayan lekedir” yanıtını verir. Hastadan ümitsizlik sözcüğünü tanımlaması istenir. Yanıtı: “Ümitsizlik kalın bir yağla kaplanmış duvardır. Biri tırnaklarını kullanarak tırmanmaya çalışmaktadır. Aşağısı derin, dipsiz bir oyuktur. En üstte tavanda büyük siyah bir örümcek vardır. Geçen yıl ben bu dipsiz oyuktaydım. Ama şimdi bir ipten tırmanarak dışarı çıkmak istiyorum.” Daha sonra hastadan aylıklık ve tembellik arasındaki farkı anlatması istenmiştir. Yanıtı: “Birinin olması için ötekinin olması lazım. Tembel olmak için aylak olman gerek. Ancak aylak olman için tembel olman gerekmiyor. Aylak halde isen fizik olarak yaşıyorsundur demektir. Ancak gerçekten yaşamıyorsun. Tembellik ise vazgeçmen demektir.” Yoksulluk ve sefalet farkı sorulduğunda ise, “Yoksulluk yokluktur, sefalet ise can çekişmedir” şeklinde yanıtlamıştır.

Bütün bu yanıtlar on üç yaşındaki bir çocuğun kendini anlatırken ulaşabileceği derinlik olarak olağan değildir. Hasta bedensel olarak yaşının gerektirdiği gelişme içinde değildi. Aksine on üç yaşından küçük gösteriyordu. Akıl olarak parlak görünmesine karşın ayrıcalıklı bir zekâyâ sahip değildi. Ancak ifadelerinden doğru anlaşılan elinin altında olağan olmayan yetenekler vardı. Karakteri, kişiliği, umutsuzluğu tanımlaması sözlüklerde rastlanılan türden değildi. Sözcüklerle bağlantılı kavramları ya da yananamları açıklamadı. Kavramı bir dizi algısal imgelere dönüştürerek tanımladı. Örneğin Webster sözlüğü, umutsuzluğu ümidin kaybı olarak tanımlar. Bu doğrudur. Ancak hastanın yaptığı tanımla kıyaslanırsa yavan, herkesin hemen söyleyebileceği bir sıradanlıktadır. Hastanın yaptığı tanımda ise birbirini izleyen bir dizi canlı nitelikte imgeler vardır: Kalın bir yağla kaplı duvar; tırmanmaya çalışan, tırnaklarıyla kazan bir insan; dibi olmayan bir oyuk; kara bir örümcek. Kızın tanımları -karakter ve itibar da dâhil olmak üzere- şiirsel niteliktedir.

Kavramları imgelere dönüştürebilmesi hastalığının ona kazandırdığı bir yeti mi? Büyük bir olasılıkla evet! Aslında hastalanmadan önce bu biçimde zengin bir imgeleştirme yapamıyordu. Hastalanınca birincil ve ikincil sürecin ikisine birden geçiş becerisi

kazandığı ender bir durum içinde bulmuş olmalıydı kendisini.¹⁰⁶ Hastalığı başlayınca birincil ve ikincil sürece geçiş becerisi kazanmış, hatta bunları eşgüdüm içinde bir araya getirebilmişti. Bu durum, sınıflama (kavram) ağırlıklı bir dilden yaşantı odaklı bir dile dönüşebilme anlamı taşır. Bu, özellikle umutsuzluğu tarif ederken ortaya çıkan bir durumdur. Hastanın kullandığı dil, toplumsal geçerliği olan sınıflara dayanmamaktadır. Aksine, bilinen yaşantıların dışında bir tanımdır. Hasta, yağla kaplanmış bir duvara tırnaklarıyla hiç tırmanmış değildir. Ne de dibi görünmeyen oyuk ve ne de tepede kara bir örümceğin olduğu bir yaşantısı olmuştur! Yani söylediği ne gördüğü ne de yapmış olduğu şeylerdir.

İmgeleştirmeye kendiliğinden dönüşüm diye tanımladığımız bu durum insan ruhsallığında zaten var olan bir yetidir. Bu yeti sözellendirmenin hemen öncesinde var olan imgeleştirme düzeyine ulaşma çabasıdır (Bkz. 3. Bölüm). İmgeleştirme eyleminin söz aracılığıyla ifade bulduğu gerçeğini göz ardı etmiyoruz. Giambattista Vico'nun söylediği üzere (1725) en eski zamanlardaki insanlar günümüzün insanlarına kıyasla bu beceriye fazlasıyla sahipti. Çünkü o zamanlarda kavramlar henüz yüksek derecelere çıkmamıştı. İlksel yaşam algısal canlılık taşıyan kendi gibi olan ve zindelik taşıyan bir yaşamdı. Bu özellikler estetik ve sanatsal nitelikli bir yaşama çıkar. Buradaki sorun ilksel yaşamın *şiiressellik* taşıdığı sonucudur. Bu doğru değildir. O dönem yaşamı bugünle karşılaştırıldığında imgeleştirme açısından daha üstündür. Ancak eşdeğer düzeyde bir soyutlama söz konusu değildir. O dönemin yaşamı somut o döneme özgüydü. Ancak bilinçlilik ve sözellendirme düzeyinde evrensel değildi. Örneğin Aborjinlerin ilksel yaşamı söz konusu olduğunda ilk yaptığımız kendi soyut kavramlarımızı o yaşama yapıştırmamız olmaktadır. Bu nedenle söz konusu yaşam bize bir biçimde *sanatsal* gelmektedir.

Yanlış anlaşılmayı önlemek için söylenmesi gereken birkaç şey daha vardır. İlkel yaşam *şiiressel* olabilir. Birkaç satır önce belirttiğimiz ve hoşnutluk hissettiren nitelikler var olabilir. Ancak o

¹⁰⁶

Kimi şair ve sanatçılar alkol alarak, esrar içerek, başka ilaçlar kullanarak aynı duruma ulaşmaya çalışmışlardır. Meskalin ve LSD gibi maddeler örneklediğimiz hastaninkine benzeyen yaşantı benzerlerini sağlayabilir. Ancak yapay yolla oluşturulmuş bu durumlarda kişinin birincil sürece gerilemesi olanaklı değildir. Olsa bile ikincil sürece ulaşamadıkları bir yana, birincil süreçle eşgüdüm asla söz konusu değildir.

yaşam bu nitelikleri taşıdığı için ‘ilkel’ diye tanımlanmamıştır. Yaşam sadece bunlar olduğu için ‘şiiirsel’ diye nitelenemez. İlkel yaşam, algılanabilecek düzeyde bir soyutluk sergilemediği sürece *şiiirsel* diye tarif edilemez.

İlkel yaşam bütününde sanatsal olmak zorunda değildir. Ancak ilkel sanat sanattır (Bkz. 9. Bölüm)! İlkeller kendilerini ifade ederken imgeleştirmeyi büyük bir olasılıkla pek kullanıyor değildi. İlkel toplumlarda kavram yok muydu? Vardı tabii. İletişimde sözcükler henüz olmadığı için az nicelikteki kavramlar fazlasıyla öne çıkarılıyordu. İlkel sanatta kavramların ilkel sanatın oluşmasında rolü çok büyüktür. Kavramsal düzeye ulaşabilmekte sanatsal nitelikli bu araçların rolü önceliklidir. İlkel insan için ikonların fikirlere dönüşmesi edimi başka dönemlerin insanlarına kıyasla çok daha fazladır. İlkel gerçekleştirmelere ulaşmada dinsel araçların ayrı bir yeri vardır (Bkz. 10. Bölüm).

On üç yaşındaki kıza dönelim: Anlattıklarında görsel imgeleştirmesine ek olarak estetik nitelikler de söz konusudur. Sözelletirme şekli. Özellikle aylaklık ile tembelliğin ayırımından söz ettiği zamanlarda. Bu sözcükleri tanımlarken sonradan dışarıda bıraktığı ‘*Biri olmadan diğeri olamaz*’ şeklinde bir düşüncesi vardır; aylaklık ve tembellik bağlantılı kavramlardır. Tıpkı *koca* sözcüğü olmadan *karı* sözcüğünü olmaması gibi. *Introduction to Mathematical Philosophy/Matematiksel Felsefeye Giriş* adlı kitabında Bertrand Russell (1919) bu ilişkiyi *bir ile bir’in ilişkisi* diye tanımlar. Hasta kız’ın tanımı çok daha güzel! “*Birinin var olması için ikisinin de var olması gerek.*” Dikkat çekmemiz gereken *ikisi* ve *biri* sözcükleri arasındaki uzlaşmaz çelişki ve *var olmak* yüklemine yinelenmesidir. Hepsi bir arada sözelletirmesindeki estetik niteliği vurgular.

“*Tembel olmak için aylak olman lazım; ancak aylak olman için tembel olmak için zorunda değilsin.*” Kendisiyle çelişmektedir. Aynı sözcükleri yinelemesi etkili bir konuşmaya işaret etmektedir. Yanıtının kalan kısmında hasta “*Aylak halde isen fizik olarak yaşıyorsundur. Ancak gerçekten yaşamıyorsun*” demektedir. Benzer bir şeyi yaparak bu kez *yaşama* sözcüğünü yinelemektedir. Ancak ikinci sözcükte anlamı etkileyecek *gerçekten* şeklinde bir ekleme vardır. Anlamı tam anlamıyla yaşamak olup istem dışı/bitkisel biçimde yaşama diye tanımlanan aylaklıkla bağdaşmamaktadır. Yoksulluk ve sefalet farkı sorulduğunda yanıtı sanatsal bir

tanımda bulunmuştur. Sözlüklerde yoksulluk *yoksul olma durumu*, sefalet yoğun *bir dert/acı* tanımlarıyla karşılanmaktadır. Hasta onda olan tanımları verirken iki sözcük arasındaki farkı şiddetle vurgulamaktadır: Sözcük olarak yoksulluk sefaletle kıyaslanabilecek güçte değildir! Çünkü sefalet sözcüğünün taşıdığı duygusal yük *can çekişme* ile ifadelendirilmektedir.

Hastanın birincil süreç düzeneklerine geçişte sergilediği edim için şu ana dek söylediklerimiz yeterli değildir. Hastanın bir diğer yetisi kendi birincil sürecinin ona sunduğu türlü olasılıklar arasında *iyi* seçimler yapabilmesi ve bunları ikincil süreç düzenekleriyle eşgüdümleyebilmesidir.

Şair olan başka bir kadın hasta, aralıklarla şizofreni benzeri ataklar geçirmektedir. Pek sık görünen bir durum olmadığı için kişinin gerçekten psikotik nitelikli bir atak geçirip geçirmediğinin belirlenmesi zordur. Kimi örneklerde şiirleri *sözcük salatası*¹⁰⁷ şeklinde iken kimi örneklerde özellikli, kendine özgü bir güzelliktir. Her iki durumda da anlaşılması -tıpkı çağdaş şiirde olduğu gibi- zordur.

Sözü edilen hastanın şiirlerine bakıldığında insanlardan kurtlar olarak söz ettiği anlaşılmaktaydı. İnsanlar kurtları simgelemekteydi. Eğretileme düzeyinde kabullenilmesinde sakınca olmayan bir fikir. Ancak konuşulduğunda insanların gerçekten kurt olduğunu söylemekteydi. Ancak bunu bir eğretileme olarak söyleyip söylemediğini anlamak pek kolay değildi. İlk başta -eğretileme olarak bile konuşsa- sözcüğü kendi anlamında kullanmaktaydı. Sanki gerçekliği simgeleyen eğretilemeye ulanmış bir ek vardı. Benim düşündüğüm ifadeleri eğretileme ile başkalaşma (metafor ve metamorfoz) arasındaki çizginin belirlenmesinin zor olduğu bir *geçiş*e aitti. Sağlık durumu iyiye gitmeye başladığında yazdığı şiirlerde *kurt* sözcüğünü kuşkuya yer bırakmayacak biçimde eğretileme anlamında kullanmaya başlamıştı.

Daha önce dile getirdiğimiz üzere yaratıcı kişi -bilinmeyen nedenlerle- imgeleştirme, eğretileme, eşduyumsal sözellendirme ve benzeri biçimlere olağan olandan çok daha fazla geçiş sağlayabilen

¹⁰⁷ Şizofreni hastalığına özgü ve düşünce akışına ait (konuşmaya yansıyan) klinik belirtinin adı. Ç.N.

insandır.¹⁰⁸ Croce'ye (1909) göre sanat sezgisel bilgiden oluşur, sezgiseldir. Bu nedenle sanat yalnızca kavram değil aynı zamanda imge de üretmektedir. Bu bölümde Croce'nin kabullerini ruhbilim düzeyinde açıklamaya çalıştım. Alta yatan ruhsal süreç anlaşılma-dıkça sezgi karanlıkta kalan bir kavram olmanın ötesine geçmez. *Esinlenme* yaratıcı kişinin ikincil süreç düşüncesi içinde birincil sürece ait bir biçemi var edebilme yeteneğidir. Birincil sürece geçiş rüya haline benzer bir edilgenliğe gerek duyabilir. Ancak bu edilgenlik sanatçının ruh halinin tümünü kapsamaz. Aksine ikincil sürecin uyarılmışlık hali söz konusu olup andığımız bu edilgenliğe zıttır. Ancak bu iki durum -bir arada- sanatsal bireşimin hemen öncesini oluşturmaktadır. Demek ki sanatsal yaratı eyleminde olağan edilgenlikten çok daha fazlasını olağan etkinlikten çok daha fazlasıyla bir araya getirebilmek vardır.

Sanatçı düzeyi yüksek bir bireşim için farklı kaynaklardan pek çok ögeyi bir araya getirmek zorundadır. Bu sanatsal tekil nitelikli birimler oluşturabilmek için gereklidir. *Şair (poet)* sözcüğü Yunanca *poietes* sözcüğünden gelir. Yunanca sözcüğün karşılığı *yapan/oluşturan/eden* 'dir. Kaldı ki şair yeni birimleri oluşturmaktan çok var olanların üstünü açmaktadır. İnsanlar şairin oluşturduğu garip ahengi ve olağandışı anlamı o daha açıklamadan anlayabilecekleri izlenimine sahiptirler. Başka biçimde söyleyecek olursak sanatsal bir ürüne vakit yitirmeksizin tepki veririz. Sanatçı bildiğimiz, açık olmayan, söze dökemediğimiz bir şey anlatmaktadır. Sanatçı adeta psikanalistin rolü içindeymiş gibi algılanır. Hasta bilir, psikanalist yorumlar!

Bu bakış açısı bir dereceye kadar geçerlidir. Sanat ürünü oluşturmak ya da sanat ürününü izlemek söz konusu olduğunda bu öğelerin pek çoğu kullanılmaya hazır biçimde içsellüğümüzde bulunmaktadır. Yalnızca yaratıcı nitelikteki kişi tüm öğeleri birbiriyle uyum içinde bir araya getirerek yeni bir oluşuma yol açabilir. Sanatçı ürününü ortaya koyduktan sonra başkaları tarafından kolay-

¹⁰⁸ Şair ya da oyun yazarı olağan zihinsellikte/aydın olmanın raconu (!) ile simgeler oluşturduğunda ya da bunu daha önce okuduklarında ve psikanalitik bilgisinden (!) doğru yaptığında estetik bir niteliğe ulaşması olanaklı değildir. Dante gibi büyük şairler bile en güçsüz anlarında anıştırmalara ve ya eğretilmelere başvururlar. Bu, birincil süreçle temaslarına değil birikimlerine bağlıdır. Öte yandan bir başka gruptakiler (bu bölümde andığımız Spencer gibi) taklit yoluyla güzellikleri yinelemektedirler.

lıkla algılanabilir artık. Türlü öğelerin aynı anda bir araya gelmeleri, değişik düzeylerde algı ve bilişselliğin kalabalıklaşması sonucunda izlenen sanat eserini kavramak en azından estetik nitelikte bir tepki vermek olanaklı hale gelir. Yeni oluşum dünyamızı genişletmiştir. Onsuz dünyamız yoksul kalacaktır. İşte psikanalist ile yaratıcı kişi arasındaki en temel fark budur. Psikoterapist türlü öğeleri önce çözümler, sonra ayırıştırırken yaratıcı kişi farklı öğeleri bir araya getirir. Psikanalist için önemli olan üstü kaldırılacak duygular ve anlamlar iken sanatçı için önem taşıyan tek amaç özellikli bir duygudur: estetik hoşnutluk!

Ruhbilim terimleri içinde dile getirecek olursak ortaya çıkan estetik oluşum henüz harekete geçmemiş bir durumda içimizde vardır. Bunu bilinçdışı endosept veya gevşek çağrışım durumu olarak adlandırmıştık (Bkz. 4. ve 5. Bölümler). Burada birbirinden farklı öğeler ilkel biçimde bir öbekte bir araya geliyordu. İkel endoseptlerde yaygın duygusal tınılar bulunmaktaydı. Esinlenmede yaratıcı kişi endoseptin tümünü bilinçli, kavramsal bir yaşantıya dönüştürme yetisine sahiptir. Yaratıcı kişi yaşantısında çok farklı şeylerin -önceden tasarlanmamış biçimde- bağlantılı hale geliverdiğinin ayırımına varan kişidir. Estetik nitelikli bir düzenleme o noktadan sonra keşfedilir. Bu dediğim Platon'un bilgi kuramına göndermede bulunmamaktadır. Söz konusu yeni oluşum evren içinde *gerçekten* yenidir. Ancak birbirinden farklı şeylerin estetik bir bütünlüğe ulaşması endoseptal saçılmadan ve bağlantısız özellikte diğer bilişsel inşaların yönlendirmesiyle oluşur. Sanatsal nitelikli esinlenme birbirinden farklı öğelerin veya endoseptin estetik nitelikte bir bütüne dönüşmesinin bir anda keşfedilen yoludur belki de!

Estetik içgörüyü dair yaşantı (estetik bir oluşum doğurmak) Maslow'un '*peak experiences/en uç özellikli yaşantılar*' tanımlamasını (1959,1951) karşılar niteliktedir. Sanatçı sanki evrene dokunuyormuş gibi hissetmektedir. Yarattığı yeni oluşum zaman ve yerden aşkınlaşarak evrene katılmış, *evrensel bir somut* olarak yerini almıştır. Sözü edilen evrensel iki ulaşımından kaynaklanmaktadır: Gerçeklik herkesin haberdar olabileceği ölçüde genişlemiştir; endosept farkındalık içinde canlı bir yaşantıya dönüşerek insanın içsel gerçekliğinde kendine yer edinmiştir. Estetik ürünün ortaya çıkışı, yaratıcılık; kestirilemeyen, ölçülüp biçilemeyen bir imgeleştirme yedeğinin sonucudur. Elbette buna uyan kestirilemeyen, öl-

çülemeyen bir *anlama biçimi* vardır. Söz konusu biçim insanoğluna özgü sonsuz nitelikli simgeleştirme yetisine dayanmaktadır.

Birincil süreç sanatçıya *imgeleştirmeyi* kazandırır. Bu, gevşek biçimde yapılanmış olan (benzerlikler, öneriler, parçalı simgeleştirmeler) arasından seçerek sorunun özünü sunabilme yetisidir. İkincil süreç tarama yaparak pek çok sözel, görsel ve diğer biçimlerdeki kabul ve temsilleri süzer. Üçüncül süreç tam bu nokta *'tık'* diye devreye girerek birincil ve ikicil süreci birbirine çatar. Ortaya kabul gören yeni bir simgeleştirme çıkar. *'Bulдум!'* Artık tekil nitelikte yeni ve ayrı bir birim söz konusudur.

Nükte ve şakada yeni olan oluşumu tanımlamak görece daha kolaydır. Ortaya çıkan mantıklı olan ile olmayan (ilksel düşünme) arasındaki uyumsuzluktur. Kolay anlaşılır. Çünkü çok kısa süren bir *uyum olduğu* sanısını izleyerek mantıksal olan ile ilksel olan arasındaki şiddetli çelişki ortaya çıkıverir. Karşıtlık taşıyan estetik niteliktedir. İlksel ve olağandışı olan simgeleştirme gerçekliğin simgeleştirmesine katılmıştır. Yani yalnızca reddedilmemekle kalmamış aynı zamanda zıddıyla çakıştırılmıştır! Bu da bize nesneyi daha derin ve daha yeni biçimde algılama olanağı vermektedir.

İlksel düşünceye ait bir biçemi ya da bu biçemi pekiştirenleri tarif etmek o biçemle uyumsuzluk taşıyanları tarif etmekten çok daha zordur. Bu aşamada yapabileceğimizin en iyisi sanatsal oluşumun ortaya çıkmasına katılan, birkaç sayfa önce belirlediğimiz altı unsuru tekrar etmekten ibarettir. Nüktede yaratıcı ürünü parçalara ayırmak olanaksızdır. Kural olarak şakanın herhangi bir parçası şaka özelliğinde değildir. Estetik nitelikli bir bütünde daha çok özgürlük vardır. *İlyada* destanından, *İlahi Komedy*'dan bir parçayı ayrı biçimde ele alabilirsiniz. Bir heykel bütününde hayranlık uyandırmıştır. Ya da heykelin zaman içinde korunmuş bir parçası söz konusudur. Estetik ürünlerle bağlantılı olarak eserin bütününe algılamak ne yaratıcının ne de izleyenin dikkatini bütünden parçaya ya da parçadan bütüne kaydırmasına engeldir. Bütün için ardışık her parça kendi payına düşeni katar. Süreç ardışık parçaların birbirini izlemesi şeklindedir. En sonunda tüm geştalt, estetik bir ürün olarak ortaya çıkar. Bütün algılandıktan sonra parçaların her biri - bütüne bağlı olarak- ayrı bir *belirginlik* kazanmıştır. Parçaların birbirleriyle ilişkisi ve kendi içlerindeki bağlantılar; her birinin bütünü ve diğer parçaları ne yolda ve nasıl etkilediği bilgisi estetik yaşantının doğası içinde tanımlıdır.

Estetik bütünlüğün ortaya çıkması için bilişsel üç kip bir biçimde karşılanmalıdır.¹⁰⁹ (1) Sanatsal bütünlüğü oluşturacak katılımcı unsurlar dış gerçeklikle bağlantılıdır ve sanatçı tarafında estetik süreçte bir araya getirilir (*bitişiklik/komşuluk kipi*). (2) Sanat ürünü yaşamın bir yanını taklit eder. Ya da Aristo düşüncesine göre benzerlik taşıyan parçaların (tıpkı eğretilmelerde, somutlaştırmada) olduğu üzere bir araya getirilmesidir (*benzerlik kipi*). (3) Sanat ürünü nesnelerin, durumların, anlamların olduğu bir sınıftır (*pars pro toto kipi*).

Şiirin Rolü

TÜM EDEBİ BİÇEMLER yaratıcılığın önemli örnekleridir. Ancak bu kitabın taşıdığı gerekliliklere bağlı bir seçim yapmak zorundayız. Şiire odaklanmak başlangıçta doğal görünen bir seçimdir. Şiir yalnızca birincil ve ikincil sürece dair katılımcı unsurları arasındaki ilişkiyi en çok yansıtan edebi biçim olduğu için değil aynı zamanda derine inen bir etkiye yol açtığı için seçilmiştir. Üstelik en eski zamanlardan günümüze şiir kadar önemli rol işlevselliğinde olan bir edebi biçim söz konusu değildir. Edebiyatta yer alan dehaları düşündüğümüzde ilk aklımıza gelenler şairlerdir. Eskiye düşündüğümüzde Antik Yunan'da Homeros, Roma'da Virgil, İtalya'da Dante, İngiltere'de Shakespeare, Almanya'da Goethe olur. Hepsi şairdir. Edebiyatın diğer biçimlerini düşündüğümüzde akla ilk gelen Cervantes ve Don Kişot'tur. Ancak şiirle ilişkili söylediğimiz hâlâ geçerliliğini korumaktadır. Şiir dışındaki biçimlerde ortalama yaratıcılık kabul edilebilir ve yeterli bulunabilirken şiirde *muhteşem* olandan aşağısına *öylesine* kabul gösteririz. Büyük Latin şairi Horace, *Ars Poetica/Şiir Sanatı* 'nda (377-378. dizeler) bize şöyle seslenir:

*Ne insanlık, ne tanrılar, ne de kitapçılar
şairlerin sıradanlaşmasına izin verirler.*

Estetik alanda aşkınlaşmış bir niteliğe sahip olması nedeniyle şiirin taşıdığı büyük değer bizzat şairler tarafından ifade edilmiştir.

¹⁰⁹ Bütün bunlar *The Intrapsychic Self/Ruhsal-İçi Kişilik* (Arieti 1967, 2. Bölüm) kitabında ve bu kitabın 6. Bölümünde kısaca ele alınmıştır.

Şairin iletisi insan ruhunun birincil nitelikli kaynaklarından, birincil süreç, yüksek düzeyli düşünceler ve ikincil sürecin ülkülerinden doğru gelir. Sonuç insanlığa yönelik güzellik, iyilik ve ümit içeren iletidir. Bu bölümün sonuna doğru birkaç sayfa şairlerin şiirin bütünlüğünü ve çok yönlü değerliliğini anlatan ifadeler yer verilecektir. Söz arasında değinmek istediğimiz bir diğer husus, kimi ruh hekimlerinin şiiri bir tedavi aracı olarak kullanmalarındır (örnek Leedy 1969,1973; Pietropinto 1973). Sonuç oldukça doyurucudur. Şiirin çok uzun zamandan bu yana *iyi gelen* bir yanı olduğu söylenir. *İlahi Komedya* hem bir psikoterapi hem de kendi kendini çözümleme aracı olarak görülebilir. Dante'nin çatışmaları şiirde eğretilmeler aracılığıyla yansır: Cehennem ve Araf'ta bulunur. Sonunda sevdiği aziz insan Beatrice ile birlikte Cennet'e giderek çözüme ulaşır. Ancak bir mutluluk dönemine ulaşabilmek için, dünyevi çatışmalarından özgürleşmenin öncesinde zorlu olayların olduğu bir cehennem sürecine dalcak ve Araf'taki dağa tırmanacaktır. Eğretilmelerle dolu seyahati sırasında yanında çok iyi bir *psikoterapist/ iyileştirici* vardır: Virgil! Kimi eleştirmenlerce Virgil akı, bilgeliği simgelerken karşısı aşkı simgeleyen Beatrice'tir.

Unutmamamız gereken, her şeyden önce Virgil'in büyük bir şair olduğudur. Şiiri temsil etmektedir. Dante ruhunu şiir aracılığıyla arındırmaktadır. Gerçek aşka ancak bundan sonra ulaşabilecektir. Bu, Beatrice adlı bir kadına ve Tanrı'ya duyulan aşktır. Ceheneme girmeden hemen önce Dante, Virgil'i tanımıştır. Virgil, onu kurtarmak üzere gönderilmiştir (*Inferno*, Canto I, dizeler: 79-84).

*Ey tüm şairlerin gururu ve ışığı;
senin eserlerini büyük bir aşkla okumak için
harcadığım çaba benim yardımcım olsun*

*Sen benim hocam ve üstadımsın
bana gurur veren üslubumu,
ben senin sanatından aldım.*

Tarz sözcüğünün göndermesi daha çok edebi tarz üzerinedir. Ancak özellikli bu bağlamda tarz denince Dante'nin taklit ettiği yaşam tarzı akla gelmelidir. Bu tarz şiirsel niteliktedir. Aştan

sonra gelir. Aşk, çatışmalardan uzaklaşmak, akılsal esenliğin ve mutluluğun peşinde olmak demektir.

Dante'nin şiire bakışı Araf'ta sözünü ettiği anlatı kişilerinin Virgil'e *simgeyi* vermeleri ve şiirin dâhil edilmesiyle yansır. Cehennemde sözü edilen anlatı kişileri itibarsız, acı içinde ve böylesi meselelere kafa yormayan insanlardır. Cennetteki kişiler ise yalnızca Tanrı ve kutsal olanla ilgilidirler. Oysa Araf'ta arınmak isteyen gölgeler vardır. Şiirin değeri kabullenilmiştir. Küçük bir şair olan Mantualı (Virgil'in doğduğu kent) şair Sordello, fark eder ki onunla konuşan gölge şair Virgil'in gölgesidir. Ortaya yoğun duygusallık taşıyan dizeler çıkar (*Purgatory*, Canto VII, 10-19. dize-ler).

Burada yer veremeyeceğimiz pek çok şair, şiirler yazarak şiirin rolünü açıklamaya çalışmışlardır. Şair ve ressam Théophile Gautier (1811-1872) “L'Art/Şiir” adlı bir şiir yazmıştır. Şiir pek çok kişi için sanatçı olmak üzerine bir rehberdir. Bu güzel şiirde Gautier, esinlenmenin giz olmadığını, dönüşmedikçe kalıcı bir sanat ürünü haline gelemeyeceğini söyler. Zorluklarla dolu bir ortamı idare edebilme gerçek ustalığına ulaşabilmek gerekir. Aslında şiire yeni ve uzun süreli esin veren kaynak ortamın zorluğudur. Ortamın zorluğu sanatı *yıkılamaz* kıldırır.

*geçicidir her şey
yaşayakalan tek şey sanattır
tükenirken kentler, kalır heykeller*

Ünlü İtalyan şair Giosue Carducci (1835-1907) “Congedo/Farewell/Veda” adlı şiirinde şairi anlatır. Şair büyük bir insandır. Onu büyüten, güçlü kılan yazdıklarıdır. Kasları demirdendir. Örs vuran demirci odur. Akkor haline gelen metalde anılar, geçmişin utkuları kılıçları yapmakta kullanılır. Yapılanlar yalnızca bunlar değildir: Zafer takları, güzel kadınlar için taçlar aynı yapım içindedir. Şair kendisi için bir ok hedefi çizer ve onu güneşe doğru fırlatır. Sonra da ne kadar yükseğe gittiğini, ne kadar çok parladığını seyre koyulur.

Nobel adayı İtalyan şair Salvatore Quasimodo (1901-1968) için şairin doğuşu yolunda gitmeyen şeylerden doğrudur. Doğmuştur. Çünkü yaşama yapışmanın yeni bir yolunu gösterirler. Şair hiçbir koşulda yaşamı yadsımaz. Üstelik yaşamın çoraklığının ona

yaşattığı umutsuzluğa karşın. Yarıyı altından, diğeryarıyı kandan yapılmış ölüme içlerini döken insanları onlar görür. Şiir ruhun bir halidir. Bu halden doğru insana ve yaptığına inanmalı ve güven duymalıdır.

Bu satırların yazarı için şiir günlük yaşamın etrafında dolanarak yaşamı rüyada bile görülemeyecek güzelliklerle, kuşku duyulmayacak gerçeklerle dolduran büyülyü bir bireşimdir. Bu dediklerim gerçek dünyanın reddi anlamına gelmez. Aksine söz konusu bireşim dünyayı yeniden keşfetmemize; ulaşılammış okyanus derinliklerindeki değeryli taşları bulmamıza yardım edecek olup bu, Thomas Gray'ın izini sürmemiz anlamındadır. Ya da Richard Lovelace'ın sözünü ettiğı üzere hapishane duvarlarını ve demir parmaklıklarını yok etmektir. Saklı gizli eğretilereleri ayağı diken şiirdir. Stratford'un ozanı'nın (Shakespeare) dizelerinde yansıdığı üzere: 'findikkabuğundan dışarı burnumuzu çıkaramayız ama kendimizi sonsuzluğun kralı sayarız!'

9. Bölüm

Resim

(Müzik Üzerine Kısa Bir Not ile)

Önalgı, Görsel Algı ve İmgelem

UYGARLIĞIN GELİŞMESİNDE güzel sanatların önemli bir rolü vardır. Herbert Read'e (1955) göre düşünceyi önceleyen simgedir. Sanatsal nitelikli yeni bir imge insanlık tarihinde yeni bir düşünce demektir. İmge ve düşünce arasındaki koşutluğun geçerliliğine kanıt insanın gelişiminde yatmaktadır. 3. Bölümde gördüğümüz üzere imge sinir sisteminin bir işlevidir. Henüz dil ortaya çıkmadan vardır. Bu bölümde görsel sanatlardan, özelinde resimden söz edeceğiz. Resim imgelerin dış kaynaklı nesneler üzerine geçirilmesidir. Önceki bölümde yaptığımız gibi tekil nitelikli sanat ürünleri üzerinde değil uzun soluklu insanlık tarihi üzerinde dururken katılan ruhsal süreçlerin simgelerini ele alacağız. Bölümün sonunda kısaca müzik sanatı üzerinde duracağız.

Resimsel imge nedir? Aristo'nun dediği üzere doğanın bir taklidi midir? Zihinsel düzeyde imgelem haline dönüş müdür? Bu, rüyalardan farklıdır. Çünkü görsel nitelikli imgeler egemendir. Ya da görsel sanat renkleri yeni karışımlarıyla oluşmuş yeni biçimler midir?

Soruların tek yanıtı '*bir arada hepsi*'dir. Batı'nın klasik Yunan'dan on dokuzuncu yüzyılın sonlarına kadar olan 2500 yıllık tarihinin bütününe derinden bakarsak doğayı taklit etme çabasında pek çok sanatçı olduğunu görmekteyiz. Sanatçıların farklı edimleri söz konusudur; doğanın taklit edilmesi, doğanın yeniden yaratılma-

sı, inşası, güzelleştirilmesi gibi. Ancak her koşulda gerçeklikle başını koparmamış bir insan çabası söz konusudur. Dış çevrenin insan gözünün ağ tabakasına (retina) düşen görüntüsü sanatçının asal izlenimini oluşturur. Ortaçağda daha az olmak üzere kimi yüzyıllarda yasaklamalar olsa da gerçekliğin yeniden üretilmesi her zaman amaçlardan olmuştur. Bu tarihsel dönemde sanat ürününün karşısındaki kişinin ilk yaptığı tanıma/bilme sorunudur. Sorun, gördüğünün nasıl seçildiği, nasıl biçimlendiği, nasıl güzelleştiği değil resmi yapılan nesne ile gördüğü arasında zihninde kurduğu benzerliktir. Bugüne dek tarihin hiçbir döneminde sanatsal imge bugünkü fotografik nitelikli imgeyle kıyaslanamaz. Ancak yirmi beş tane yüzyıl boyunca simgeleştirmede gerçekliğin değişik derecelerde yeniden oluşturulması asal nitelikte değerlendirilmiştir. Kadın ülküleştirilmiş Afrodite'ye benzeyebildiği sürece kadın olarak algılanmaktadır.

Eski Yunan'da kabul gördüğü üzere gerçekliğin tanınması, gerçekliği yapılandırırken benzeşen bir düzen içinde olmasına çalışma algısal nitelikli olgularla ilişkilidir. Bu da ikincil sürece aittir. Bir şeyden haberdar olur olmaz ilk yaptığımız *sınıflamaktır*. Gözlemlediğimize bildiğimiz bir anlam yükleriz. Yoksa karmaşa içinde ve anlaşılabilirlik içinde akıp giden bir dünyayla karşı karşıyayızdır. Henüz tanımaya başladığımız yıllarda dünyaya dair oluşturduğumuz anlamlar tanınan, bilindik anlamlardır. Bunlar başkalarından (ana babamız, akranlarımız, çağcılarımız) ve içinde yaşadığımız kültürden doğru öğrendiklerimizdir. Kendimizden kattıklarımız daha sonra gelir.

Söylediğimiz diğer yaratıcılık alanlarının dışında görsel sanatlarda algılamadan hemen sonra ikincil sürece geçtikimiz, birincil sürecin çevresinden dolandığımız anlamına mı gelmektedir? Kural olarak yanıtlarsak *hayır*. Her şeyden önce -neredeyse tüm sanat ürünlerinde- ikincil sürecin tartışılmaz egemen olduğu hallerde bile var olan bilinçdışılık ve birincil süreç düzenekleri fark edilebilir. Diğer ve en önemli olan husus iki bin beş yüz yıllık tarihsel dönem boyunca ikincil süreç egemendir. Ancak gezegenimizdeki insan yaşamı düşünüldüğünde bu süre (tek bir insan için oldukça uzun sayılsa da) oldukça *kısa* bir süredir. Bu dönem Eski Yunan öncesi ve modern sanatın ortaya çıkışı arasına yerleşmiş büyük bir araçtır. Klasik Yunan dönemi öncesinden Cezanne sonrasına kadar olan dönemde birincil süreç ile ikincil süreç arasında *uyumluluk*

taşıyan bir karşıtlık söz konusudur. (Burada doğruluk adına söylememiz gereken bir diğer şey, daha sonra ele alacağımız taş devrinde(paleolitik) ortaya çıkan bir ayracın daha olduğudur.

Resim yapan insanın *ne yaptığına* bir bakalım. Ağaç, insan, hayvan, neyin resmini yapmak istiyorsa ona bakabilir. Gördüğünün aynısını resmedebileceği bir tür *grafik yöntem* kullanabilir. Bunun için önce *algısına* dayanır. Ya da ilgili nesneye bakmadan, nesnenin belleğinde kalan izine dayanarak nesnenin resmini yapar. Böyle yapıyorsa *imgeleştirmeye* başvuruyor demektir. Olmayan nesneyi zihninde çağrıştırıyor demektir. Esasen sanatla ilişkili Güney Fransa'daki Lascaux ve Kuzey İspanya'daki mağaralarda bulunan en erken ifadelendirmelere bakıldığında ressamların -söylediğimiz üzere- belleklerindeki imgeleştirmeye dayandıkları görülmektedir. Resmi yapılan hayvanlar mağaralarda yaşamayan hayvanlardı. Bu noktada karşımıza çıkan ikilem önemlidir. Önemlidir çünkü bu ikilem tüm sanat tarihinde etkilidir: Algılamaya dayanan sanat ürünü imgeleştirmeye dayananla kıyaslandığında doğaya daha çok yakındır. En geniş sınırlar içinde doğru olan bu saptama aslında pek de görüldüğü gibi sağlam bir saptama değildir.

Sanatçı belleğindeki imgeleştirmeye dayanıyorsa resmini yapacağı nesnenin imgesini belleğinde oluşturabilmek için önceden mutlak algılamış olması gerekmektedir. Diğer bir husus resmini yaptığı sürece yaptığını nesnenin gerçekteki halini görerek denetleme olanağının da olduğudur. Başka bir ifadeyle söylersek algısını her an *yenileyebilecek* durumdadır. Mağarada yaşayanları düşünün; resim yaptıkları sırada zaman zaman dışarı çıkıp resmi yaptıkları hayvanları tekrar tekrar gözlemleyebilmekteydiler. Öte yandan resmini doğrudan algılamaya dayandıran ressam için de içinden geçmesi gereken karmaşık süreçler vardır. Resmini yaptığı nesneye ilişkili duygu ve düşünceleri o nesneyi algılamasını doğrudan etkilemektedir. Başka sözcüklerle ifade edecek olursak nesneye ilişkili geçmiş yaşantıları (nesneyi bilme ve duyumsama biçimi) nesneyi nasıl gördüğü konusunda etkilidir. Daha da önemlisi, algılamanın -öyle görünse de- ruhsalimsel değil nörofizyolojik bir süreç olduğudur. Rudolph Arnhem'in (1969) algılamanın edilgen bir izlenimden ibaret olmadığını gösteren ısrarlı çalışmaları vardır. Çalışmalarında ortaya koyduğu şu olmuştur: görselliğin kendi hedeflerini göz hareketleriyle kendisi seçtiği ve daha sonra onları düzenlediğidir.

3. Bölümde bilinçli farkındalık içindeki algılamanın öncesinde *geşaltın olmadığı algılama, parçalı algılama ve belirgin kısımların algılanması* gibi bilinçdışı düzeneklerin öncülük ettiğini gördük. Gene bu bölümden öğrendiğimiz bir diğer şey algılamanın son aşamasında gereklilik taşıyan bu aşamaların ötelendiği ya da baskılandığıdır. İmgeleştirme ve rüyalarda bile -öyle olmasa da- söz konusu ötelenme ya da baskılanma vardır. Söz konusu erken aşamaların imgeleştirmede ve hatta rüyalarda nadir olması çoğunu hatırlayamamızdandır. Hatırlayamıyoruz çünkü onlara anlam yükleyebilmiş değiliz. Tıpkı Türkçe bilmeyen kişinin ona okunan Türk edebiyatından alınmış bir metni anımsayamaması gibi.¹¹⁰ Sözcüklerin seslerini ve anlamlarını bağlayamayız çünkü. Yaratıcılığın başka alanlarındakiler gibi ressam da geşaltsız algılamaya/ön algılamaya olağan insana kıyasla daha kolay geçiş sağlayabilir. Ancak bunu baskılamayı öğrenmiştir. Çünkü olağan anlamlandırmanın bulunmadığını bilir. Hatırlayalım; bu ön algılama ve erken algılama evreleri -eğer bir anlama kavuşmamışlarsa- birincil süreçten daha ilkel niteliktedir.

Ehrenzweig (1957,1967) bilinçdışının önemini ve geşaltsız ifadelendirmenin önemini vurgulayan bir yazardır. Ona göre sanatsal bir nesnede görmeye alıştığımız şey yüzeydeki düzendir. Ancak bu düzenin gerisinde saklı başka bir düzen vardır. (Belli ki yazar Nietzsche'den çok etkilenmiştir. Yani sanatta Dionizyen dürtüsellik ile Apollon yanlısı düzen aşkı aynı düzeyde ele alınmaktadır. Daha sonra göreceğimiz üzere bu kabul estetik tarihinde çok sık ele alınmıştır. Çoğu estetik bilimci bu iki ilkenin sanat sürecinde aynı anda işlerlik kazandığı düşüncesindedir.) Ehrenzweig birbirinden farklı iki temel algılamanın olduğuna inanır: derinlemesine algılama ve yüzeysel algılama. Yüzeysel algılama geşalta bağlı olup daha önce tartıştığımız algısal evrelenmeleri içerir. Ehrenzweig geşaltsız algılamanın sanatsal süreçte karmaşık, farklılaşmamış ve belirsiz olduğunu söyler. Geleneksel sanatçı geşaltsız görseli tanımlı düşünceler ortaya çıkar çıkmaz unuttur. Bilinçaltı düzeyde örtük olarak var olan derin ve yüzeysel algılama karşıtlığı yüzeydeki geşaltı harekete geçirir ve sanatsal bir nitelik oluşturur. Ehrenzweig yaratıcı sürecin akılla uyumsuz ilkel benlik (id) ve

¹¹⁰ Cümle uyarlanmamış olup olduğu gibi çevrilmiştir. Yazar örneklerken gerçekten bu örneği vermiştir. Ç.N.

akılla uyumlu benlik (ego) olmak üzere iki asal gücün hizmetinde olduğunu söyler. Bu saptaması daha önce kapsamlı ele aldığımız tartışmayla uyumludur. Devamında söylediği zihnin derin düzeylerinde bilinçdışı bir taramanın olduğudur. Yazar buna *syncretistic /sinkrestetik* adını verir.¹¹¹ Bu evre aynı zamanda bir eylem kipi niteliğindedir. Sanatçı nesneyi bütününde bu eylem kipine uyan bir biçimde (*synekretistik*) kavrar. Bire bir görselleştirmeyi bir kenara koyarak bütünü açık seçikliğinin olmadığı bir görsellikten doğru yaşar. Ehrenzweig şunu ifade eder: “*Nesneyi bütünü içinde algı-larken sanatçının gizem dolu sinkrestetik bir bakışı vardır. Bütünü oluşturan parçaların birbirinin yerine geçebilecek bir değişkenlik sergilediğini görür*” (1967, s. 38).

Tanımlanan düzenlenme benim daha önceki satırlarda endo-sept adını verdiğim bilişsel düzeyle karşılaştırılabilir (Bkz. 4. Bölüm). Birincil nitelikli bir kümelenmedir belki! (Arieti, 1967) Bu önalgi yeteneği bütünün parçalarını kavramaktadır. Tedavisini üstlenmiş olduğum kimi şizofreni hastaları hastalıklarının akut/apansız devrelerinde ya da hastalıklarının ileri evrelerinde ortaya çıkan bu olgudan söz etmişlerdir (Bkz. Arieti 1967 ve bu kitapta 3. Bölüm). Öte yandan sanatçılar gestalt öncesi bu evreyi genellikle yadsırlar. Nesnenin bütününe gördükten ya da bütününe imgeleştirdikten sonra kimi zaman bütünün parçalarından birine, belirgin bir parçasına ya da bütünden kopmuş bir parçaya odaklandıklarını söylerler. Görünen o ki gestalt öncesi algılamanın sanatsal süreçte özgül bir rolü yok. Ya da bir diğer olasılık, çoğu sanatçı bundan habersiz ve bu nedenle varlığını yadsımaktadır. Ayrıca görsel sanatlar pek çok yönüyle olgunlaşmış algılama düzeyinde ortaya çıkmaktadır. Örneğin sanat öğrencileri renklerin başka renklerle karşılaştırıldığında kendi içlerinde algısal nitelikli değerler taşıdığını bilirler. Örneğin aynı kırmızı renkteki yama çevresinde bulunan başka renkteki yamalara göre *açık* ya da *koyu* algılanır. Herhangi bir biçem bağlantılı olduğu diğer biçemlere bakarak estetik

¹¹¹ Bir diğer adı çocukta düşünce gelişiminin ilk evresini anlatan fizyog-nomonik düşüncedir (Kasanin). Bu evrede çocuk nesnelere hareket kazandırırken kendi egosunu onlara yükler. Örneğin bir değnekle oynarken onu *at* olarak görür ve adlandırır. Bunu izleyen ikinci evre genelleştirmenin bulunmadığı somut düşünme evresidir. Üçüncü evre ise genellemelerin ve ulamların bulunduğu soyut düşünme evresidir. Bu evre ergenlikten sonra ve eğitimi izleyerek daha geç gelişir. Ç.N.

değeri farklı kılabilir. Belli bir biçem başkalarına göre öne çıktığı için ya da değişik kereler yinelendiği için özellikli bir değer kazanmıştır.

Bütün bunlar ve daha pek çok ilke sanat öğrencilerinin yabancı olmadığı şeylerdir. Çünkü onların ortak paydası bilişsellik öncesi düzeyde eylemleştirebilmeleridir. Algılama olgusu doğal olarak yapılarında var olan bir niteliktir. Peşinde oldukları, düşündükleri henüz olanaklılık dâhilinde bir biçemdir. Dolaylı bir duyumsamadır.

Yaşamsal ve Taslak Halinde Tarzlar ile Dönemler

MAĞARA SAKİNLERİ gerçekçi ve bir tarza sahip resimler yapmışlardır. Read'e göre (1955) bu resimlerin ortak yanı *resme gelen* bir nitelik olarak taşıdıkları *canlılıktır*. Bir diğer yan -amaç olarak görünmese de- hayvanların canlı varlık olma özelliğinin zenginleşmesidir. Resmedilenler grafik düzeyinde iki boyutlu ve tek renklidir. Paleolitik dönem insanların tek tek ya da müştereken kullandıkları iki tür tarzları vardı; *canlı olan*, *şematik olan*. Bizim burada ele alacağımız ikincisidir. İlkine daha sonra değineceğiz.

Paleolitik çağ sanatında hayvanların simgeleştirilmesinin ne denli *doğal* olduğunu görmek oldukça ilginçtir. Neolitik çağdan eski Yunan öncesine dek olan dönemdeki örneklerle kıyasla en ilkel sanat biçimine ait örneklerin (bakarak) daha çoğunun gerçekçilik akımı içinde yer alabilmesi nasıl mümkün olabiliyor? En ilkel şekliyle paleolitik dönem sanat ürünlerini çocukların sanatsal gelişiminin erken dönemleriyle karşılaştırdığımızda arada bir uyuma olmadığını görürüz. Paleolitik çağ insanı ile küçük bir çocuk karşılaştırıldığında, hayvanları gerçekçi biçimde çizebilen ilkidir. Küçük çocuğun kendi bedeni üzerindeki eşgüdümü ve denetimi yeterince gelişmiş değildir. Bu nedenle çizimle ilişkili incelmış bir teknik beklenemez. Hayvanları algılama canlılığı ve yaşamsallığı açılarından ikisi arasında farklılık yoktur. Ancak çocuk hayvanları grafik olarak resmedemez. Bu dönem varlıkbilimsel (ontolojik) olarak çocuğun sanatsal gelişimi sürecinde *karalama* evresine denk düşer. Bu dönemde çocuk gerçek resimlemeler yapamaz. Ancak yaptığı karalamaları adlandırır. Karalamaları *annedir*, *köpektir*, *adamdır*! Böyle yaparak karalamalarıyla bağlantılı zihinsel resim-

lere göndermede bulunmaktadır. Lowenfeld'e (1951,1959) göre karalamaların adlandırılması insan gelişiminde önem taşıyan bir evreye işaret etmektedir. Bu *harekete bağımlı duyumsallıktan* (kinestetik) *imgesel* olana doğru bir değişmeyi anlatır. Dolayısıyla çocuğun sanat edimi ve en ilkel sanatın sergilendiği gerçekçilik arasında bir bağlantının olmaması aralarında gelişimsel bir koşutluğun olabileceği olasılığını dışlamaz. Öte yandan mağara insanları konuşabiliyorlardı diyelim. Bu nedenle aslında yaşadıkları mağarada bulunmayan (modele bakarak çizmeyeceklerine göre) hayvanları gerçekçi olarak resmedebiliyorlardı. Demek o insanların 'eide-tik' diyerek nitelediğimiz türden ve pek çok çocukta zaten var olan *capcanlı* imgeleştirmeler söz konusuydu. Söz konusu varsayım *a priori* (*deneye dayanmaksızın*) reddedilebilecek gibi değildir. Çünkü eğer çocuk erişkinin kas gücü ve eşgüdüm becerisine sahip olmuş olsaydı tıpkı paleolitik dönemi insanının yaptığına benzer resimler yapıyor olurdu.

Çocuk birkaç yaş daha aldığıında doğayı istediği ölçüde (ne görüyorsa!) taklit ederek resimleyemez. Bu kez başka bir yöntemle başvurur: Bıçimleri basitleştirerek nesneleri temellerine indirger. Örneğin insan bedeni resim yoluyla yeniden oluşturulurken şema haline getirilir: Gözler iki noktadan, kollar ve bacaklar ilişer çizgiden ibarettir (çöp adam!). Çocukların resmine bakan erişkin, resmin neyi simgelediğini hemen anlar. Dolayısıyla çocuğun önemli ilişkileri soyutlayabildiğini söyleyebiliriz. Resim temellerine indirgenmiş, geometrik bir şekillenme halinde olup parçaların matematiksel oransallığı (gövde uzunluğuna göre gözlerin büyüklüğü, el ve ayakların eşit uzunluğu vb.) korunmuştur. Ancak önyargılı bir kavramlaştırma da dikkatten kaçmaz: baba büyük, çocuk küçük çizilmektedir!

Çocuğun insanı temsil eden resimler çizmesi üç-dört yaşları arasındadır. İlk fark edilen koskocaman gözlerdir. Çünkü yüz ve gözler kadar çocuğu çeken başka bir şey yoktur (Spitz 1965). Dört buçuk yaşlarında şematik olarak gövdeyi çizmeye başlar. Bu çizimlerde mutlak resmedilen şey *göbe*ktir (Ferrari 1973). Beş yaşta kolları ve bacaklarıyla insan bir bütün olarak resmedilir. Altı yaşa gelindiğinde şema tamamen ulaşmıştır. Uzunluk genişliğin dört katıdır (Gesell 1940; Ferrari 1973). Şemasına bakan çocuk *büyük insanı* algısal gerçekliğe daha yakın bir resim çizebildiği için kıskanır. Bu noktada 3. Bölümde imgelerle ilişkili söylediklerimizi

yineleyebiliriz. İmgeler algılanana göre tam olmasa da imgelerin eksikliği yaratıcılığı doğurmaktadır. Aslolan soyutlayabilme gücüdür. Esası soyutlayabilme gücü; gerçekliğin matematiksel hatta geometrik nitelikli yorumlanması çocuğun resminde zaten vardır.

Basitleştirme eğilimi, biçimin yinelenmesi, iki taraflı benzeşim/bakışım, art arda tekrar, süssüzlük; hepsi bir arada bir eksiklik olarak düşünülemez. Gerçekliğin yeniden üretilmemesidir yalnızca. Buna *stylization/tarzlaştırma* diyerek sözcüğe ruhsal nitelikli bir anlam katmaktayız. Tarzlaştırma dış dünya nesnelerinin görünüşünü değiştiren zihinsel yetilerin olduğu sürecin adıdır. Zihinsel yetileri dış nesneden bağımsız düşünmemek gerekir. Dış kaynaklı nesne şu şekillerde simgeleştirilir: (1) Nesnenin asal nitelikli dış yapısallığı, (2) asal niteliğin basit yollardan yeniden üretilmesi, (3) özellikle insan biçimi söz konusu olduğunda çift tarafın bakışım olmasa, (4) biçimin yinelenmesi. Çocuk bütünü oluşturma becerisine sahip değildir. Ancak parçayı simgeleştirmeyi istediği de pek söylenemez. Parçaların bütünün yerine geçebilecek biçimde durmasını sağlayacak simgeleştirme düzeyine henüz ulaşamamıştır. Kendine göre yansıttığı bütündür ancak yansıyan bütün olmayıp bütünün -ona göre- önemli kesimleridir.

Şemadan Güzelliğe

DÖRT VE ALTI BUÇUK yaşları arasındaki çocukların resimlerinin taşıdığı nitelikler ile neolitik dönem sanatında öne çıkan özellikler benzerlik taşımaktadır. Read (1955, s. 35), “*Çoğu sanat tarihi öğrencisi paleolitik dönemden neolitik döneme geçişin felaketimsi bir gerileme görüntüsünde olduğuna inanır. Çünkü neolitik dönem resimlerinde hayvanlar olduğu gibi değil (yani canlı bir doğallık içinde değil) anlamsız tekrarlarla dolu geometrik şekillerden doğru betimlenmiştir. Ölümcül nitelikli biteviye bir soyutlaştırma söz konusudur*” diye yazar. Oysa soyutlama önemli bir gelişmedir. Paleolitik dönemle kıyaslandığında neolitik dönem insanının gösterdiği ilerlemenin bir ön isteridir. O artık vahşi hayvanları avlayan biri değildir. O artık ziraatçi olmuştur. Hayvanları evcilleştirmiş, çanak çömlek yapmaya başlamıştır. Hatta gökbilimle uğraşmaya başlamıştır. Neolitik çağ eskinin büyük uygarlıklarının beşiği olmuştur.

Soyutlaştırma ya da şemalaştırma için imgeleştirme gereklidir. Gerçeklik bu yolla dönüşmektedir. Ancak bu yalnızca imgelere dayanmaz. İmgelerin kullanımı olduğuna göre demek ki imgeler aracılığı ile ortaya konan bir şema çıkarsanmıştır. Çizgisel bir simge imgenin yerine geçer. İmgenin asal öğelerini içerir. Bu yolla imgenin şemaya dönüşmesine yol açar. İlkse nitelikli bu *şema* 'eidetik'/canlı özellikli imgeleştirmeden farklıdır. Canlı nitelikli imgeleştirme fotografiktir. Oysa şemalaştırma olağan çocuk resimlerindekii gibidir. Ya da zihinsel hastalığı olanların resimlerindekii gibidir. Çocukların ve hastaların ürünleri görece olarak zihnin birincil nitelikli süreçlerine aittir. Başka bir biçimde söylersek, belki de ikincil sürecin en eski nitelikteki üretimleridir. Ancak en eski nitelikli yapılarında gelişmiş nitelikli düzenekler görmekteyiz. Bunu bölümün ilerleyen sayfalarında ele alacağız.

Read'e göre (1955) bunun böyle olması neolitik dönemin ortaya çıkışında var olan *form* ile ilişkilidir. Read'in *form* dediği *aformal/biçim taşımayan* varoluştur. Günlük yaşamdan doğru yapılan soyutlamalardır. Raphael (1947) neolitik biçemin sonunda bir bireşime çıktığını söyler. Bu bireşim bir dizi unsurun bir araya getirilişi ve yapılanması demektir:

- *Basitlik*; yeni öğelerden karmaşık bir birlik üretmek;
- *Biçemsel gereklilik*; içerikteki öğelerden bir kısmını tanım-larken bir kısmını örtük hale getirmek;
- *Ürünü oluşturanın ürünün üstüne çıkması*;
- *Belirlilik*; Biçemin kendini anlatması;
- *Enerji*; Yaşamsal güçlerin aşkınlaşması...
- *İçerik ve anlamın bağlantılanması*.

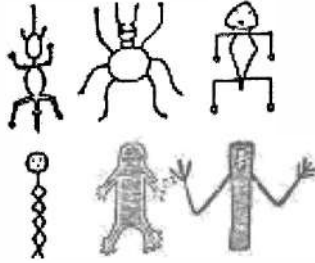
Read, neolitik insanının saydığımız bu şematik tarzı benimsediğini söylerken önceden var olan yaşam tarzlarının dışlanmadığını, ikisinin bir arada olduğunu söyler.

Sanatsal güzelliğin biçimin keşfiyle ortaya çıktığını söyleyen de odur. Genelgeçer geometrik oranlamalar güzellik için yeterli değildir. Çoğu çocuk resmi güzel olmaktan uzaktır. 9-1 ve 9-2 şekillerindeki örnekler kelimenin tam anlamıyla çirkindir. Öte yandan sonraki çağlar da dâhil olmak üzere geometrik özellikteki şematik sanat önemli bir rol üstlenmiştir. Şekil 9-3'te görüldüğü üzere Easter Adası heykelleri Polinezya sanatının ilginç örneklerindendir. Bu garip heykeller yaklaşık 12 m. yüksekliğinde, uzun

başı, yarım yamalak yapılmış gövdeye sahiptirler. Neredeyse birbirinin aynısıdırlar. Pek çok Mısır, Asur kalıntısında rastlanılan resim, heykel, oyma işinde gördüğümüz işçi, asker, köle, hayvan temsillerine gene rastlamaktayız. Bütününde ortaya çıkanlar ortaya çıkanlar birbiriyle özdeşleşmektedir. Kimi örneklerde merkezde bir şekil vardır ve o resmin etrafında özdeş nitelikli tekrarlar vardır.



Şekil 9-1



Şekil 9-2



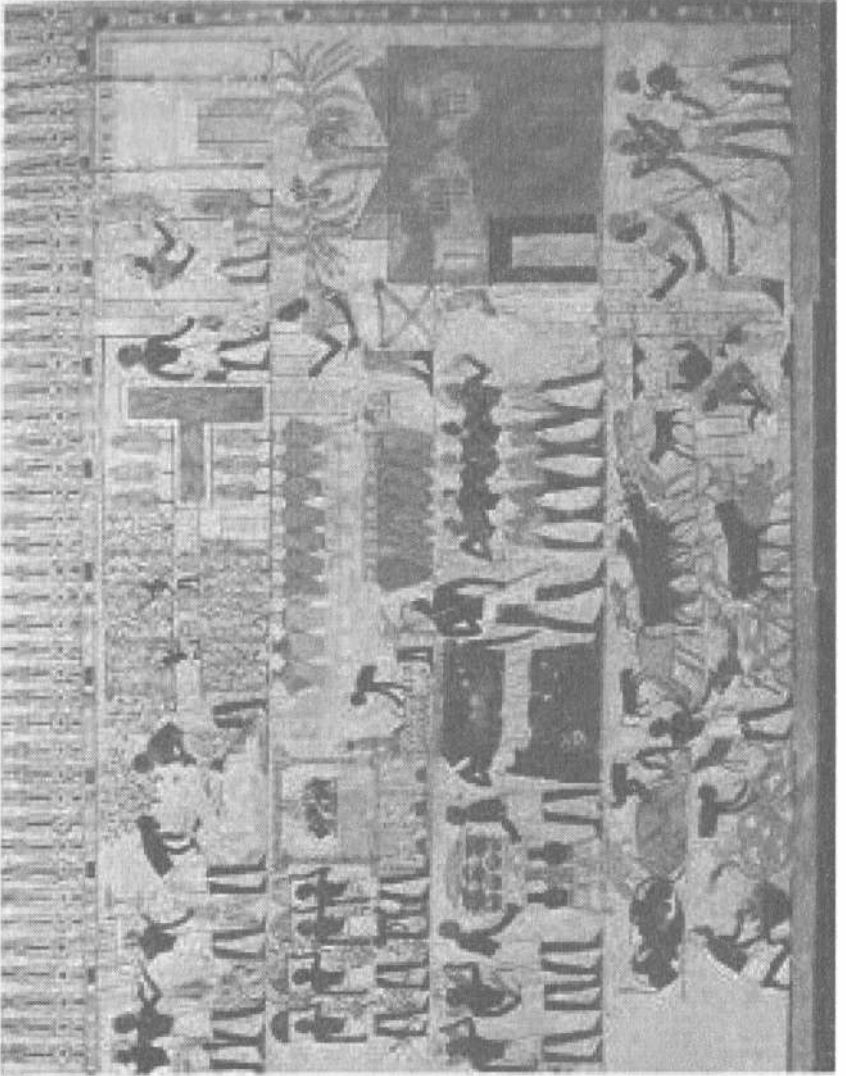
Şekil 9-3

Şekil 9-4'te Mısır devletinin yoğun etkinliği simgelenmektedir. Aynı biçim defalarca tekrar edilmiştir.

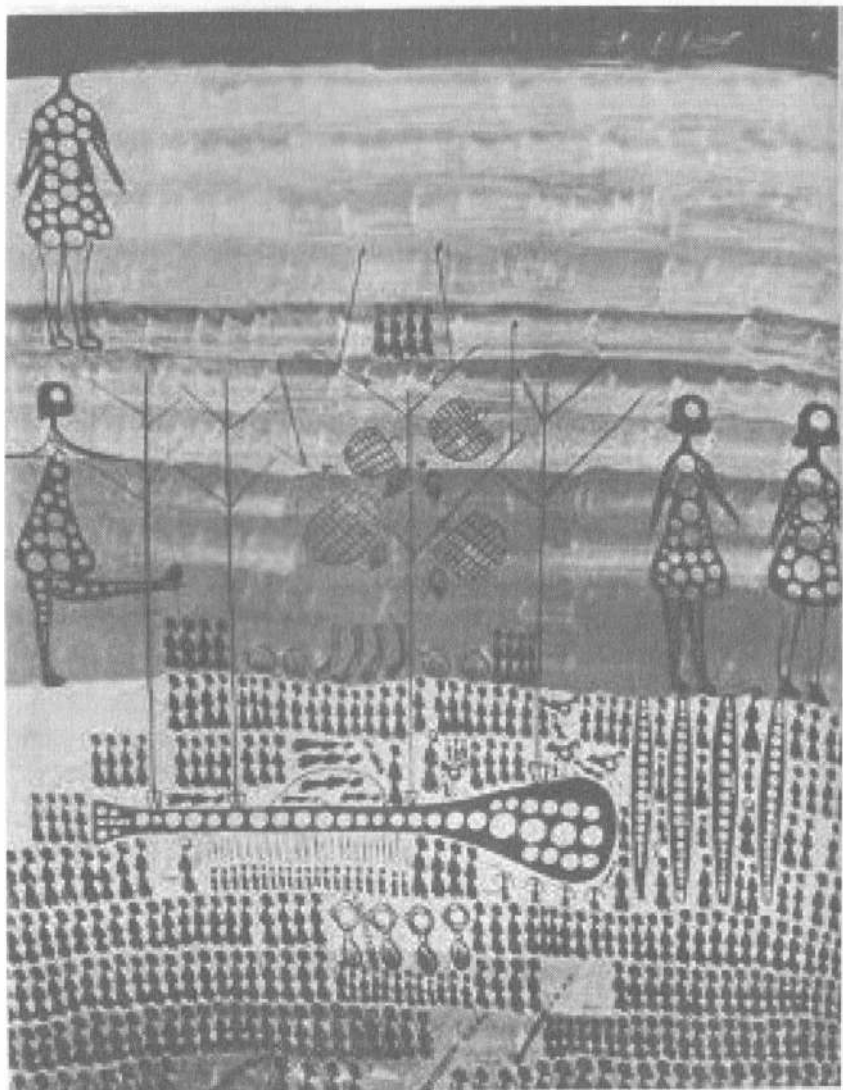
Bu resimlerde hareketlilik, düzen, örgütlülük, dengeleşme yansımaktadır. Mısır ve Asur sanatında tarz oluşturan bir güzelliğe rastlamaktayız. Aynısı dokuzuncu yüzyıl Bizans mozaiklerinde de vardır. Bizans mozaiklerindeki tekrar ardışık nitelikli olup belirsiz bir süre boyunca yinelenmiştir (*stereotipi*). İnsan resimlemeleri uzunlamasına verilmiştir. Read bu saptamaya şunu da ekler: geometrik-şematik özellikteki sanatın yaratıcısı tekrarlayan örüntülerde aynı zamanda belli bir düzensizliğe yer vermiştir. Ravenna'da¹¹² bulunan mozaiklere bakıldığında genel bir örüntü yansıtıyor görünse de her örnekte tekrara uğrayan insan şekillerinin aslında farklılıklar barındırdığı ortaya çıkmaktadır. Read *estetik canlılık adına her parçanın bütünle örtük bir ilişkide bulunması gerektiğini söyler*. Bunun adı *dengeleşme* ilkesidir. Temel olarak dengeleşme ilkesi bildik desenlerde algısal kolaylık sağlamaktadır. *İyi Geşalt* dedikleri budur.

Gene Read şemalaştırma ve biteviye tekrarın güzellik imgesi oluşturacağını söyler. Paleolitik resim bir tür canlılık duygusuna yol açarken geometrik-şematik sanat tutarlılık/bağdaşıklık yansıtır. Dolayısıyla sanat ürününden yansıyan canlılık duyumsamasının seyredende estetik bir hoşnutluk oluşturmalarını anlamak görece kolaydır. Hayvanın kendisini görüyor gibisinizdir. Resmedilen konumu, hareketleri vb. canlı bir imge olarak aynı zamanda avlanıyorsunuz duygusuna yol açar. Hissedilen av ile avcı arasında olan çatışkıdır. Peki ya geometrik-şematik sanat? Neden o da estetik bir hoşnutluk üretsın ki? Read ne denli etkili olursa olsun yinelenen düzensizliklerin bunu açıklamakta yetersiz olacağını söyler. Denge ilkesinin/denge duyumunun en az öncekiler kadar önem taşıdığına dikkat çeker. Dengeleşme -paleolitik olan da dâhil- her sanat türünde vardır. Geometrik-şematik sanat dünyaya dair akışı durdurur. Paleolitik sanatın taşıdığı yoğunluğun yerini esnek biçimlerin yinelenmesi bakışı almıştır. Canlılık daha az yoğundur. Ancak çok yinelandığından canlılık kalıcı hale gelmiştir. Zorla ifa-

¹¹² Ravenna: Beşinci yüzyılda Batı Roma İmparatorluğu'nun İtalya'nın kuzey doğusunda, Adriatik Denizi yakınındaki başkenti. Aynı kent daha sonra Ostrogot Krallığı ve Bizans'ın İtalya kesimine de başkentlik etmiştir. Kentteki mozaikler Roma ve Bizans mozaiklerinin çakışmasıyla ünlüdür. Bugün petrol ve doğalgaz kenti olarak bilinir. Ç.N.



Şekil 9-4



Şekil 9-5

de bulmuş olanın etkisi sanatın dingin, ara veren, insanı derinlere taşıyan etkisiyle yer değiştirmiş ya da onunla *hemhal* olmuştur. Bu noktada yaşama dair pek çok düzensizlik, farklılık daha yalın biçimde ortaya çıkmış olup dünyaya matematiksel ve geometrik bakışın da olabileceği gerçeğini gündemlemiştir. Bu da kişiyi bilimin alanlarına götürürken evrenin düzeni hakkında sorular sormasının da kapısını açmıştır.

Yüksek düzeydeki sanatta tartım, yineleme, biteviye tekrar, geri plan düzenlemesi ya da süslemek için kullanılabilir. Çağcıl duyuru biçimlerinden biridir bu aynı zamanda! Günün duyurularında sık karşımıza çıkan bu hal; aynı şeklin, desenin art arda yinelenmesi estetik bir çağrıdan yoksundur. Ancak iletinin tüketicinin işlevselliğinde yer tutması için gereklidir. Böylelikle söz konusu yineleme tüketicinin o ürünü hep anımsamasına neden olacaktır. Çoğu kitapçada, kitap sergisinde, gazete bayisinde aynı kitabın, derginin onlarca nüshasının göz batıcı biçimde yerleştirildiğine tanık oluruz. Amaç gelip geçende yol açtığı ani ve çarpıcı, hatta estetik hoşnutluğa da neden olabilecek etkidir.

Şizofrenide insan zihni üzerine yürüttüğüm çalışmalarda edindiğim kimi çıkarsamalara bu bölümde yer verdim. Hastalığın başında hastanın çiziktirmeleri ve resimleri çatışmaların fışkırması ve duyguların başatlığını yansıtır. Hastalığın daha ileri dönemlerinde hastanın biteviye tekrarları (stereotipi) korkutucu dış dünyanın dinmeyen akışına karşı bir önlem alma çabasıdır. Gerçeklik dillendirilmiş, defalarca belirtilmiştir. Şekil 9-5'te görüldüğü üzere kimi zaman uzlaşmacı bir şekilde¹¹³ şizofreni hastası dış dünyanın kaygı uyandırıcı uyarılarından kaçmak için biteviye tekrardan fazlasını yapmak zorundadır. Algıladığı dünyayı basitleştirmeli, hatta ayrıntılarından yoksun hale getirmelidir. Şeki 9-6 iyice gerilemiş (psikoseksüel evreleşme sürecinde) erişkin bir şizofreni hastası tarafından yapılmıştır. Resimde hasta kadını ailesini nasıl gördüğünü anlatılmaktadır. Ailenin her üyesi bir çocuğun ya da neolitik dönem kişinin sanatsal olmayan simgeleştirmesi gibidir. Şekil 9-7' de ise gerçekliğin yoksullaştırılması, biteviye tekrar ve şemalaştırma görülmektedir.

¹¹³ Dr. Enzo Gabrici'nin özel izniyle.

Bu noktada geometrik-şematik özellikte görsel simgeleştirme zihinsel işlevsellik düzeyine dair bir gösterge olarak kabullenilmedir. Durum ontogenetik açıdan (varlıkbilimsel) insan ırkının neolitik dönemdeki gelişimine işaret etmektedir. Aynı hal ileri şizofreni hastalarında yeniden yaygınlık kazanmaktadır. Bununla birlikte diğer tarzlarla tümleştirildiğinde bütünlüklü bir yapıya katılmak açısından uygunluk taşırlar. Geometrik-şematik sanatta imge bir soyutlamaya, bir düşünceye karşılık gelir. Canlılık düzen kazanmış olup bakışımı açık seçik ve uyum içinde yer almaktadır.

Read *güzellik* olgusunun keşfinin sanat ürünü oluşumunda güdülen denge yapılanması sırasında keşfedildiğini söyler. Paleolitik dönemde keşfedilen canlılık ilkesini izleyerek bu sanatın ikinci ilkesidir. Daha sonraki zamanlarda izleyen tüm sanat kiplerinde bu iki ilke mutlaka yer almıştır. Read'e göre canlılık Dionizyen (Nietzsche, *Birth of Tragedy/Trajedinin Doğuşu*, 1872), *güzellik* ise Apolloncu güce işaret eder. Bu iki ilke aynı zamanda iki tarz, iki ayrı benimseme, iki amaç, iki yasa; hangisi olursa olsun pek çok estetikçi tarafından birbirine zıt olarak değerlendirilir. Schiller sanatta canlılık arayışına 'duygularla ilişkili' niteliği yüklerken geometrik-şematik sanatı 'naif' olarak tanımlar. Benzer biçimde canlılık ve *güzellik* benimsemeleri için farklı nitelemeler yapılmıştır. Örneğin Vernon (1914) 'fizyoplastik/ideoplastik'; Danzel (1924) 'dinamik ve statik'; Kühn (1923) 'duyumsal/imesel': İlki sanatçının onu kuşatan çevreyi anlattığı, ikincisi çevrede olandan bağımsız olanı anlattığı anlamındadır.

Sanatçı P. Mondrian (1914) sanatın iki amacının olduğunu söyler. İlki gerçekliğin nesne olarak simgeleştirilmesi sonrasında evrensel güzelliğin yaratılmasıdır. İkinci amaç ise gerçeğin öznel olarak simgeleştirilmesi ve kişinin kendisini estetik olarak ifadelendirmesidir. Mondrian'a göre: '*Sanattaki tek sorun öznel ve nesnel olan arasındaki dengeleşmedir. Sanat, evrensel nitelikli bir ifadelendirmeye yalnızca evrensel olan ile bireysel olanın gerçek bir eşitlemesi sonucu ulaşabilir.*'

Read, Mondrian'la aynı fikri paylaşıırken Nietzsche'yle ters düşer. Read, Eski Yunan'da sanatın yalnızca Dionizyen eğilimleri yola getirmek amacı taşıdığını ancak iki temel ilkenin bireşimi gibi bir diğer amaç daha taşıdığına inanır. Aynı fikirdeyim. Sanatın ikinci ilkesi (geometrik-şematik tarz ve güzelliğin keşfi) konusunda daha farklı bir bakışım var; iki ilkenin uyumlaştırılması için

güzelliğın elde olması gerekir. İki ilkenin uyumlaştırılması söz konusu olduğunda üçüncül süreç kavramına başvurmamız gerekmektedir. Canlılık ilkesinin birincil süreçle ille de bağlantılandırılması gerekmemektedir. Canlılık ilkesi duyumsal-algısal nitelikli olup gerçeklik yeniden üretilmektedir. Ayrıca şemalaştırmanın hem ilkel düzenlemelerde hem de daha karmaşık matematiksel düzenlemeler içinde yer aldığı da bir gerçektir. Ancak yalın yapıları içinde bu sanatsal ilkeler birincil sürece ya da ilksel benliğe dair kip niteliğinde işlevlerdir aynı zamanda. Görsel sanatlarda da bilme/tanınmanın iki düzeyi çakışmaktadır.

Çakışma, Yayınım ve Yanlış Tanımlama

KÜÇÜK ÇOCUKLARDA bu, kural olarak geometrik nitelikli şematik çizimlerin olduğu dönemin hemen öncesinde ortaya çıkar. Bu dönem çocukların duvarlarda, bulutlarda insan yüzü gördüğü dönemdir! Bunlar Rorschach testinde ortaya çıkan ilkel, doğal yanıtlardır; iki boyutlu algılamaya işaret eder. Çocukların bir diğer özelliğı olağan olarak bir arada olmayan/düşünölmeyen nesnelerin ya da parçalarının bir arada düşünölmesi veya çakıştırılmasıdır. Örneğın üç yaşında bir çocuk nereye gittiğini görebilsin diye bir kayığın gözleri olduğunu söyleyerek kayık resmine göz ekler. İlkel özellikteki sanata ait bir tarz olarak çakışma, yığışma nitelikleri geometrik-şematik evrenin öncesinde, esnasında ya da sonrasında görölebilir. Gerçek dünyada var olmayan bileşik şekiller söz konusudur. Preuss'a (1914) göre -Kretschmer'in (1934) anlattığı- Meksika'daki Huicho yerlileri bir biçimde uzak bağlantılar kurarak erkek geyik, belli bir kaktüs türü ve sabahyıldızının bulunduğı grafik özellikli bir yığışma öbeğı oluştururlar. İlkel sanatta yarı insan-yarı hayvan (insan başlı at, yarı keçi yarı insan vb.) biçiminde şekiller sık görölür. Bitki ve hayvanların ya da başka başka hayvanların (aslan, kartal, kuş, yılan vb.) bir araya getirilmesi düşlemsel şekiller için gerekli olmaktadır.

Bu biçimdeki sanat şu dayanaklar kaplamında olanaklıdır:

1. *İmgeleştirme*: Bileşik nitelikli sanatsal üretiminde katılımcı parçalar sanatçının dış dünya gerçekliğı içinde ya da ondan önceki sanat çalışmalarında gözlemledikleridir.



Şekil 9-8

2. *İmgelem*: İmgeleştirme yetmez. Sanatçının ayrıca bir imgeleme sahip olması gerekir. Bu, gerçekliğin üzerine çıkabilmeyi (aşkınlaşma) ve dış dünyada zihinsel açıdan bir arada olamayacak unsurları bir araya getirmeyi gerektirir.

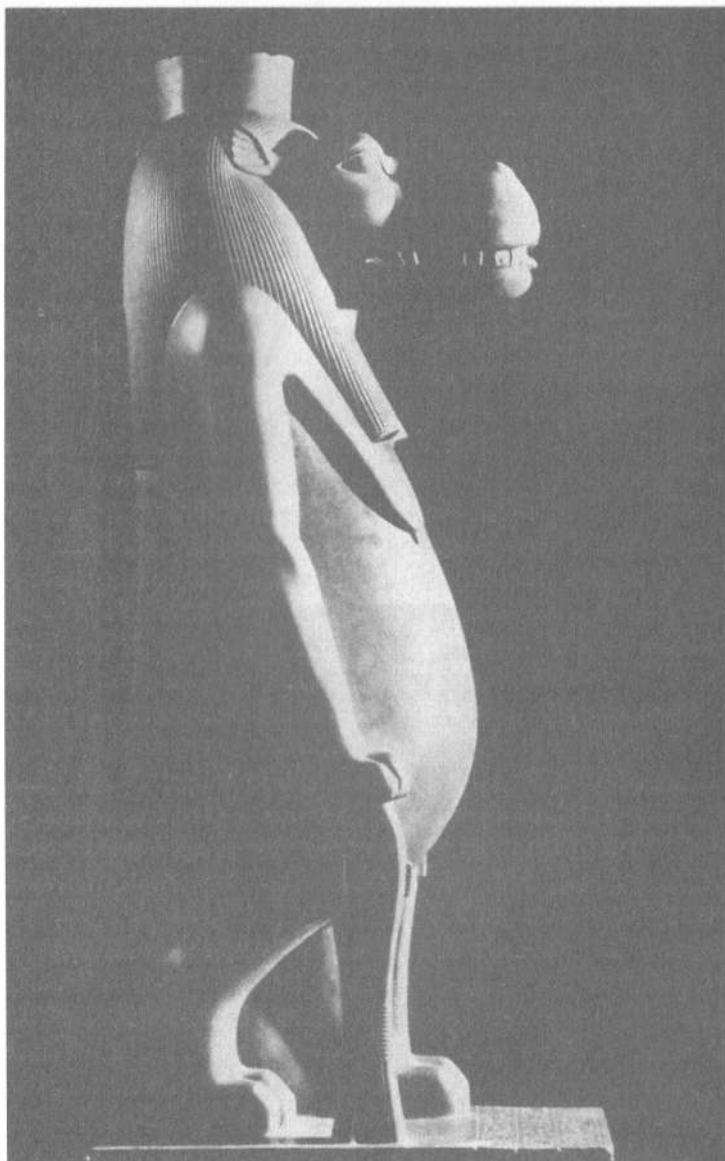
3. *İlkel biliş*: İmgeleştirme ne tuhaflık ne de maymun iştahlıktır. Bu tür bir araya getirmeler, çakışmalar ne şansa ne de tek başına estetik gerekliliklere bağlıdır. Bir araya getirilmiş kimi kesimlerin yinelenerek kullanılması özellikli bir anlam taşıdığına işaret eder. Bütün bunların varlığı temelde özellikli bilişsel bir sürecin yattığına işaret etmektedir. 5. Bölümde birincil düşünme sürecini izleyen ilkel nitelikli bilişten söz etmiştik. Aynı bölümde tartıştığımız bir diğer husus, birincil düşünme süreci ve ilksel düşünme yasaları bütününde -sözünü etmekte olduğumuz- sanat türünün temelini oluşturmaktadır. Sanatçının izleyenlerine aslanın belli başlı niteliklerinden ikisini (güç ve cesaret) grafikleştirme aracılığıyla simgeleştirerek yansıttığını düşünelim. Bu amaçla sanatçı aslanın güç ve cesaret tanımlı niteliklerini grafik yolla simgeleştirerek verir. Bu yolla resmeder. Sanatçı resmedeceği Tanrı'yı güçlü diye anlatacaksa o vakit Tanrısallığı yarı aslan yarı insan ya da yarı insan yarı at olarak aktaracaktır. Nitelikleri ya da yüklemeleri (örneğin güçlü olma) bütünden (örneğin atlar, aslanlar) soyutlamaz. Dolayısıyla bütünü olağandışı birimlerle yığıştırır. Mısır Tanrılarının simgeleştirmeleri en eski Mısır sanatçılarının nasıl düşündüklerini en iyi biçimde yansıtmaktadır.

Mısır'ın güneş Tanrısı Ra sıklıkla disk (güneş), insan ve şahin bütünleşmesi kaplamında bir araya getirilir. Örneğin Şekil 9-8'de Mısır tarıcası Bast resmedilmektedir. Bast, ikinci hanedan sülalesi döneminin Tanrısıdır (MÖ 3200). En eski tarihsel dönemlerde vahşi kediler Mısır'ın Delta bölgesindeki evleri, bahçeleri işgal eden yılanları yedikleri için evcilleştirilmişlerdir. Bu nedenle Bast - kedi Tanrıça- kadın ve kedi özellikleri bütününde simgeleştirilmiş olup evi koruyan nitelikle özdeşleştirilmiştir. Şekil 9-9'da resmedilen ise bir başka Tanrıça olan Tauret simgeleştirilmiştir. Bu Tanrıça hamile kadınları ve anneleri korur. Hipopotam (su aygırı) şeklindedir. Çünkü büyük karın hamile anneyle bağlantılandırılmıştır.

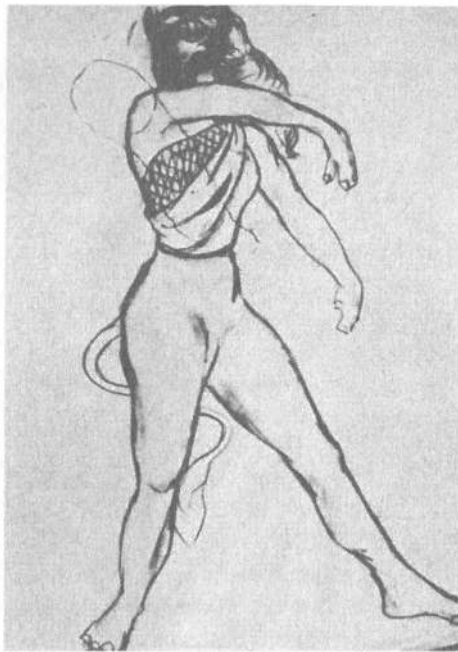
Şizofren hastasının çizimleri ve şizofreni hastasının düşüncesi araştırılırsa bu ürünlerin ortaya çıkmasına yol açan ve geride var olan biliş açıkça ortaya çıkmaktadır. 5. Bölümde ele aldığımız Von Domarus ilkesini anımsayın; ilkel biliş egemendir: Olağan hallerde

özdeşlik, özdeş nesneler arasında tanımlı iken şizofreni hastasında (ya da ilkel düşünüşte) özdeşlik özdeş yüklem/veya parçalar üzerindendir. Bu ilkeyi benimsememiz halinde sizin aslan kadar güçlü olduğunuzu düşünüyorsam sizin aslan olduğunuzu da düşünürüm. Dolayısıyla çizerken sizi aslan olarak çizerim. Bunu yaparken çatışkılı kanıtlar bir araya geliverir. Bunun anlamı ise nedeni ister hastalık, ister dinsel inanç, isterse sanatsallık olsun gerçekliğin askıya alınmasıdır. Bu yolla çoklu özdeşleşme yapılmaktadır. Yani aynı nitelik, aynı eğilim, aynı özellik, aynı biçim farklı insanlar ya da şeyler tarafından paylaşılmaktadır. Olağan mantık anlayışında çoklu özdeşim yanılsama taşıyan özdeşimdir. Bir yanılgıdır. Şizofreni hastası -bu nedenle- sanrı, varsanı ve yanılsamalar içindedir. Bunun acısını çekmektedir.

Şizofreni nitelikli sanatta daha sık olarak şizofreni hastalığına özgü düşüncede Von Domarus ilkesinin kısmen uygulandığını görmektediriz. Öznelerin temsili herhangi bir yüklem tamamlanması veya bir kesimini içeren özdeşleşmelerden doğrudur. Bütünlüklü bir özdeşim yerine iki nesnenin yığılması ya da çakışması söz konusudur. Şekil 9-10'da kadın bir hastanın resmi yer almaktadır. Resimde yansıyan çözüme kavuşmamış eşcinsel çatışmalardır. Hasta kendisini bir şeytan olarak görmektedir. Resimdeki kuyruk fallik nitelikli bir simgedir. Şekil 9-11'de ise başka bir hastanın resmine yer verilmiştir. Resmin sahibi kendisini bir çiçek kadar güzel görmektedir: Koparılmayan, koklanmayan bir çiçek! Şekil 9-12'de ise kedi başlı bir kız resmedilmiştir. Resim, resim sahibinin akut (ani gelişen) şizofreni atağının hemen öncesindedir. Yığılma şizofrenide çok tuhaf biçimlerde ortaya çıkmaktadır. Hiçbir biçimde bütünlüklü bir birime ulaşmak söz konusu değildir. Çünkü farklı özneler -çakışmış olmalarına karşın- birbiriyle özdeş olmadıklarından bütünlüklü bir amaca doğru bir arada olamazlar. 9-13'te görüldüğü üzere farklı unsurlar uyumlu bir- aradalık oluşturamıyor ancak tuhaf bir sonuç çıkıyor ortaya. Resmin ana kısmı üzerinde durmak istiyorum. Resimdeki tüm unsurlar güçtür: şövalye, at, mistik kuş, dağlar, insanlar belli kesimlerinden doğru özdeştir ve çakışmıştır. Hastanın ulaştırmak istediği büyüklük ve güç ülküsüdür. Ancak bir biçimde izleyeni ikna edememektedir. Çünkü onun iç dünyasını tanıyışı bizim için de katılım güdüsü uyandırmamaktadır. Bununla birlikte evrensel bir uyuma ulaşılmassa da sonuç ürünün kendi için de bir dayanağı yok değildir. Bunu ürünün ta-



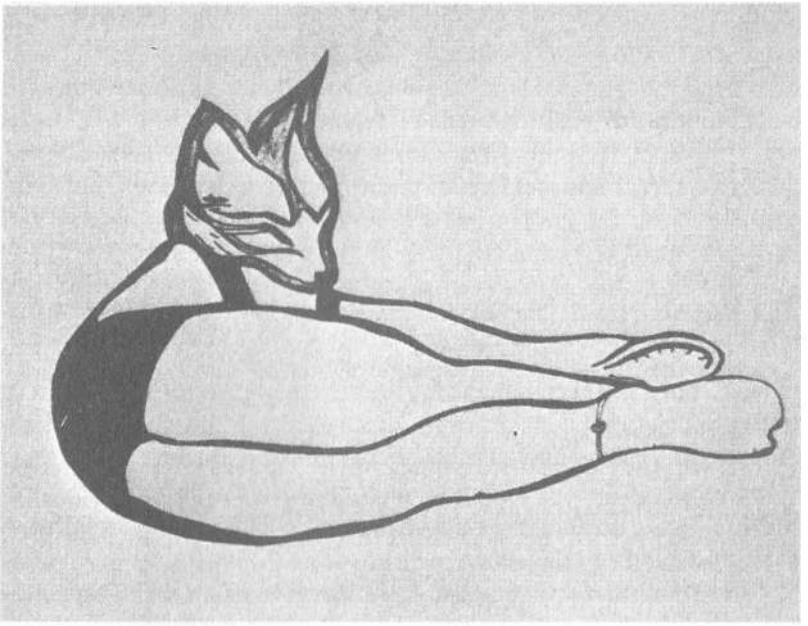
Şekil 9-9



Şekil 9-10



Şekil 9-11



Şekil 9-12



Şekil 9-13

şıdığı gizemde ve büyüklükten doğru hissederiz. Hissettiğimizi kabul edebiliriz ancak bağlantılı olduğu gerisindeki ruhsal bozukluğu edemeyiz. Çünkü o ruhsal bozukluk resmin sahibinin dünyaya bakışını yansıtır. Aslolan toplu bir yankılanmadan daha çok *o ana özgü* bir şiddetlenmedir. İkna olmamışızdır. Çünkü hasta birincil düşünme süreci düzeneklerinin başatlığını denetleyememiştir. Olağan koşullarda bir arada olması bile düşünülemeyecek olan ikincil süreç düşüncesinin kabullenemeyeceği şeyler çakıştırılmıştır.

Şizofreni hastası sayısız nesneleri çakıştırma yöntemini öğrenmiştir. Sonuç kestirilemez nitelikte olup tuhaftır. Şekil 9-14'te¹¹⁴ altı özgün sözcük ve imge (balık, kız, emzik, tırtıl, inek ve buharlı tren) ilerleyen süreçte birbiriyle bitleştirilmiş, yeni biçimler ortaya çıkmış ve bitleştirilmeden oluşan her yeni biçim bitleştirilmiş hecelerden oluşan uydurma sözcüklerle karşılanmıştır.¹¹⁵ Burada Von Domarus ilkesi ve birincil süreç düşüncesi almış başını yürümüştür. Sonuç ikincil süreç düşüncesini sürdüren kişi için bütünüyle kabul edilemez niteliktedir.

Bu noktada kimi sonuçlar çıkarımlayabiliriz. Çoklu özdeşleşme, çakışma, dizilim aksamaları vb. gerçeklik karşısında aşkınlaşma girişimleridir. Çünkü gerçekliğin çevresinden dolaşılmazsa hiçbirisi olmaz. Gerçekliğe ait kullanılan öğeler olmakla birlikte gerçekliğin ötelenmesi mutlaka gerekmektedir. Çakışmanın sonucunda yeni biçimler, yeni kavramlar ve yeni imgeler ortaya çıkmaktadır. Kimi zamanlarda çakışma reddedilmek zorundadır (Şekil 9-12'de olduğu üzere). Yaratıcı bir bireşim içinde ne kız ne de kedi olarak kabul edilebilir. Şekil 9-8'de ise kabul edebileceğimiz bir Tanrısallık söz konusu değildir. Ancak dile gelen seçkin bir sanatsallık vardır ve bu hem dinsel bir inanç hem de özellikli bir kültürden doğru bizi etkiler ve bir biçimde kabulleniriz.

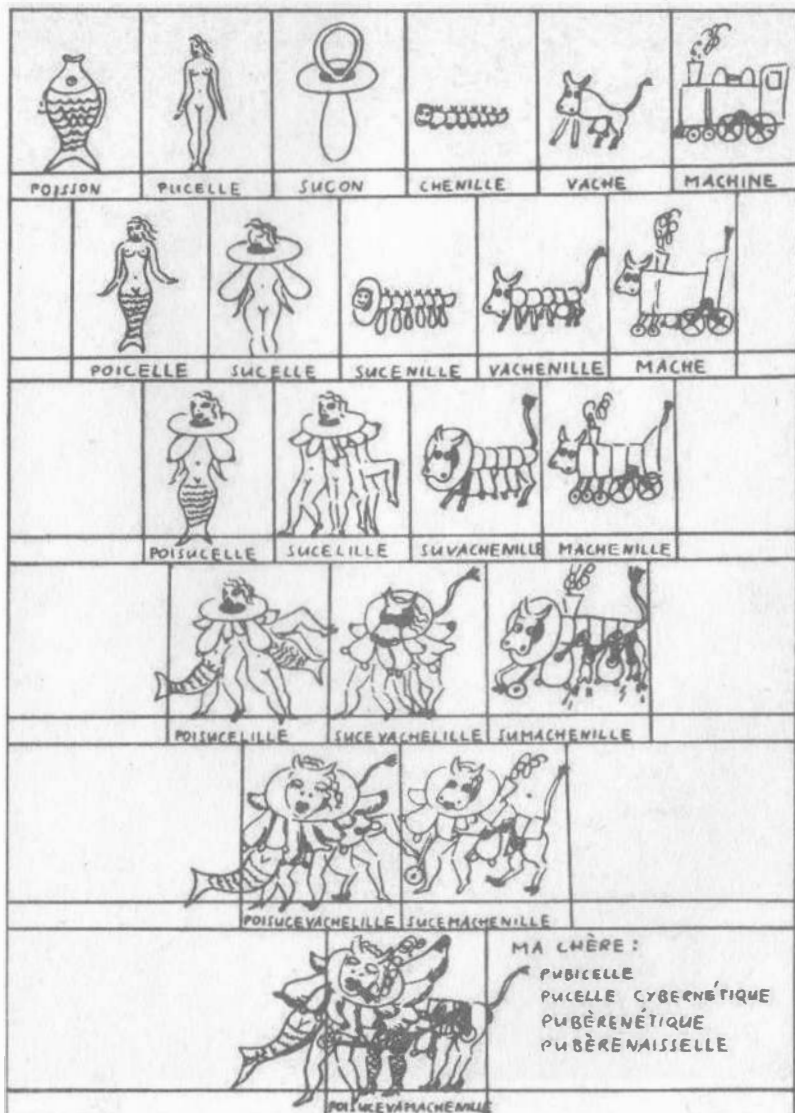
Eski Yunan'daki insan başlı atlardan Hieronymus Bosch'un fantastik şekillerine kadar bu karışık bileşimler yüzyıllar boyunca giderek azalan sayıda da olsa tekrar tekrar kullanılmıştır. Şekil 9-15 yirminci yüzyılın ilk yarısına ait bir başyapıta aittir. Adı *Tavus-*

¹¹⁴ Bobon ve Maccagnani'nin (1962) çalışması. Özel izinle.

¹¹⁵ chenille/tırtıl ile suon/emzik sözcük ve imgelerinin bitleştirilmesiyle ortaya çıkan imgenin *sucenille* sözcüğüyle karşılanması örneğinde olduğu üzere. Dilimize uyarlayacak olursak *tırtıl* ve *emzik* simgeleri karıştırılarak bitleştirildiğinde ortaya çıkan imgeyi *turzik* diye uydurma yeni bir sözcükle karşılamamız gibi. Ç.N.

kuşu kral'dır. Çağcıl Batı düşüncesinde anlaşılması zordur. Tavuskuşunun gerisinde yer alan dört kollu kutsallık tavuskuşu ile çakışma halindedir.

Şekil 9-14





Şekil 9-15

Heian dönemi (794-1185) Japonyasında egemen olan dinsel inanışa göre Buda, erken yaşlarında tavuskuşu görünümündeydi. Kral ve tavuskuşundan oluşan Buda, felaketlere bir son verdiği için hayırsever bir ilah haline gelmiştir. Çoğumuz, çağcıl Batılılar olarak resimde bile kavramı hareketlendiren dinsel düşünceyi çok iyi kavrayamayız. Ancak bireşimin büyümlü niteliği hepimizi etkiler. Yeni olan, göz alıcı güzellik ortaya çıkar. İnsan şekli ile tavuskuşunun doğal olmayan çakışması bize doğallığı zorlayan ayrıksılık olarak gelmez. Aksine barışın, gevşemenin, etkinliğin, tartım ve dengenin bir arada olduğu uyum içinde bir bütünü yansıtır. Buda'nın bilgeliği ve esenliği renklerin ve tavuskuşunun tüylerinin kestirilemeyen biçimde bir araya gelişle zenginleşmiştir. Tavuskuşunun rengârenk oluşu Buda'nın bilgeliğine ve derin esenliğine renklerden doğru apayrı bir katkı sunmaktadır. Tavuskuşunun resimde görünen hareketsiz kanatları resmin görselliğine grafik nitelikli bir katkıdır. Tavuskuşunun dört koluyla uyumlu bir çelişki yaratmaktadır. Farklı konumlardaki dört kol eskiden beri var olan kalıcı bir eylemi ve gücü simgelemektedir. Vardığımız sonuç tavuskuşunun Buda değil Buda'nın tavuskuşu olduğudur. Öte yandan üçüncül sürecin olağandışı yoğunluğu bizi özgöl ve *yegâne* özellikte bir bireşime götürür. Bu bireşim derinde kök salan dinsel inancın gizli ve somut özellikteki somut simgeleştirimidir.

Bu tür görsel anlatımların, tuhaf karışımların, benzeri sanat yapıtlarının zamanında neden kabul görmediği bizim değil daha çok estetikçilerin işidir. Sanat başyapıtlarında çakışma görsel ve kavramsal olarak kabul görmektedir. Biyolojik veya fizik açıdan doğallık taşımasa da yaşanan hoşnutluktur ve olup biten sanat bağlamında doğaldır.

Sanatta İdealizm

BATI DÜNYASINDA ilkel sanattan gerçekçi sanata geçiş çok uzun bir zamanı gerektirmiştir. Gerçekçi sanatın üst düzeylere çıkması klasik Yunan sanatının gelişimiyle olmuştur. Daha yüzeysel bir değerlendirme ile Yunan sanatı -heykel örneğinde olduğu üzere- gerçekçi okula değil idealistik okula aittir. Sanatçı doğayı, insanları olduğu gibi resimlemeyi değil idealleştirilmiş biçemiyle yansıtmak istemektedir. Yunanlılar Tanrıları/Tanrıçaları simgeleş-

tirse de heykellerinde kadın erkek bedenlerine yer vermiştir. Sonunda mükemmellik kertesinde ürünler ortaya çıkmıştır. Örneğin MÖ 350'lerde Praxiteles'in yaptığı Afrodite heykeli (Knidos Afroditi) ideal kadın güzelliğini yansıtmaktadır. Denge ve biçimsel uyum açılarından doğada var olamayacak mükemmellikte bir güzellik! Heykelin tutturduğu amaç yaşayan bir kadından çok Tanrıça kavramı odağında yoğunlaşmıştır.

İzlenen, *İdeal Okul* dediğimiz tarz neyin nesidir? Güzelliğine, Praxiteles'in Afrodite'i olduğunun bilinmesine karşın heykelde yansıyan beden yaşayan bir kadının bedeni gibidir. Yunanlılar da -tıpkı cilalı taş devri(neolitik) insanı gibi- şema kullanmışlardır. Yani nesne özellikli nitelikler taşıyan çizgilerden doğru yansıyan ilkel bir soyutlamadır yalnızca. Yunanlıların uyguladığı neolitik, ilkel şema onların matematik bilgilerinin yansımasıdır aslında. Ölçebilmeleri, oranlayabilmeleri ve bu yolla anlayabilmelerine dayanır. Read'e göre *Altın Oran* diye bilinen husus Yunan sanatının aslını oluşturur. Öklid önermesine göre (2. Kitap, 2. önerme; 6. Kitap, 30. önerme) *sonlu bir doğru başka bir doğru ile kesiştiğinde kısa parçanın uzun parçaya oranı uzun parçanın tüm doğru uzunluğuna oranıyla aynıdır*. Öklid'in bu önermesi ile uzun ve kısa parçalar arasındaki oran 8/5 olunca uyumlaşma en üst düzeyde olmaktadır. Kenneth Clark (1956) şöyle yazar: *Kadın çıplaklığı için emin olduğumuz memeler arası mesafe, göğüs ile göbek, göbek ile bacaklar arasındaki mesafenin aynı ölçüm birimi taşıyor olması klasikleşmiş ilkelere aittir*.

Yunanlıların ikincil süreç düşüncesi ürünü seçkin, özenle oluşturulmuş bir şemaları vardı. Bu şema yeniden bedenleştirilmiştir. İdeal bir soyutlamadan doğru ele alınan insan bedeni istenir bir biçim haline dönüşmüştür. Gerçeklik ve ideal çakışmış, güzelliği ortaya çıkarmıştır. Böylelikle birincil süreç alt edilmiş, Yunan-öncesi dönemlerin akla uygunsuzluk taşıyan özelliği, neolitik dönemin çıplak şematizmi uyum içindeki bu çakışmanın sayesinde sessizliğe gömülmüştür. Çakışan algılama ve matematiktir. Maddi dünya değerlerinin ötesindeki herhangi bir simgeleştirme, yükselme, yüksek zihinli bir kavramlaştırmanın sonucudur. Akla uygunluğun akla uygunsuzluk; bilinçli olanın bilinçli olmayan karşısındaki üstünlüğü şeklindeki *platonik* utku sanatı da içine almaktadır. Daha açık olmak gerekirse, Yunan sanatı mitolojik nitelikte (akılla bağdaşmayan) ürünler de vermektedir. Yunan dinselliğini barındı-

ran sanat aşkınlaşmış değildir. Tanrılar insan imgeleminin ürünüdürler. Bu, Tanrı imgesinin insanda sevgi, bilgi, iyi ve kötü arasında seçim yapabilme şeklindeki bedensel yüklemelerden bağımsız simgeleştirmenin olduğu Yahudi kavramlaştırmasıyla bağdaşmaz. Oysa Yunanlılarda Tanrılar insan biçimleri içinde yansıtılmıştır.

Hristiyanlığın ortaya çıkıp ilerlemesiyle birlikte Batı dünyası sanat bağlamında zorluğa düşmüştür. Yahudi Tanrısının aşkınlaşması görsel nitelikli simgeleştirmelerden vazgeçilmesi anlamına gelmektedir. Yunan uygarlığı eskinin canlandırılmasına, gerçeklik taşımayan biçemlere izin vermemiştir. Dinsel konuların gerçekçi biçimler içinde yinelenmesi Pagan göreneklerinin tekrarıyla sonuçlanmıştır. Tanrı'nın bedenleştirilmesi şeklindeki Hristiyan öğretisi kutsallığın insan biçiminde simgeleştirilmesine olanak tanımaktadır. Bu simgeleştirme insansı değil ilahi bir mükemmellikse nasıl olup da insansı olmayan bir şey simgeyle yansıtılmaktadır? Bütün ortaçağ tam bir çözüme ulaşmayan bu sorularla boğuşarak geçmiştir. Gene de Bizans sanatı ve Gotik sanatta ortaya çıkan *tarzlaştırma* ve *şematizasyon* önemli erişimlerdir. Bizanslılar maddesel olandan daha çok aşkınlaşmış ve ruhani olanla uğraşmışlardır. İnsan bedeni bir simge haline gelmiştir. Şemalaştırma insan bedenselliğini esas almıştır. Çünkü insan bedeni yaşayan insanın ruhunun bulunduğu bir niteliktedir. Dolayısıyla şematik-geometrik tarza bir dönüş söz konusudur. Ancak bu dönüşün neolitik dönemin ilkelliğiyle benzerliği yoktur. Bizans sanatında insan etinin tazeliği temsil bulmaz. Aksine, putlaştırma karşıtı, insan ruhunun aşkınlaştığı anlamında bir kabul söz konusudur.

Yunan idealistik gerçekçiliği ile aşkınlaşmış Hristiyan kutsallığının çakışması İtalyan Rönesansı sırasında olanaklı hale gelmiştir. Bu noktaya ulaşmak pek kolay olmamıştır. Assisili Aziz Francis resimleri andığımız Hristiyan kutsallığını yansıtan ilk resimlerdendir. Rönesans erken dönemi ressamlarından Bonaventura Berlinghieri, azizin resmini yaparken yalnızca kutsallığı değil yaşam içindeki hali de (Bizans soyutlaması) yansıtmıştır. *Crucifix and St. Francis and Madonna Enthroned/Çarmıh ve Aziz Francis ve Taç Giymiş Madonna* adlı çalışmasında Cimabue, Bizans dönemi soyutlaştırmasını terk ederek insan biçimlerine bağlılığını sürdürmüştür. Ancak gene de derin acıyı resmederken aşkınlaşmaktan, gizli niteliklere değinmekten kendini alıkoyamamıştır. Assisili Aziz Francis tüm azizler içinde en büyüğüdür. Francis, İtalyanlara Haz-

reti İsa'nın yaşama şeklinin yeryüzünde gerçekleştirilebileceğini göstermek istemiştir. Böylelikle ölümlü olmasına ve ölümlülerin yaşamına göre yaşam sürdürmesine karşın kutsal özellikli ruhun bir kişinin bedenine girip onu 'Aziz' haline getirebildiği simgelenmiş olmaktadır. Cimabue'nin ünlü öğrencisi Giotto Padua ve Assissi'deki fresklerden anlaşılacağı üzere idealizm ve aşkınlaşmanın örtük bireşimini görsel olarak yansıtabilen kişidir.

Bu noktadan başlayarak klasik Yunan'dan modern sanata doğru başlayan bir ilerlemeden söz edebiliriz. Görsellik ikincil süreç düşüncesine ait bilişsel eğilim ve tarzlarla çakışmıştır. Şematik-geometrik nitelikli Bizans sanatında bile neolitik döneme dair sınırlı sayıda bağlantı kalmıştır. Bununla birlikte özellikle görsel nitelikli sanatta olmak üzere birincil sürece dair bilişselliğin temel düzenineğin sürdüğünü görmekteyiz: Kavramın somutlaştırılması! Yan ve asal anlamlar görsel algılamaya müsait hale gelecek biçimde dönüştürülmektedir (Bkz. 5. Bölüm).

Nasıl olup da görsel algılama duygu ve anlamları somutlaştırmaktadır? *Art and Visual Perception/Sanat ve Görsel Algılama* (1954) adlı kitabında Arnheim, birincil süreç kavramlaştırmasına başvurmaksızın bu soruya -tıpkı benim gibi- yanıt arar. İnsana dair *yükselme/düşme; etkinlik/edilginlik; zayıflık/güçlülük; uyum/uyumsuzluk; kavgalaşma/uyum sağlama, yayınım/büzüşme; yaklaşma/geri çekilme* şeklinde adlandırdığımız her tür güdülenme insan varoluşunun temelinde yer alır. Esas olan bütün bunların somut görsellik içinde ifade bulmasıdır. Kavramsal güdüler şekil, renk ve ışık ayarlamalarının bulunduğu görsel bir dile çevrilmektedir. Tarihin değişik dönemlerinde farklı tarzlaştırma kipleri gelişerek söz konusu bu görsel dilin pekişmesine yol açmıştır. Sanatçı ve izleyicisi somut algısal ifade ile anlam arasında uyumlu bir beraberlik algılamaktadır.

Arnheim'in sözünü ettiği kimi örneklerle bakalım. Giotto'nun *Lamentation/Ağut* adlı resminde köşegenin kabarıklığı Hazreti İsa'nın diriliş mucizesine göndermede bulunan dinamik özellikli bir ayrıntıya işaret eder. Roma'da St. Peter Kilisesi tavanı için Michelangelo'nun çizdiklerini ele alan Arnheim tavan süslemesinde bindirilmiş Gotik etkiye dikkat çeker. Ağırlık simgeleştirilmiş biçimde sürmektedir. Ruhun özgürleşmesi şeklindeki ifadelendirim sanatçının tabanda ortaya çıkardığı işin aslını oluşturmaktadır.

Modern Sanat

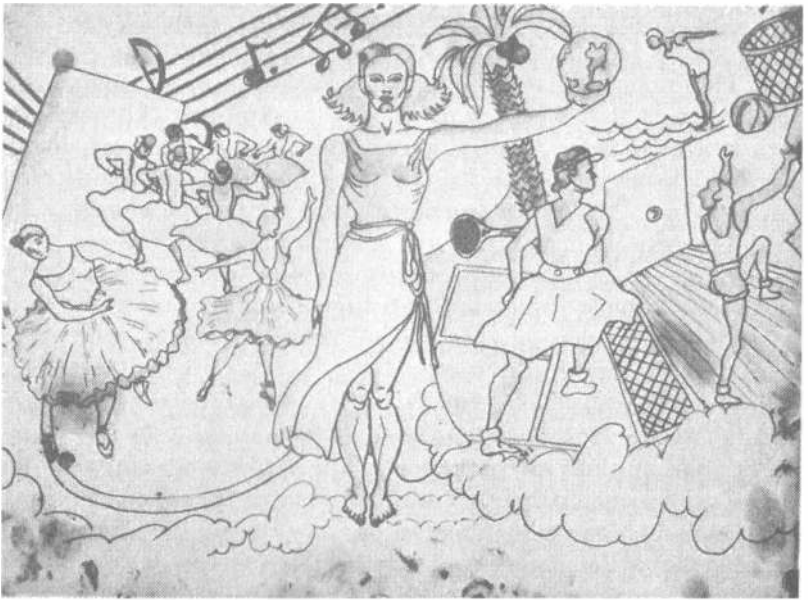
DAHA ÖNCE yazdığım üzere (Arieti 1952), 1895 yılı Batı Uygarlığı için dönüm noktasıdır. Eski Yunan'da başlamış -onca yıl her düşünceden insanın aklını çelmiş olan- akılcılık felsefesi o yıl yeniden ele alınmış ve Batı kültürünün değişik alanlarında ifade bulmuştur. 1895 yılı Freud ve Breuer'in histeri üzerine birlikte yazdıkları kitabın çıktığı yıldır. Bu kitapla psikanalitik çağ başlamış, bilinçdışı ve birincil süreç çalışmalarına giden yol açılmıştır (Freud, Breuer, 1895). 1895'te Paris'te Paul Cezanne dünyada ilk kez modern sanata dair tek kişilik gösterisini sunmuştur. *Journal des Artistes/Sanatçıların Dergisi* bu sergiyi "acımasız kâbusların geçiti" diye nitelemiştir. İnsanlar sanki Freud'un nörotik belirtileri yorumlamasında hazır bulunuyormuşçasına şaşkınlığa uğramışlar ve şaşırmışlardır. Cezanne'ın estetikle ilişkili Yunan yasalarını görmezden geldiği için Yunan sanatı öncesi dönemlere göndermede bulunularak ilkel olarak nitelenmiştir.

Cezanne tüm bunlar karşısında -resim anlayışından söz ederek- çok yalın bir şey söylemiştir: *Doğayı tekrar etmek istemiyorum! Onu simgeleştirerek anlatıyorum. Ancak simgeleştirme sözcüğü pek çok kavram duyguyu barındırmaktadır. Cezanne'ın söylediği yaptığı 'herkesin yaptığını yaparak' doğayı ona ayna tutarak anlatmak değildir. Yaptığı işe öznel nitelikli bir farklılık katmaktadır. Bu farklılık aracılığıyla doğayı yeniden üreterek değil 'simgeleştirerek' aktarabilmektedir. Sonradan ortaya çıkan gelişmelerle kıyasladığımızda Cezanne'ın çalışmalarının aslında doğaya çok yakın geldiğini söyleyebiliriz. Cezanne yalnızca taşıdığı estetik değer açısından değil nesnelliğin tartışmasız kabullenildiği uzun bir gerçekçilik döneminden sonra öznenin kapısını araladığı için önemlidir. Cezanne öncesindeki her sanatçı yapıtında bir ölçüde öznellik zaten vardır. Ancak Cezanne ile devreye giren öznellik oldukça farklı bir türdedir. Şöyle ki: İkincil süreç düşüncesi giderek daha az vurgulanırken birincil sürece daha çok yaslanılmaktadır. Akla uygunluğun akla uymayanla ilişkisindein öncelenmesi Platon'un güçlü etkisinin sonucudur. Ancak artık tersi görülmeye başlamıştır. Daha sonra açıklayacağım üzere bu husus modern sanatçının akla uygunluğu/evrenselliği dışladığı anlamına gelmez.*

Ancak gene de akla uygunluğun dışında özellikli kabullerin sanat-sallık algılamasında yeri giderek artmıştır.

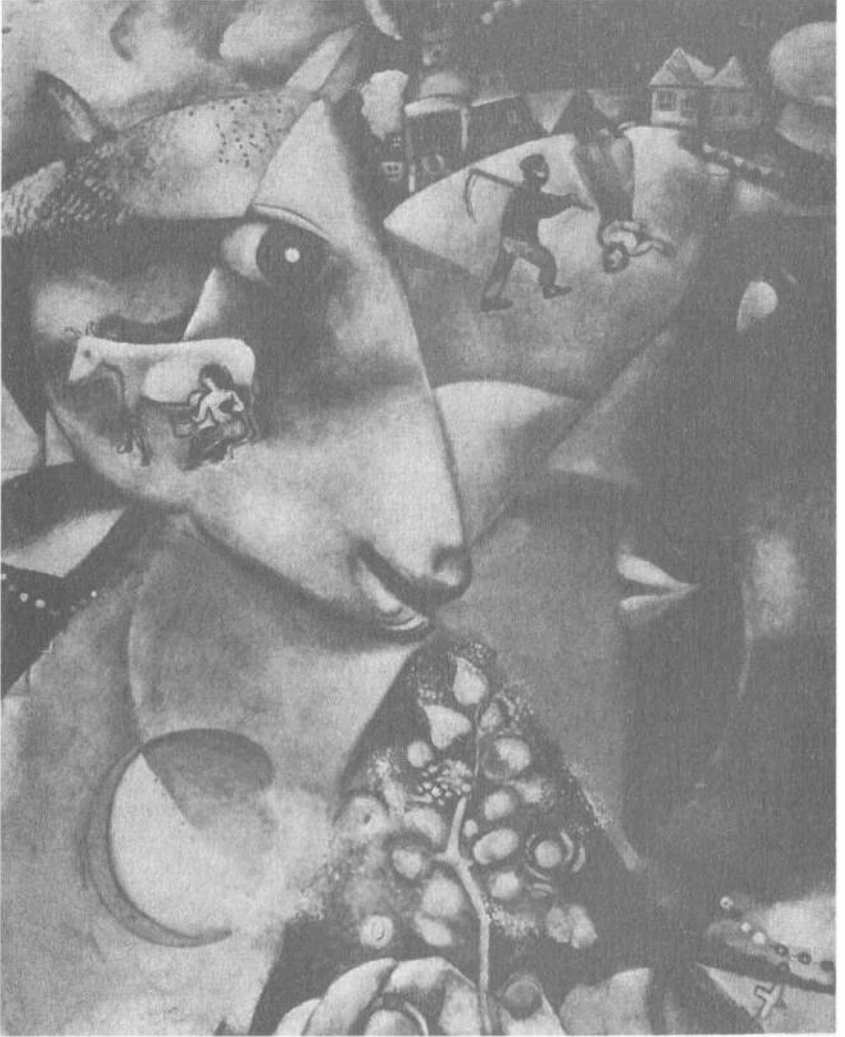
Tarihin bu döneminde yalnızca sanatta değil psikanalizde, müzikte, matematikte ve insan çevresine değin her alanda makul olmayanın esenlendirilişi bu satırların çok ötesine taşan yaygın bir tartışmanın konusudur (Arieti 1952). Birincil sürece özgürce geçiş daha pek çok anlamlara sahiptir. İlk başta ortaya çıkan anlam imgelem ve imgeleştirmenin algılama ve belleğin yerine esas alınmasıdır. İkincisi, ön alan öznel yaşantının *biricikliğinin* gerek içsel gerek dışsal düzlemde olduğu gibi ifade bulmasıdır. Bu yolla artık insan ruhsallığı yansıtılabilmektedir. Empresyonistler, ekspresyonistler, kübistler, soyut sanatçılar, çok kısa bir süre içinde çok farklı yaklaşımlar sergileyerek bilinçdışı ve gerçekdışı olan ifade bulur olmuştur. Sayısız tarzlar, okullar, ön-okullar sanatta belli bir çokluk ve *çok yönlülük* oluşturmuştur. Bu gelişim Batı sanatının önceki geçmişiyle çelişmektedir. Şöyle ki: Belli bir ülkede, belli bir zamanda belli bir tarz (Bizans, Gotik, Rönesans vb.) egemen olmuştur. Sanatçı döneminin ve algılamının esiri değildir artık! Sanatçı özgürce gezinip durmaktadır. Söylemenin gereksiz olduğu şey algının, toplumun ve tarihten özgürleşebilmenin taşıdığı görece haldir. Neresinden bakarsanız bakın içinde olduğu kültürden ve çağcılarından etkilenmektedir. Modern sanatın asal niteliği sözü edilen bu *özgürleşme*de yatmaktadır.

Sıklıkla düşünülen yapıyor olduğu şey konusunda sanatçının bir fikrinin olmadığı izlenimidir. Kendini dışsal varoluşunun değil içsel varoluşunun ardına salmıştır. Edindiği fikirleşme bu duyumsamasının ve keşfinin sonucudur. Yalnızca gördüğüyle sınırlı kalmaz. Hatta gördüğü, eylemine en az yansındır. Gördüğü gözle-rinden doğru algıladığı değil düşlemlerinin ona gösterdikleridir. Ona yön veren ya da kulak verdiği düşünceleri değil sevgisi ve öfkesidir. Tarif etmek ya da aktarmak değil simgeleştirmektir amaçladığı! Örneğin Doğu sanatı: En yalın biçemlere sahiptir. Ne algılama ne de gölge, ışık oyunları vardır. Gerçeklik fotoğraf nesneliğinde yansıtılmamaktadır. Ancak simgeseldir. Hem de çok uzun zamanlardan bu yana! Simgeleştirilen sonsuz düzen, evrenin öteden beri var olan uyumu. Modern Batı sanatı evrenle değil kadın ve erkekle, ruhun kargaşalıklarıyla sonsuzluk içinde değil belli bir dönemle daha çok ilgilenmiştir. Aslolan gerçekliğin kendisi değil insan ögesi, gerçekliğin insan boyutunda dönüşümüdür.



Şekil 9-16

Modern sanat ile insan yaşantısının doğal yansıyışı kıyaslandığında şizofrenideki durumun sanatsal sürecin yorumlanışında ne kadar yer aldığının sınanmasının tam da zamanı gibi görünmektedir. Ruhsal hastalığı olanların resimlerine baktığımızda birincil sürecin kendiliğinde ortaya çıkması ile ikincil sürecin mantıksal estetik ve genelgeçer hali arasında bir uyumun olmadığı hemen görülecektir. Şekil 9-16 eşcinsel çatışmalara sahip erken gelişim evrelerine doğru çekilmiş kadın hastanın resmidir. Resimde simgeleştirilen atletik kadın aykırı özellikte erkek bedeni özellikleri taşımaktadır. Söz konusu olan erkek ve kadın bedensel özelliklerinin sanatsal bir araya getirilişi değildir. Yapılan ne sanatsal bireşim ne de yeniden bir araya getirilmedir. Yapılan tuhaf bir somutlaştırmadır. İzleyenin kabullenemeyeceği şizofreni hastalığına özgü bir çakıştırma. *Interpretation of Schizophrenia/Şizofreninin Yorumu* (Arieti 1974) adlı kitabımda ayrıntılı olarak ele aldım: Klinik durumu giderek olumsuzlaşan hastaların resimlerinde birincil ve ikincil düşünce süreçleri arasında ilerleyici bir uyumsuzluğun olduğuna dikkat çektim.



Şekil 9-17

Estetik beğenimize seslenen modern sanatta süreçler arasında uyumsuzluk yoktur. Aksine uyum ağırlıklı bir çakışma söz konusudur. Böylesine uyum, özellikli bir çabayı ve sanatçı adına sezgisel bir beceriyi gereksinir. Sanatçının işi klasik sanattan farklı olarak birincil sürecin en derinine kadar inebilmektedir. Ancak ne kadar derine inmiş olursa olsun yüzeye çıkar, ikincil sürece yeniden ulaşarak ikisi arasında uyumu gerçekleştirir. İlk görülen izleyenlerin oybirliği onayını sağlayan ve dünyaya özgül nitelikli bir bakışın olduğudur. Ayrıntılar bir araya gelerek bir birim oluşturarak bütünlüşmekte, somut olana soyut olan katılmaktadır.

Örnek olarak çağdaş, ünlü ressam Marc Chagall'ı ele alalım. Chagall'ın resimleri düşüncenin olağan yanlarını simgelemez: Günlük yaşamın olağan engellerini dışarıda bırakır. Ne anatomi ne algılama ne yerçekimi ne de zaman ve yer! Hayvanlar, canavarlar, ahali uçuşmaktadır! Ya da olmadık ilişkilerden doğru bir araya getirilmişlerdir. Bütün bunlar birincil sürece ait olup şizofrende olup bitene benzemektedir. Bu noktada şizofreni benzerliği şeklindeki algılama biter, Chagall'ın mucizesi başlar. Dili anlaşılması zor görünse de tüm dünyada anlaşılabilirliği olan bir dildir. Öyle ki çok az rastlanılan bir yaygınlık ve beğeni düzeyi tutturmuştur. Yahudi değerleri, Rus folklorü ve Fransız yenilikçiliği uyum içinde bir araya gelmiştir. Chagall'e özgü dönüşüm dünyaya farklı bakmamıza ve yeni anlamlar edinmemize yol açmaktadır.

Chagall'ın ünlü resmi *I and the Village/Ben ve Köy*'de Vigots köyü sanatçının büyüdüğü köydür. Köy gerçekçi olarak değil psikolojik olarak simgelenmiştir (Şekil 9-17). Türü nitelikteki olay yerleri zaman ve yerden bağımsız, ardışık biçimde yer alarak sanatçının köyü hakkında ne hissettiğini anlatır bize. Zaman ve yerden bağımsız bu hal art arda değerlendirildiğinde resme bakana gerçekleşenin ne olduğunu anlatmaktır amaç. Andığımız sahneler arasındaki mantıksal süreklilik bağının olmayışı sanat eserindeki amacın elde tutulması anlamına gelir. Öte yandan rüyalar ve modern resimler arasında pek çok farkın olduğu mutlaklıdır. Bu farklılıklar ne denli hareketli olurlarsa olsunlar rüyalar film gibi seyrederken modern resimde manzara resimlerine de yer vardır.

Chagall'ın bir diğer resmi Şekil 9-18'de yer almaktadır. (En iyisi diyemem ama bu resmi seçtim. Çünkü bu resmin imzalanmış taş baskısı kopyasına sahibim.) Geri planda Nice kenti görünmektedir. Burası evliliklerin, balayı çiftlerinin kentidir. Resimde yerçe-



Şekil 9-18

kiminin gücü dikkate alınmamıştır. Farklı öğeler aykırı biçimde bir araya gelmiştir. Söz konusu *aykırı* düzende üçüncül düşünce sürecinin eseri gizli bir düzen vardır. Bu, Chagall'ın birincil ve ikincil süreci barıştırmasının sonucu gelişen bir düzendir. Nedir bu düzen? Soyut kavramlaştırmalar görsel biçimler ve estetik ilişkiler kurularak bir araya getirilmektedir. Andığımız bu karışım sevginin ve mutluluğun kutsanmasıdır. Deniz yüzeyinden yukarı doğru atlayan balık ne ise insan varoluşunun şenlik ateşi örneği havada dönüyor olması aynıdır. İkincil sürece dair estetik araçlar birincil sürecin kendiliğinden yapılaşmasına yol açmaktadır. Yarım ay ve çember biçimleri, dördül ve balayı; Nice kenti sahilleri boyunca balık, insan ve diğer kılıklarda defalarca tekrarlanmakta, hem havada hem de karada yer tutmaktadır. Yarım ay, dördül, balayı vb. bir tür *aylar senfonisidir* söz konusu olan! Bu senfoni, sevginin gücü ve tatlı bir çarpıntı olarak gecenin morunda atmaktadır.

İzlenimci (ekspresyonist) sanat okulunda yer ve zaman, aynen rüyalarda olduğu üzere bildik biçimlerden farklıdır. Bu farklılığa yol açan güzelliğin aranışı değil içsel gerçekliktir. Bu okulun temsilcileri arasında yaşamla ilişkili coşku sergileyen Chagal gibi sanatçılar azınlıktadır. Çoğu (Max Beckmann, Otto Dix, George Grosz gibi) ya kendi iç kargaşalarını ya da toplumu reddedişlerini resmederler. Kendilerine karşın bu sanatçıların çoğu -bütün başka sanatçılar gibi- evrensel fikirlerin ve yalnızca kendilerine özgü biçimlerin ifade bulacağı biçimlerin peşindedirler. Ekspresyonist sanatın gerçekdışılık taşıyan öğeleri yalnızca özgül bir yaşantıyı veya hastalıklı bir doyumunu simgeleştirme amacı taşımış olsaydı ortada ne estetik bir amaç ne de dile gelen bir sanat olurdu!

Sanatta gerçeküstücülük yalnızca görsel sanatlara özgü değildir. Şiiri, tiyatroyu ve romanı da kapsar. Edebiyatta gerçeküstücü hareket Fransız ruh hekimi André Breton tarafından kurulmuştur. Yaşamının çok önemli bir aşamasında ruh hekimliğini bir kenara bırakmış, kendisini şiire vermiştir.

Kendisine çok şey borçlu olmasına karşın Freud'un çoğu düşüncelerine karşı çıkmıştır. Yazılarında ve Freud ile kişisel karşılaşmalarında bunu dile getirmiştir (Breton 1932,1952; Breton ve Éluard 1930). Freud dış dünya ve ruhsal gerçeklik arasında bir farklılık görmüş ve bir sınır çizmiştir. Bu, akla uygunluk ile akla aykırılık arasındakine (ego ve id) benzeyen bir farklılıktır. Breton psikozun yaşamın sırrına yaklaşan bir dünya olduğuna inanır. Ve

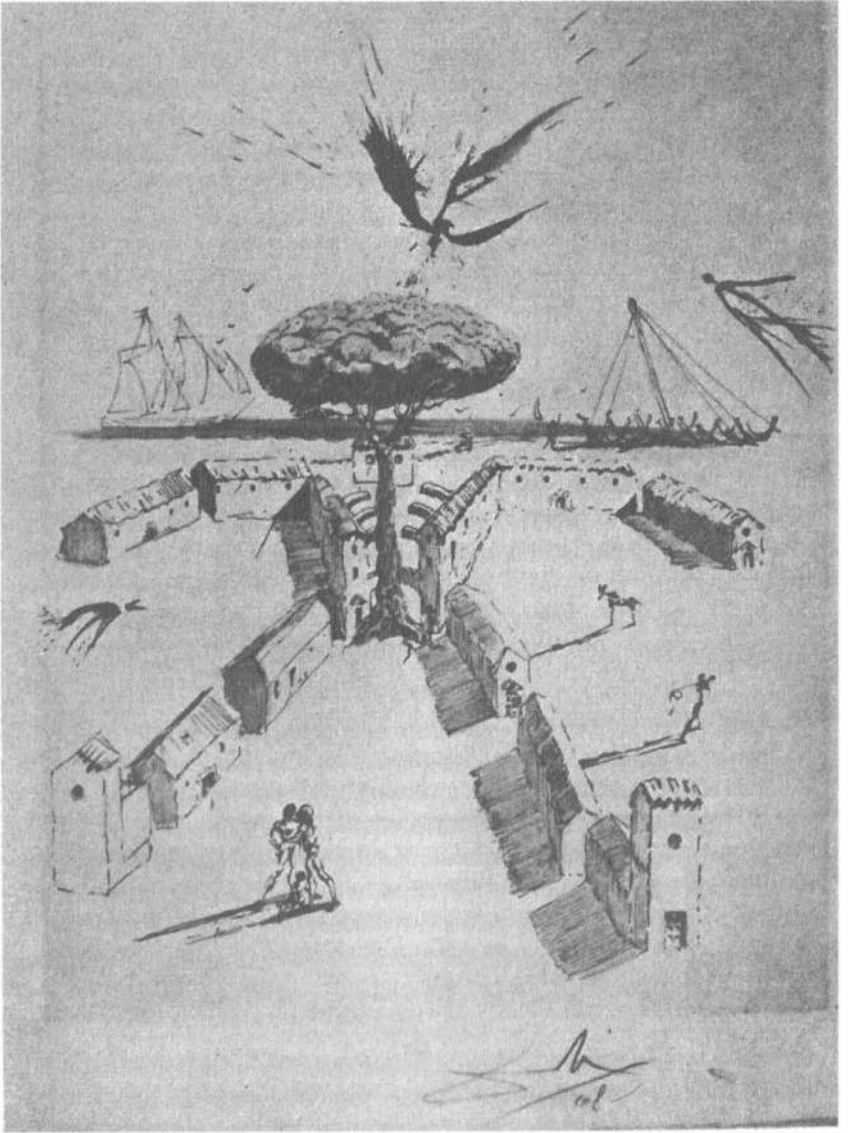
bunun, genelgeçer akılcılık tarafından sınırlandırılan akıl sağlığı için yedekte tutulan derinlikli ayrı bir alan olduğunu söyler (Balakian 1970). Breton'a göre saçmalık yalnızca *saçmalık* değildir. Aksine gerçekliğin zenginleşmesi, gerçekliğin boyutlu biçimde duyumsanmasıdır. Rüyadaki biçimsel dönüşme, sanrı, varsanı biçimsel bozulmalar olmakla birlikte aynı zamanda yaşamı zenginleştiren hususlardır.

Andığımız bu ifadelendirmeler kitapta daha önceki saptamalarımızla uyumludur. Uymayan önemli bir nokta vardır. Gerçeküstücülük birincil ve ikincil süreç düşüncelerinin olağanın dışında eşleştirilmesi peşinde değildir. Aksine her ikisinin de biri bir tarafta, öteki diğer tarafta olmak üzere kabulü esasına göre işler. Gerçeklik ve gerçeklik taşımayan *gerçeküstü* biçimde birleşmiş olur. Bu, evrenin genişlemesi anlamındadır aynı zamanda. Dışsal dünyada gerçekdışılık yoktur. Ancak dışsal olarak yansıyan bir içsel gerçeklik söz konusudur. Dışsal olanla çakışan budur. Tıpkı başka bir gezegene, başka bir Güneş sistemine kaçış gibidir. Ya da bizim güneş sistemimizi içeren bir diğer galaksiye geçiş gibidir. Gerçeküstücü sanatçı bile gerçek olan ile gerçeklik taşımayanı çakıştırırken yolu benzerliğe çıkabilir.

Resimde gerçeküstücülüğün en iyi temsilcisi Salvador Dali'dir. Dali'nin gerçeküstücülüğünü yansıtan yalnızca resimleri değildir. Yazıları da aynı izleğe sahiptir (1930.1935.1942). Kendi paranoiasına sık sık göndermede buluna Dali şunları yazar: "*Tüm insanlar delilikleri açısından eşittir. İnsan ruhunun ortaklaşmış zeminini deliliktir.*" Bana göre Dali'nin insan ruhunun ortak zemini dediği birincil süreçtir. Platon'un tanımladığı evrenler değil Giambattista Vico'nun tarif ettiği düşlemsel evrenlerdir. Dali başka her ressamdan çok daha fazla birincil süreç düzeneklerine geçiş sağlamış bir sanatçıdır. Kullandığı düzeneklerden biri *çifte imge/double image* olgusudur. Ortaya çıkan imge anında ya da kısa bir hazırlık döneminden sonra ikincil ve olasılıkla üçüncül bir imgeye dönüşür. İkincil nitelikte imge tarih boyunca sanatçının ve seyreden herkesin yaşantısına kattığı bir sürece denk düşer. Dali ikincil imge açısından sergilediği ilgisini İtalyan sanatçılar Arcimboldo ve Bracelli'ye borçlu olduğunu söyler. Ancak bildiğimiz, sözünü ettiği birincil sürece ait olağan nitelikte bir olgudur (Arieti 1974; bu kitapta 5. Bölüm). Doğrusu yanlış tanımlamaları, özdeşlik ve benzerlik arasındaki karmaşayı önlemenin ikincil sürecin değışmez bir amacı

olduğudur. Eğer birincil sürece yoğun ilgisi ya da geçiş becerisi olmasaydı Arcimboldo ve Bracelli, Dali üzerinde güçlü bir etki bırakmış olmazdı.

İmzalı taşbaskısı bir kopyasına sahip olduğum Dali resimlerinden biri Hamlet'i simgelemektedir. Şekil 9-19'da gösterilen bu resimde bir öbek evden oluşan ve tarih öncesi vahşi yırtıcı kuşlar (dünyanın kalanı) tarafından korunan bir köy resmedilmiştir. Tam ortada bulunan ağaç sevgi ve uyumun vahasının taşıdığı güzelliği simgeler. Resmin bütününe baktığımızda temsil edilenin yalnızca bir Hamlet değil aynı zamanda insanın kendisi olduğunu görmekteyiz: Omurgası, gövdesi, kaburgaları, kol ve bacakları fark edilir. Aynı biçime sahip olduğu için insan Hamlet'ten doğru simgeleştirilmiştir. Hamlet'e ait her organ grubu insanınkiyle özdeş bir biçimde resmedilmiştir. Kimileri meninin boşaldığı bir erkeklik organı gördüğünü bile söylemektedir. Burada olup biten Von Damarus ilkesinin görsel olarak uygulanmasıdır. Özdeş yüklemelerle uğraşmak yerine özdeşliğe götürecek benzer parçaların görsel yolla saptanmasının peşindeyizdir. Sonuç, resimdeki adam kendi doğal çevresi ve içinde yaşadığı toplumsal doğasıyla resmedilmiştir. İkincil veya üçüncül imge olgusu Dali resimlerinde sık rastlanılan bir ayrıntıdır. Örneğin *Apparition of Face and Fruit Dish on a Beach/Sahildeki Meyve Tabağı ve Yüzün Ortaya Çıkışı* tablosunda olduğu üzere. 1939 yılındaki *Endless Enigma/Sonsuz Gizem* adlı tablosunda Dali aynı resim içinde altı ayrı imgeye yer vermiştir. Metamorfozun (şekilsel başkalaşım) gizemi Dali'nin oyun olarak reddettiği ancak -birincil süreçten doğru- algıladığı bir şey olmuştur. O, örtük imgenin gerçekliğin kendisi olduğunu söyler. "La Femme Visible/Gözle Görünür Kadın"da şunları söyler: "Arzu esas alındığı takdirde bu imgelerden hangisinin daha çok var olduğu sorusunu didikleterek materyalistlere meydan okuyorum" (Aktaran Soby 1946). Dali paranoyakların çifte imgeleri tanımakta özellikli bir donanıma sahip olduklarını; gerçek ya da imgelenmiş örtük görüngülere yönelik aşırı duyarlılıklarının ayrıksı zihinliliklerinden kaynaklandığını söyler. Onunla aynı fikirdeyiz. Dali'nin resimlerine yönelik hayranlık besleyenler bir başına görmeyecekleri benzerlikler için ressamın rehberliğine ihtiyaç duyarlar. Daha sonra göreceğimiz üzere aslında şair, hatta bilimci de benzer şeyi farklı biçimde yapmaktadır. Sürec bir şakayı dinleyen ya da gerçekliğe bindirilmiş yanılsılığı keşfedenin yaşadığı sürecin karşısıdır.



Şekil 9-19

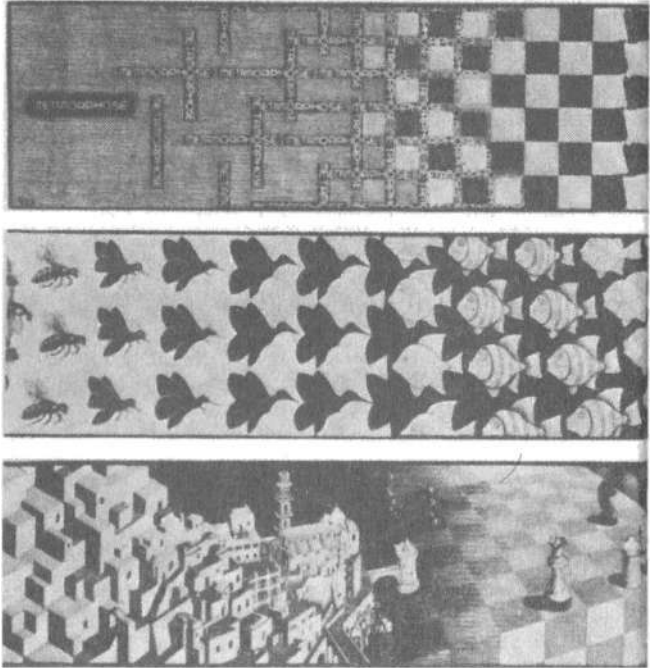
Dali paranoyak mı? Yoksa paranoid mı?¹¹⁶ Ancak soru ne ya-
sa ne de klinik açısından sorulmuştur. Yazılarına bakarsanız ‘kendi
paranoyası’ vardır. Bana göre bunun anlamı birincil süreç düşünce-
sine olağandışı bir geçiş becerisine sahip olduğudur. Bu tür geçişler
bilindiği üzere ikincil süreçle temasını geçici ya da kalıcı olarak
kaybetmiş insanlarda, genelde psikoz hastalarında görülür. Ancak
söz konusu Dali olunca sözü edilen onun sanatsal gücüdür. İkincil
süreçle bağlantısını koparmaksızın davrandığına göre ikincil süreç
birincil süreci denetleyebilmektedir. Bu, yani ikincil sürecin birin-
ciyi denetleyebilmesi resimlerinde açıkça görülebilmektedir. Res-
min her tarafına yayılmış bir eksiksizlik söz konusudur. Eksiksizlik
özellği akıldışı/saçma bir içeriğin üzerine bindirilmiştir. Sözünü
ettiğim eksiksizlik fotografik niteliktedir. Onun tüm resimlerinde
yoğun olan bu özellik işine *gerçeklik* katması bir yana içerikteki
akıldışılıkla ters düşerken bir yandan da koşutluk taşımayan bir
biçimde onunla karışmaktadır. İçerikteki akıldışılık gerçeklikle
bağdaşsın diye değildir. Ancak gerçekliğin bir kısım yanlarını be-
nimser. Sonuçta gerçeklik ve akıldışılık gerçeküstücü bir biçimin
oluşmasına birlikte katkıda bulunurlar. Öte yandan Dali, ikincil
sürecin egemen olduğu topraklardan gelip birincil süreç ülkesinde
dolaşan bir kâşiftir. Söz edilen birincil süreç ülkesi Dali’nin kendi
ruhudur. Dali kendisini keşfetmenin peşindedir. Bunu bir bilimci
değil bir sanatçı gibi yapar. Resimlerinden doğru yaşadığımız ne
bilimsel ne de klinik özelliktedir. Estetik niteliklidir. Resimle ara-
mızda kurulan estetik mesafeden söz ediyoruz. Birincil sürecin
çıplaklıkla ne ölçüde resimde dile geldiğinin bir önemi yoktur.
Sonuçta estetik mesafenin nasıl kurulacağı kararı ikincil sürece ait
olan fırçayı kullanan eldedir.

Yaratıcı süreci ele alan psikoloji ya da psikiyatri olsun Salva-
dor Dali’ye çok şey borçludur. “İnsan ruhunun ortak zemini deli-
liktir” diyen sanatçının bu düşüncesi onun resimlerini oluşturan
ortamdan doğru hemen anlaşılır. Birincil sürecin evrenselliği dü-

¹¹⁶ Paranoya sistemli sanrıların olduğu bir haslalıktır. Paranoid sözcüğü ise
paranoya benzeri anlamını taşır. Çok değişik hastalıkların bir alt tipi
‘paranoid’ benzetmesiyle anılır. Paranoid özellikte olan durumda da benzer
sanrılar vardır (örneğin kötülük görme sanrıları gibi). Fark, paranoid nitelik-
li sanrıların sistemsiz olmasıdır. Değişkendir. Sanrı teması sıkça değişebilir.
Ve daha pek çok farklılık söz konusudur. Paranoid reaksiyon, paranoid dep-
resyon, paranoid biçimli şizofreni türü vb. bildiğimiz örneklerdir. Ç.N.

şüncesinin yeniden esas alınması bu yola mümkün hale gelmiştir. Bilindiği üzere birincil süreç taklitleri ikincil süreç düşüncesi aracılığıyla gerçekleştirilebilir. Bu, yalnızca birinci sınıf değil ikinci, üçüncü sınıf ressamların bile yapabilecekleri bir şeydir. Kültür birincil süreç tarzlarını barındırırken bunları ikincil süreç kültürel nitelikler olarak kullanabilir.

1972 yılında ölen Hollandalı sanatçı Maurits Cornelis Escher' in belirttiği üzere modern sanatta biçimsel dönüşüm geçiren, birbirini izleyen değişen biçimlerin (bundan önceki bölümde tartıştıklarımıza benzer) canlı simgeleştirilmesi söz konusudur. Şekil 9-20'de yer alan üç renkli gravür 1940'ta tamamlanmış olup *Metamorphosis II/Metamorfoz II* adıyla bilinir. Dörtgenlerin kertenkelelere, kertenkelelerin çokgenlere, çokgenlerin bal peteklerine biçim değiştirdiği gravürde resimde sonuçta biçimsel bir benzerliğin sürdüğü görülmektedir. İzleyici dairesel bir değişim olduğunu, sonun başlangıçla bittiğini, bir anlamda Von Domarus ilkesinin dile geldiğini gözlemleyebilir.

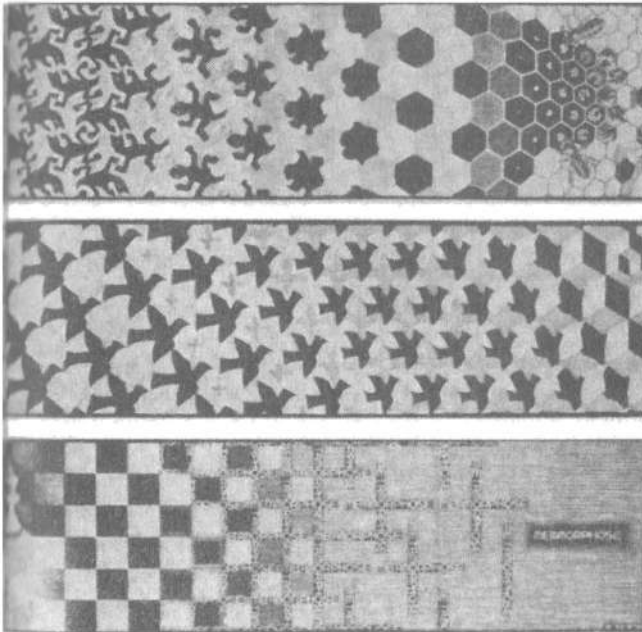


Şekil 9-20

Dörtgenlerin kertenkelelere, kertenkelelerin çokgenlere, çokgenlerin bal peteklerine biçim değiştirdiği gravürde/resimde sonuçta biçimsel bir benzerliğin sürdüğü görülmektedir. İzleyici dairesel bir değişim olduğunu, sonun başlangıçla bittiğini, bir anlamda Von Domarus ilkesinin dile geldiğini gözlemleyebilir.

Soyut sanat farklı bir konumdadır. Soyut sanatçının imgeleştirmesi görsel imgeleri dış dünyadaki anlamlarından özgürleştirerek içsel simgeleştirme aracılığıyla ifade bulmaktadır. Örneğin Paul Klee çizgiyi bir gezinti simgesi olarak kullanır. Bu arada Heinz Werner ve Bernard Kaplan gibi psikologlar her insanın yalnızca çizgi kullanarak -çizgilerine verdikleri anlam ne olursa olsun- en karmaşık düşünceleri bile simgeleştirebileceklerini söylerler (1963). Ancak bunların hiçbiri Paul Klee'nin çizdikleri ölçüde estetik bir değer taşımaz. Bu noktada dikkat ederseniz hâlâ yapmamız gereken şey estetik değeri oluşturan şeyin ne olduğunu tanımlamamızdır.

Soyut sanat imgeleştirmeden kaçma, yalnızca *imge* temelli olma özelliğindedir. Ancak mademki görsel sanat görsellik taşıyor, imgeleştirmeden de uzak kalmak pek mümkün değildir. Sonunda



orta bir yol bulunmak zorunda. Böylelikle görme algısının içinde olduğu yaşıntının dışında bir imgeleştirme oluşacaktır. Sanat içsel sürecin dışlaştırılmasıdır: Görünüşte anlaşılır bir şeyin olmadığı kapsamlı düzensizlikler bulunabilir (Pollock'un resimlerinde olduğu üzere). Öte yandan Piet Mondrian'ın resimlerinde olduğu gibi bakışimsal ya da geometrik nitelikli şekiller vardır. Geometrik nitelikli şekiller geometriyi aşar, renk ve ölçü olarak ruhsal bir uyuma doğru yönelir. Bütün bunların insana değgin herhangi bir unsurla bağlantısı yoktur.¹¹⁷ Çağdaş soyut sanatta izleyici isterse paleolitik döneme ait *capcanlı* yaşamsal öğeyi veya isterse neolitik dönemde başlamış olan geometrik-şematik olanı görebilmektedir.

Modern sanatın tüm türlerini ya da tek başına modern sanat içindeki hareketliliklerden biri olan soyut akımı ele almak bu kitabın sınırları içerisinde olanaklı değildir. Modern sanatın kutupyıldızlarından olan Kandinsky, üst satırlarda dile getirdiğim süreci *içsel bir gereklilik* olarak tanımlar. Sözünü ettiği ne zorlantılı bir gücün dayatması ne de ille de içsellik taşıyan yaratma isteğidir. Olup biten tüm dekoratif nitelik taşıyanı dışında tüm güzel sanatlar için geçerlidir. Kandinsky'nin dediği modern sanatçının içsel dünyasında oluşturma ihtiyacı içinde olduğudur. Şekil ve renklerden oluşan dış kaynaklı örüntü yalnızca ruhsallıkta var olan bir başka örüntüyü yansıtmaktadır. Kandinsky'nin keşfettiği içsellik ya da ruhsal gerçeklikten oluşan *iç uzay*dır. Bu, işi gücü dışsal gerçeklikle uğraşmak olanların aksine Freud ve diğer psikanalistlerin söyleyip durdukları şeydir.

Bunun anlamı Kandinsky'nin birincil sürece yaslandığı mıdır? Hayır, değil! Ruhsallığın ikliminde sağlanacak uyumdur. Bunu yazılarında şöyle dile getirir: "Aracım akıl, farkındalık ise amaçımdır." Resimlerine dikkatle bakıldığında incelikli bir ölçülemenin, hesaplamanın olduğu görülür. Matematiksel bu nitelik resimlerindeki içsel güdülerine bindirilmiş bir tür bilimsellikten adeta. Resmi sıklıkla şiirle, müzikle, herhangi bir içerik taşımayan seslerle (notalarla) kıyaslar. En uç konumları sürdürmemiz halinde daha önce değindiğim çelişkiye ulaşmaktayız. Soyut sanat görünüşte

¹¹⁷ Modern sanattaki geometrik biçimlerle ilişkili olarak Segy (1967), "Aslolan bağlantılı olduğu imgeler ya da eserin içeriğini oluşturan kabul görmüş nesneler değil işlevleridir; algılayarak kavradığımız değil yaşamakta olduğumuz anlamdır" der.

içeriğe sahip değildir. İmge ve biçim yoktur. Ancak gene de görölmesi beklenen bir *biçim* vardır. Sanatçının dünyayı ne ölçüde şekilden yoksun hale getirdiğinin bir önemi yoktur. Çünkü önünde sonunda sanatçının yansıttığı bir resim vardır. Nesneyi biçimden yoksun kılma simgesel bir başkaldırı ya da olağan kültürün dışına çıkma ise sanatçı yeni bir biçim ve/veya kültürün peşindedir demektir. Olanın yadsınması ve ayrışma bir sanat edimi haline gelmiş görünmektedir. Üstelik bu edim oldukça yaygın bir hale gelmiştir. Çünkü insanı günlük olanın çok ötesine taşımaktadır!

Sanat yalnızca simgesel olamaz. Başka bir deyişle, tümüyle var olmayan bir şeyin karşılığı değildir. Var olan başlangıçta *sana-tın kendisidir*. Tıpkı edebiyat gibi *ikincil bir gerçekliktir*. Taşıdığı yetkinlik gücüdür aynı zamanda. İçimizde uyanan estetik tepkimeye/hoşnutluğa yol açan bu güçtür.

Güzellik

BU NOKTADA estetik değer tartışmasına geri dönüyoruz. Diğerlerinin aksine görsel sanatlarda ve edebiyatta birbirinden farklı süreçler bir araya gelerek *büyülü bir bireşime* yol açmak suretiyle estetik nitelikli bir etki oluşturabiliyor. Estetik etki yalnızca güçlü bir etki değildir. Tecavüz kurbanı bir kadın ya da kaçırılmış bir çocuk gördüğümüzde içimizde acı duyarız. Saldırgana yönelik öfke oluşur içimizde. Duyumsadıklarımız estetik nitelikli değildir. Aslında sanatı algılamak ile estetik hoşnutluğun gerisindeki psikoloji arasında aşılamayacak farklılıklar vardır. Söz konusu farklılığı doldurmak oldukça zordur.

8. Bölüm genelde duyumsandığı biçimiyle -özellikli olarak şiir odağında- estetik hoşnutluğa ayrılmıştır. Güzel sanatlar temelinde estetik hoşnutluğun psikolojisi konusu çalışılması zor bir konudur. Pek çok sanatçı, estetikçi, felsefeci çalışmak istemiş ancak pek bir adım atamamışlardır. Öne sürdükleri varsayımlar kimi olgularda geçerliken başka olgularda işe yaramamıştır. Nükte ve mizah söz konusu olduğunda bağlantılandırmada sorun yoktur. Şiire baktığımızda (ya da genelinde edebiyat konuşuluyorsa) en büyük kolaylığımız bilişsel nitelikli simgelerden söz ediyor olmamızdır. Edebi nitelikli herhangi bir çalışma hakkında hepimizin mutlak şekilde bir fikri vardır. Bu, çoğu kez içerikle ilişkilidir. Oysa görsel

sanatlarda düşüncemizin en ufak kırıntısı bile algılamakla sınırlı değildir. Beğeniye bu yolla açıklamayız. Oysa biliriz ki görsel sanatta güzellik dendiğinde söz edilen estetik nitelikli bir yaşantıdır. Estetik nitelikli nesne ile öznellik taşıyan duyumsama arasında olup biten bir karşılaşma söz konusudur. Güzellik bu ikisinin karşılaşması sonucu oluşmuştur. Güzelliğin bu çift yönlü niteliği bir rengin algılanmasından farklı değildir. Yeşil ya da kırmızı bir nesne gördüğümüzde gördüğümüz yeşillik ya da kırmızılık aynı zamanda kendi içselliğimizde var olan yeşillik ve kırmızılıktır. Biz olmaksızın yeşil ya da kırmızı yalnızca ilgili renge karşılık gelen bir ışık dalga boyu demektir. Dalga boyu rengi tarif edebilirken ilgili nesneden doğru içimizde oluşan güzelliği ne tarif edebilir ne de tanımlayabilir! Çünkü gördüğümüz bir sanat nesnesidir.

Özellikli bu *ışık dalga* boyları üzerinde bir etkimiz olabilir mi? Bu dalgalar rengin kendinden mi, biçemden mi, ikisinin bileşiminden mi, nesnenin örüntüsünden mi, içerikten mi yoksa nesnenin yapısından mı yayılıyor? Yoksa tüm bu özellikleri ve ek başka özelliklerin uyum içinde bir aradalığından mı kaynaklanıyor? Eşinin içeriden ya da dışarıdan kaynaklanıp kaynaklanmadığının; canlılığa dair bir örüntünün saptanıp elde tutulmasının ya da asal olanı soyutlamanın bir önemi yoktur. Amacın gerçekliği yansıtmak, gerçekliği ülküleştirmek ya da gerçekliğin üstünde aşkınlaşmak olmadığı, daha önce var olmayan bir şeyi yaratmak hiç olmadığı asla sorun değildir. Peşinde olunan uyum sağlanırsa sonuç ortaya çıkacak güzelliştir. Bu nedenle uyumu sağlayacak *gizemli bir güç* gelişmeye başlar. Sözü edilen *güç* gizli olanın açıklığa kavuşmasıdır. Biçemlerin, renklerin estetik bir güce hizmet edecek ölçüde bir araya gelmesi daha önce hiç olmamıştı çünkü!

Bu bölümü bitirmeden ek bir şey daha söylemek gerek. Bu, şiirde gördüğümüz üzere imgelerin sözcüklerle ve eğretilmelerle simgeleştirilerek anlatılmasıdır. Sözcükler simgelerin yerine işlenmektedir. Ancak resimde *yerine olacak* bir durum söz konusu değildir. Algılanan gerçeklik taşıyandır. Şiir sözellendirme ve yananamlara dayanırken resim doğrudan anlamlara ve algılamaya dayanır. Ortaya çıkan sanatsal olarak yansıyan var olandır! Algısallaştırma şiirde olduğu gibi bu tür sanatta da vurgulanmaktadır. Algısallaştırmadan doğru kesinlik kazanan nesneler özellikli bir seçim sonucunda bir araya getirilmektedir.

Müzik Üzerine Birkaç Söz¹¹⁸

MÜZİK NEDİR? Ezgi, tartım, tını, biçem olmak üzere müziğin özünü oluşturan öğelerinin kaynağı nedir? Bu öğeleri anlamak, nasıl ve hangi oranlarda bir araya getirileceğini bilmek yanıtı müzik sanatının içinde olan bir sorudur. Sorunun yanıtlanması müzik hakkında bir şey bilmek anlamına gelir. Hiç kuşku yok ki bunlar daha önce de sorulmuş olan sorulardır. Burada verilen kimi yanıtlar daha önce verilmemiş *yeni* yanıtlardır. Söz konusu yeni yanıtlar gerek yeni bir yaratıcılık türü gerekse estetik yaşantı olarak öncekilere ulanmış yeni boyutlar katmaktadır. Burada yazdıklarım Arieti'nin 1967 yılında yayımlanmış kitabından (*The Intrapsychic Self/ Ruhsal-İçi Kendilik*) esinlediklerimin sonucudur.

Ezgi, insanın atalarından miras, ses telleri tarafından üretilen seslere verilen addır. Sesler, duyumsamanın ifadelendirilmesi olup dış kaynaklı uyaranlara tepki verebilecek durumdadır. Seslerden oluşan bu dağar insana özgü sözellendirmenin hemen öncesidir. Yüksek düzeyli primatlar (ilkeller) sessel ifadelendirmede bulunurlar ve bunlar kendilerinin anladıkları ifadelerdir. Birinin diğerinde anlamlandırabildiği sesler arasında üzüntü, doyum, şaşkınlık vb. vardır. Bu kadarı çok düşük düzeyde bilişseliğe işaret eder. Ancak evrenseldir. İlkel insan parmak işareti ve el kol hareketiyle aslında dil'e giden yol açmıştır. Kavramlar, giderek artan bilgilenme, ses telleri aracılığıyla aynı zamanda hoşnutluk, hoşnutsuzluk ifade eden sesler (iç çekme, ağlama, inleme, homurtu vb.) ile başka sesler çıkarabilmekte ve bu sesler anlaşılabilirlik sağlamaktadır. Bu da onu duygularını ifadelendirecek sessel simgeler oluşturmaya yönlendirir. Bu, *ezginin* başlangıcıdır. Ancak bildiğimiz şekliyle ezginin oluşumu diğer pek çok ara düzeyin tümleşmesiyle ortaya çıkar.

Ezginin asal nitelikli katılımcı unsurlarından biri *expressor of emotion/duygunun ifadesi işlevselliği*dir. Özgül nitelikli bu işlev başından beri vardır ve hep olacaktır. Bilindiği üzere müzik bilişsellikle değil ifadelendirmeye ilişkilidir. Ezgi en saf haliyle ikincil sürecin öncesidir. Sürekli yükselme, azalma, tonda değişme endoseptin duygusal katılımcı unsuru olduğu gerçeğine dikkat çeker. Soluk alıp verme duygularla ilişkili fizyolojik katılımcı unsurları

¹¹⁸ Bu kısım Bay Mortimer Cass tarafından yazılmıştır.

gösterir. Parmakla göstermek, işaretleşme kişiyi nesnelerin doğru-
dan anlamlarına götürerek;

- *dilin oluşmasını,*
- *bilişin gelişmesini,*
- *anlama ve iletişim gereğinin ortaya çıkmasını sağlar.*

Başka bir doğrultudaki gelişme ise ilk insanın çıkardığı sesle-
rin duyguları ifadelendirimini sağlayacak bir dil halini alması; ses-
lerin ince ayrıntıda şekillenmesiyle ezginin ortaya çıkmasıdır.

Sessel unsurların bağlantılı hale gelmesiyle oluşan ezgi duygu
ifadelendirimini sağlar. Dış kaynaklı bir nesneye dair anlamlara
işaret eden sesler ve işlevselliği sözellendirmenin gelişmekte oldu-
ğuna işaret eder. Ezgi sözellendirmede var olan bilişsel nitelikler-
den ayırıştırılamaz. Ayırışabilmesi için niyetin *ifade* bulması gerek-
mektedir. Ezgi, bilgilenmeye yarayan yardımcı bir araç olarak kul-
lanıldığında (örneğin güldürücü operada) duyguların derinlemesine
deşilmesi söz konusu değildir. Sonuç etki güldürücü olmasıdır.

Tartım müziğin bir diğer önemli katılımcı öğelerindendir. Tar-
tım vuruşla/ölçüyle sınırlı değildir. Müziğin içinde değişik tartım
grupları söz konusu olabilir. Tartım müziğin yaşamıdır. Çünkü
müziğin canlılığının kaynağıdır. Ezgi olmaksızın tartım bulunabi-
lir. Ancak tartımsız bir ezgi asla söz konusu değildir. Kaynağı ez-
ginin doğduğu sesler kadar eskidir. Tartımın başlangıcı insan be-
denindeki duyum ve hareket birliği (sensori-motor) düzeyindedir
(Bkz. Arieti'nin 1967 tarihli kitabı). Dansta mevcut ekzoseptler
(harekete karışan içsel temsiller) asal işlevsellik rolünü üstlenmiş-
lerdir. Müziğin dansla bağlantısı tartımın katılımcı bir unsur olarak
varlığıdır. Müziğin dille bağlantısı ezgisel unsurun katılımcı bir
öge olmasındandır. Ezgi gibi tartım da evrenseldir. Bedenin fizyo-
lojik özellikleriyle bağlantılıdır. Birincil süreçte olmak üzere tüm
bilişsellik süreçleri içinde yer alır.

Uyum/ahenk, tonların kendiliğinden bir araya gelişleriyle olu-
şur. Ezgi ve tartım kadar eski değildir. Kökensel özelliğe sahip
değildir. Akortlama sırasındaki *uyumsuzluk/uyum* gerginlik ve gev-
şemeye çok benzer. Bir sanat olarak müzikte en önemlisi adına
tonalite denilen matematiksel ilişkiler ağının yapılandırılabilmesi-
dir. Müziğin çalınacağı anahtar, edimin kipi, tümü güçlü ve yerçe-
kimine meydan okuyan bir etkiye sahiptir. (Atonal müzik bile bu
etkiyi sağlayabilir.) Uyum çok farklı tonların kendiliğinden ulaştığı

sesler bütünü olup müzik içinde bağlamsal nitelikte bir öğeye işaret eder.

Tını müziğin tonsal rengi ve genelde -tonların tekil mi, bir arada mı olduğu anlamında- sesin yüksekliğidir. Başka bir tanımla sesin '*niteliksel özelliğine*' gönderme yapar. Bu, düşen bir yaprağın sesinden akan bir suyun sesini, adım sesini, hışırdayan çallılar, bir hayvan sesi, bir çalgının sesidir. Ya da yalnızca sestir. Tını sesin kaynağı anlamına da gelir. Hayvanlar sesin tınısı konusuna çok duyarlıdırlar. İyi bilirler. İnsanoğlunun ataları için sesin tınısı dış kaynaklı uyaranların ayrıştırılması açısından yaşamsal niteliktedir. Tını evrensel nitelikli bir dildir adeta. Müzikte tını kulağın algıladığı hoşnutluğun kaynağıdır. Eğretilene yaparak söylersek tınıya duyarlı kulak sesin niteliğini *hisseden* kulaktır.

Katılımcı nitelikte bu dört temel unsur insan ruhsallığının farklı düzeylerinden kaynaklanmaktadır. Bunlar birbiriyle çakışarak, bir biçim halini alarak yaratıcı bir kip işlevselliğinde *müzik* adını verdiğimiz işlevselliği oluşturur. Andığımız biçim, müzik öğelerinin çizgisel nitelikte yapılanmasının sonucudur. Sonunda ezgi ortaya çıkmaktadır. Böylesi bir hal ikincil süreç düşüncesine uyan mantıksallığı ve dengeyi gereksinir. Ezginin mantıksallık niteliği gerisinde mevcut *sessel nitelik ve yananlamsal sözellen-dirme* şeklindeki bir-aradalıktan kaynaklanır. Öğelerin dikeyine yapılanması tonal sistem işlevselliğinin bir sonucudur. Matematiksel tanımlı ilişkilere uyar. İnsana özgü ikincil süreç akılsallığı ve doğal gerçeklik arasındaki hareketli ilişki en yalın halk müziğinden en karmaşık senfonik yapılara kadar Batı müzik sanatının doğmasında belli başlı bir nedensellik özelliğindedir.

Müzik ne yananlamlarla ne de kavramsallaştırmalarla ilgilenir. Ne de nesnelerin anlamlarıyla ilişkilidir. Bunun ayrıcalık oluşturan tek örneği, müzik dışı amaçların bulunduğu dış dünya nesnelerinin çıkardığı seslerin taklidine dayanan uygulamalardır: Gök gürültüsü, yuvarlanan taş sesi, lokomotifin çuf çuf sesi, yeni doğmuş civcivlerin cik cik sesi ve benzerleri. Burada sesler hem nesneleri anlamlandırır hem de nesneyi temsil eder. Yani dar bir kavram çok daha geniş bir kavrama çıkmakta, bu yolda tanım bulmaktadır (*pars pro toto*). Sessel taklit aracılığıyla simgeselleştirme, insanoğlunun taklit yollu imgeleştirmeyeyle (büyüsel bir etki oluşturarak) doğayı etkileme girişimidir. İnsanoğlunun ürettiği taklit seslerin olduğu evrensel bir dağar söz konusudur. Tarihöncesi in-

sanın mağara duvarına resim çizmesi Şamanın törenselliği doğayı etkileme amaçlı bu çabaların örnekleridir. Akla gelen taklit seslerinin büyüsel nitelikli törenselliklerin eşliğinde olup olmadığı sorusudur. İlginç olanı sessel taklidin anlatıcı ve tanımlayıcı niyetlere bağlı olarak kullanılmasıdır. Bu tür kullanımların katışıksız ve saf müzikte kullanıldığını okur akılda tutmalıdır. Bu tür müzik yalnızca kendini simgeleyen ve yalnızca kendisini anlatan ayrı bir canlı bütündür.

Müzikte yaratıcılık tartışmasına girmeden önce müzikte yaratıcılığın icatlara dayandığı akılda tutulmalıdır. Örneğin sübap ve itenek (vana ve piston) sistemi gibi. Bu icat yarım tonlardan oluşan (kromatik) bölümlerin sık olduğu bando çalgılarının özünü teşkil eder. Tuşlu çalgılarda tek bir kişi çalarken aynı anda pek çok tuşa basmak zorunda kalabilir. Ayakla basılan metal parça (pedal) titreşimi azaltarak sesi düşürebilir. Böylelikle tam o andan başlayarak farklı ses uyumluluklarının karıştırılması ya da uzatılması bu yolla olanaklı hale gelebilir. Bu da çeşitliliğe ve renkliliğe izin verir. Çoğu bestecinin asıl çalgısı piyanodur. Değişik fikirleri klavye ile ilişkili keşiflerine neden olmuştur. Yeni buldukları bu tür kaynakları oburcasına tüketmemişler, müzikal nitelikli sesin zenginleşmesine katkıda bulunmuşlardır.

Müzikte yaratıcılığın içerdikleri şöylece sıralanabilir:

1. Besteci dış kaynaktan sessel bir fikir edinir. Bunu tuşlarda dolaşırken yapar. Adeta bir anlatım ögesi bulmuştur. Bir cümlelin bir parçasını yakalamıştır. Daha sonra onu sessel bütünlüğe ulaştırırken müzikal nitelikte ayrı bir bütün oluşturur.

2. Yakında nesneleştirilecek olan sessel biçimin içsel nitelikli özgül bir önemi yoktur. Duyu organıyla algılanan bilinçle algılanana dönüşür. Duyguduruma bitştirilen bu olacaktır.

3. Yakaladığı bu cümle parçası besteciye sorar: *'Peki, ya sonra?'* Doğru yanıt bulabilmek başlangıçta estetik olarak kabul edilebilirli aramaktan geçer. Bu, müziksel bütünlüğün parçası olan, nesneleştirilen diğer sessel yapıların endoseptal niteliklerini bozmaz. Matematikte Poincare'nin yaptığı üzere besteci de önceki müzik dili uygulamalarından gelen önermeleri reddetmelidir. Bildik gerekliliklerin ötesindeki yapılara başvurmak zorundadır. Bunu yaparak endoseptal ifadeyi genişletecek bir yaygınlığa ulaşabilir. Bu, zor bir iştir. Neyin doğru olduğu kararı örtük olarak verilebilir.

Sonunda ortaya çıkan biçim yalnızca besteci için duygusal nitelikte bir anlam taşır.

Önde giden üç tür psikolojik süreç yeniden şu biçimde tanımlanabilir:

i. Çağrısı bulunan sessel bir cümle parçasının alınması ve estetik nitelikli bir biçime oturtulması,

ii. Oluşan yapının nesneleştirilmesi ve bestecinin bunu bir duyguyla bağlantılandırması,

iii. Sessel bir insanın aranması ve önceki maddede belirtilenin başarılması için bir neden-sonuç bağlantısının tamamlanmış olmasıdır. Bir bakıma tüm süreç neden-sonuç ekseninde soru-yanıt bütünlüğüne ulayacak biçimde ilerlemektedir.

Doğruların ardışıklığına dair kararlaştırma bestecinin bireyselliğine kalmıştır. Bu, bir yandan önceki yaşantı deneyimlerine, bir yandan da estetik tercihe bağlıdır. İlk elde söylenmesi gereken yaratıcılık sürecine dair yukarıdaki satırlarda özetlediğim unsurların ille de müzikte de uyarlanması gerekmemektedir. Başlangıç adım tuşlarda dolaşırken rastlanacak kısa bir tonsal örüntü değildir. Ancak Beethoven'ın V. Senfoni'sine bakıldığında dört notadan ibaret örüntü senfoninin ilk hareketinin özünü oluşturur. İkinci hareket ise 32 notadan oluşan uzun bir şarkıdan oluşur. Beethoven bundan memnun kalmamıştır. Sonraki sekiz yıl boyunca 14 (on dört) kez gözden getirmiş, değişiklikler yapmıştır. İlk hareket tartımsalken ikinci hareket ezgiseldir.

Müzik alanında yaratıcılık müziğin temel öğelerinin özellikli biçimde bir araya gelmesiyle ortaya çıkar. Debussy'de *renk* çok önemlidir. Beethoven'de güçlü bir *atım* duygusu vardır. Mozart'ta egemen olan *ezgidir*. Çağdaş müzik ise *akortlar* bağlamında var olan zenginlikten doğrudur. İlk noktayı (müzik fikrinin derlenmesi ve biçim verilmesi) ayrı tutmamız halinde kalanı içsellığe uygun düşmesiyle özellikle müzik sanatında uygulanabilir niteliktedir.

Sonuç olarak müziğin tanımı şu olabilir: *Müzik, endoseptal niteliğin içeriğine yaklaşan, onu değiştiren, nesnelleştiren sessel ortamdır*. Söz konusu içerik besteci tarafından simgeleştirildiğinde, yorumcu tarafından çalındığında ve eşduyum sergileyen dinleyici tarafından duyulduğunda saydıklarımın hepsi bir araya gelerek doyum oluşturan bir yaşantının yolunu açar. Önceki satırlarda andığım bütünüde müzik diye adlandırdığım olayı belirleyen sessel sistem kimi iletiler barındırır. Bu iletilerin anlamı şu üç unsurun bir

araya gelmesiyle belirginleşir: Besteci kendi endoseptal içeriğini (daha doğrusu imgeleştirmeye ilişkin içsel dünyasını) yeniden ortaya koyarken onu nesnelleştirir. Yorumcu, besteciyle yaptığı eşduyum sayesinde bestecinin duygusal niyetini estetik kavramlaştırmasına dair bir görüş edinir. Bunu sahip olduğu müziksel becerisiyle seslere dökerek duyumsal paylaşıma açar. Dinleyici ise yorumcunun yaptığı üzere gene eşduyum yapmak suretiyle ta içinden algılar ve ardından ondaki algılamaya yol açan uyaranların sessel kaynağıyla temasını sürdürür. İdeal dinleyici ne zihninin içsel düşünme dünyasına gerilemesine (endoseptal sessel öğelerle uyarılır) ne de dikkatinin ikincil sürecin devrede olduğu günlük yaşama ait başka uyaranlarla (sıklıkla görsel) çelinmesine izin verir.

Müzik yaşantısı sessel kaynakla kesilmeyen bir bağlantıyı gereksinir. Bu bağlantı uyaranlardan doğru duyumsal ve hareketsel (sensori-motor) nitelikte olup ruhsal bir tepkime oluşturur. Bu tepkime duygusal niteliktedir. Ayrıca mantıksallığı biçimleyen eserin ortaya çıkmasını sağlayan düzenlemenin olduğu bir farkındalık söz konusudur. İlki varsa diğerleri bunu izleyecektir.

Tarihsel olarak bakıldığında ne vakit yeni bir ifadelendirme gereksinimi ortaya çıksa yapısını değiştirerek katılımcı öğelerin farklı konumlar almasını sağlayarak müzik bu gereksinimi hep karşılamıştır. 1900 yılında başlayarak müzik, çağdaş ruhsallığın gerek ifadelendirme gerekse estetik nitelikli gerekliliklerini giderek daha çok karşılar olmuştur. Müziğin onu oluşturan temel öğeleri için geçmişte ne söylendiyse aynı şeyler bugün çağdaş müzik için de geçerlidir. Tartım her zaman olduğu gibi yaşamsal nitelikli güçtür. Tınının rolü her zamankinden daha çoktur. Ezgi artık yalnızca majör ve minör gamlarla sınırlı değildir. Çok geniş bir ifadelendirim söz konusudur. Tonların bir araya gelmesiyle oluşan bağlam ‘armoni’ diye adlandırılır. *Uyumlu/uyumsuz* farklılığı ortadan kalkmış olup belirgin bir yoğunlaşma söz konusudur. Son olarak müzikal anahtar (Sol, Fa gibi) odaklı tonlama başka düzenlemelerle yer değiştirmiştir. Son söylediğim çağdaş müziğin en dışlı sorunlarından dandır.

Dinsel ve Gizemli (Mistik) Yaşantılar

BU BÖLÜMDE bir biçimde dinde ve mistisizmde yansıma bulan yaratıcı süreç psikolojisini ele alacağız. Çağdaş insan için *norm* değerindeki din meselesinin değerlendirilmesi, dinde nesnelerin taşıdığı gerçeklik ölçüsü vb. tartışma başlıkları bu kitabın amaçları içinde değildir.

Tarihte kayıtlı büyük dinlere bakıldığında psikolojik olarak ele alınmış kültürel öğeler olduğunu görmekteyiz. Ancak bu öğelerin tartışılması yalnızca din ya da mistisizmle sınırlı değildir. Örneğin toplumbilim, felsefe, hukuk, sanat vb. daha pek çok alan ilgili tartışmaya ev sahipliği yapmıştır. Kimi dini önderler onu izleyenler üzerinde çoklu etkilerde bulunmuşlardır. Onlar yalnızca dinsel nitelikli yenilikçiler olmayıp aynı zamanda siyasal şefler, felsefeciler, siyasetçiler ve benzeri kişiler olmuştur. Dinle ilişkili tamamlayıcı nitelikte diğer tartışmalar da kitapta dışarıda bırakılmıştır.

Ruhsal bir yaşantı olarak dinin özü onun gizem taşımasından kaynaklanır. Bu (İbranicede) *kadosh*, (Latince) *sace* sözcükleriyle karşılanır. Her iki sözcüğün ortak yanı kutsallıkla ilişkili farkındalığın doğrudanlığı ve önceliğidir (Schleirmacher 1958). Modern Avrupa dilleri (örneğin İngilizcedeki *holy/kutsal* sözcüğüneün karşılığı) andığım gizem dolu yaşantının yoğunluğunu ifadelendirmek için uygun bir terim olmadığı görünmektedir. Bu zorluğun üstesinden gelmek için 1923 yılında Otto *ilahi, mantıkla anlaşılmaz, gizem dolu* anlamlarını barındıran *numinous* sözcüğünü bulmuştur. Bu sıfat andığımız işlevsellik içindir.

Dindeki yenilikçi olan kişi açısından din, en az şunlardan birini içerir: (i) insanlarda etki uyandıran olaylarda doğaüstü güçlerin bulunduğu anlayışı, (ii) bu güçlerle ilişkiye geçme, (iii) başka insanları etkileyen, aşkınlaşmış nitelikli özellikli yollarla sağlandığı düşünülen görselleşme yaşantısı. Dinde yenilikçilik iddiası bulunmayan kişi açısından din en az şunlardan bir tanesini içermelidir: (i) doğaüstü güçlerin varlığına bağlı bir dizi inanış, (ii) dua, tören vb. yollar aracılığıyla söz konusu güçlere etkide bulunma ya da onlarla ilişkiye geçme girişimleri, (iii) kalan insanların saygısını kazanacak biçimde sürdürülen ve aşkınlaşmış olduğu izlenimi veren bir yaşama şekli diye anlaşılabilir.

Bu bölümde -daha önceki bölümde olduğu üzere- tarihsellik çerçevesinde bireysel olmaktan ziyade ortaklaşa sağlanan bir katılım vurgulanacaktır.

Doğaüstüne Dair İlgörü

DOĞAÜSTÜ GÜÇLERİN kabullenilmesi hususu eski dünyada şimdikinden çok daha fazla şaşkınlık yaratan bir olguydu. Bugün doğaüstü dediğimiz pek çok şey ilkel insan için hiç de *doğaüstü* değildi. Ona göre doğayı aşkınlaşacak hiçbir şey yoktu. Çünkü doğa zaten özünde her şeyi barındırmaktaydı. Esasen doğaüstünün görünüşü benim teleolojik nedensellik (erekbilimsel nedensellik) adımı verdiğim unsurun uyarlanması sonucudur. Bu anlayışa dayanan dünya yorumu *her olay iradenin sonucudur* şeklindedir (Arieti 1967, 7. Bölüm). İradeye dayalı eylem olayın gerisinde kişileştirilmiş ya da olmayan bir varlığın olduğunu varsayar. İlkel insan doğaya ait gördüklerini böyle düşünmekteydi.

Usener'den (1896) alıntı yapan Cassirer dinsel fikirlerin *anlık Tanrıların* yaratılmasıyla başladığını söyler. Bu, yüzer dolaşır zihinsel inşalardır. "*Kişinin algıladığı her izlenim, içinde dolanıp duran her istek, onu çeken her umut, tehdit eden her tehlike; bunların hepsi onu aynı zamana dinsel olarak etkiler. Anında gelişen bir duygu ile nezdindeki herhangi bir nesnenin bu duygu ile donanması, bir biçimde onu şaşırtan bir güce dair gösteri, biraz da kutsallık eklenince anlık bir Tanrı oluşuverir*" Cassirer (1946). Her şey canlılık kazanır ve kişileştirilir. Canlılık katılan ve irade yüklenilen varlık genellikle görünür değildir. Hissedilir. Kavranılır. O,

ya şey'in ya da hareket'in içindedir. Dere, ağaç, yağmur kendiliklerinde irade bağlantılı nitelikler taşıdığı için Tanrılaşırlar.

Usener'in kavramlaştırmalarını izleyerek Cassirer ilkelin tüm dünyasının değişik işlev, eylem, nesne olmak üzere onlarca Tanrı'dan oluştuğunu söyler. Dünya koskoca bir tapınaktır. Çok sonraki bir zamanda Spinoza tüm dünyanın Tanrı olduğu inancına ulaşırken ilkel insan her şeyde kutsal bir öz olduğu düşüncesindedir. Spinoza'nın düşüncesi en eski inancın tek Tanrılı çeşitlemesidir. Usener ve Cassirer daha da ileri giderek Tanrıların yaratılmasının adların yaratılmasıyla eşzamanlı olduğunu söylerler. Bir nesnenin ya da işlevin (avlanma, toprağı kazma, tohum ekme vb.) adı konduğunda aynı zamanda ilişkili Tanrı da adlandırılmış oluyordu.

Daha önce söylenildiği üzere teleolojik (erekbilimsel) nedensellik ilkesinin genelleştirilmesi kutsallığın doğanın içkin bir unsuru olarak kabulüyle sonlanır. Erken dönemlerinde kişilerarası ilişkilerinden doğru kişinin gözlemlediği varlığının dünyanın bir uzantısı olduğudur. İnsan yavrusu etrafındaki şeylerin, görünürlüklerinin, görünmezliklerinin -yani olayların- diğer insanların (kendi yaşamında belirgin erişkinlerin) iradesine bağlı olarak geliştiği algısındadır. Anne *irade* onu emzirir, sever, kucaklar vs. Daha sonra çocuk gözlediği tüm davranışları iradeye yükler. İradenin kimi edimleri iyiiken kimi edimleri kötüdür. Anne iradesi çocuğı beslediğı, koruduğı ve kucakladığı için iyi şeyler olsun diye var olan iradedir. Bu noktadan sonra çocukta anneyle ilişkili güven ve ümit duygusu oluşur. Daha sonra bu güven ümit duygusu iyi Tanrıların canlılık kattıkları diğer doğal şeylere aktarılır. Fiziksel nitelikli nedensellik (B, A'nın sonucudur) anlayışı henüz gelişmemiştir. Çocuk şuna inanır: doğal bir nesne ya da olay (A) bir iradenin sonucu olarak B'ye neden olur. Ya da sonunda (B) olsun diye canlılık kazanır. İlkel insan da böyle düşünür.

İlkel insan çok geçmeden kendi varlığından doğru gelişen tehlikeli halin ayırımına varmaya başlar: yiyeceğın azalması, havanın bozulması, salgınlar, istilalar, vahşi hayvanlar, hepsi kalımını tehdit altında bulundurmaktadır. Ancak şeylerin iyi niyetler taşıyan iyi Tanrılarca cana kavuşturulduğu düşünülürse anneyle temastan miras ümit duygusu yeniden yaşanır. Bu noktada egemen olan dış Tanrılardır. Kötü olaylar kötü Tanrıların iradesine bağlı olarak gelişmektedir. Sakinleştirilmesi gereken bu Tanrılar erkektir.

Böyle düşününce din, kaynağında, bireyin ve ait olduğu toplumsal grubun kalımı için yaşadığı ümidi artıran bir dizi bilişsel inşadan ibarettir. Sonrasında sözünü ettiğim bu ümit yaygınlaşarak kabilenin, devletin, ulusun ya da insan ırkının kalımını içerecek kapsam genişliğine ulaşır. Ya da ölümsüzlük odağında yoğunlaşır. Hiç değilse insanın bir parçası için *-ruhu-* böyle olması dilenir. Ya da ölümsüz olan insanın gelişimi olsun! İnanç anlam olarak iki şey anlatır: kutsallığın varlığı; güvenlik ve itimat. Din, yalnızca dünyayı yorumlamanın bir yolu değil aynı zamanda *ümit* etmektir. Bu ümit erekbilimsel bir nedensellik üzerine kurulmuştur. Ve gerçeklik olarak algılanır. İnanılan gerçeklik haline gelirken bilinmez olan bilinir hale gelir. Bu olguya dış ve zihinsel gerçeklik arasındaki ayrımın yapılamadığı durumu niteleyen bir *'adualism'* olgusu (Bkz. 3. Bölüm) olarak ele alabiliriz. Bir sonraki bölümde ele alınacak yaşantılar dışarıda bırakılmak koşuluyla söz konusu adualizm diğerlerinden kaynaklanır ve onlarla paylaşılır.

İzlenimlerin algısal canlılığı mantıksal işlemenin kısıtlılığı ve şaşkınlıkla bağlantılı öğeler ilkel yaşama resimsel bir boyut ve sayılamayacak çoklukta Tanrıların var edilmesiyle ortamı alevlendirmiştir. İlkel, ağaç, taş, hayvan her ne ise Tanrı'nın fiziksel nesne içinde olduğuna inanmaktaydı. Ancak nesnenin gizemli ve kutsal özünü tam anlamlandıramamıştır. Dolayısıyla ona düşen somutlaştırma çabasıdır. Nesneyi yani ağacı, hayvanı, taşı dönüştürür. Artık onlar birer Tanrı'dır. Putlara tapmanın gerisinde belirsizliğinden ötürü soyut algılanan şeyi tehditkâr bularak ondan kaçmak yatar. Soyut nitelikli bu *şey* somutlaştırılmalı ve yaşamın somut ayrıntılarının içinde yer almalıdır. Bu nedenle dünya sayısız çoklukta somut küçücük Tanrılarla dolmuştur.

Tarihin binlerce yılı boyunca yaşam değişikliklere uğramıştır. Ruhsal yaşamda baş gösteren kavramsal ilerleme arttıkça algısal canlılık daha az vurgulanır olmuş, Tanrıların sayısı azalmıştır. Sonunda pek çok şeyden sorumlu olan hep aynı Tanrı olmuştur. Zamanın geçiş seyriyle birlikte Tanrı sayısında gitgide azalma başlamıştır. Başka bir ifadeyle, bir dönem nesnelerin içinde olan ya da insanın yaşadığı doğaya ait olan Tanrılar zamanla *putlar* biçiminde somutlaştırılmıştı. Tanrılar artık nesnelerde değillerdi. Yapısına karıştıkları *şeylerden* dışarı çıkmışlardı. Yerlerinden edilmişler, ta Olympus dağına gönderilmişlerdi. Oradan bile yönetmeyi/yönlendirmeyi

dirmeyi sürdürmüşlerdir. Bu nokta putlardan Paganizme geçişin işaretidir.

Sözünü ettiğim evre kimi dinlerde ‘kosmogeni/evrendoğum’ un ortaya çıktığı dönemdir. Dünya erekbilim nedenselliğinin kutsallığa uyarlanması doğru açıklanır olmuştur. Dünya böyledir. Çünkü Tanrılar öyle olmasını istemişlerdir. Tanrılar insan gerçekliğinin dışındadırlar. Onlar Olyipus gibi cennet benzeri bir yerdedirler. Onlar insan ve sanat gerçekliğinin dışında *üçüncül bir gerçekliğe* aittirler. Paganizmde bile yüksek düzeyde somutlaştırma süreci sonucu Tanrılar kutsallık kazanarak şeylerden ve olaylardan ayrı tutulmakla birlikte somutlaştırma belli bir düzeyin ötesine geçmemiştir. Tanrı yeniden somutlaştırılmış, insani yüklemle donatılmıştır. Söz konusu yüklem insanüstü güçlülük ve ölümsüzlük şeklindedir.

Eski Yunan’ın Pagan dünyasında içkinlik, sanatsallık ve dinsellik şeklindeki üç gerçeklik yan yana vardır. Her biri evrende kendi yerlerine sahiptir. Üçüncül gerçekliğin bir üstünlüğü yoktur. Paganizmde varlıklar aşkın nitelikler taşır, hatta Tanrılardan daha güçlü diye düşünülür. Tanrılar her zaman var değildirler. Onlar kökensel âlemden gelmişlerdir. İki tür âlem vardır; biri kutsal güçlerin olduğu, diğeri *metadivine/kutsal ötesi* (Kauffman 1960).¹¹⁹ Tanrı kutsal ötesi dediğimiz bu âlemde içkindir. Eski Yunanlıların dininde şeylerin büyük düzeni asıl belirleyici olarak Tanrılardan bile büyüktü. Söz konusu düzenin asal öğeleri *ananke (gerekirlik)* veya *moira (kader)* olarak bilinir. Tanrıların başı olan Zeus bile ne ananke ne de moira üzerinde değişiklik yapabilir! Ananke doğanın düzeni ya da fizik bir yasa değildir. Erekbilimsel nedensellik odağında kişileştirilmiş bir iradeye karşı gelir.

Bugün Batı uygarlığında gördüğümüz yenilikçi içgörüler putperestlikten Paganizme geçişin sonucu olarak görmek doğru değildir. Putperestlik ve Paganizm tarihöncesinde kalmış olup bugün izi bile yoktur!

Bilinen şudur: Yahudilik Paganizmden tek Tanrıcılığa geçişin olduğu değişimdir. Batı dünyasının daha sonra kabul ettiği bu dinsel devrimde somutlaştırılma ortadan kaldırılmıştır. İlkel dinlerde somutlaştırmayla ilişkili en eski dönüşümler, imgeleştirme gibi örneklerin bulunduğu ilkel nitelikli düzenekler vardır. Oysa Yahu-

119 ‘metadivine’ kutsal ötesi kutsalı aşkınlaşan anlamındadır.

dilik'te bu eğilimlere yönelik şiddetli bir karşı çıkış vardır. İncil'e göre Tanrı'nın tek ve görünmezliğinin vahiy olarak indiği ilk insan Abraham (İbrahim) olmuştur. Bu, kimine göre vahiydir, kimine göre değildir; içgörüdür. Abraham'ın varlığı ve *ilk Yahudi* olduğuna dair tarihsel nitelikli bir kanıtı sahip değiliz. Abraham söylencesi somutlaştırma ve diğer ilkel düzeneklere karşı oluşan uzun bir geleneğin başını simgeler. Tevrat'ın konularından biri somutlaştırılmış Tanrılarla verilen kavgadır. Çok Tanrılı kişileri kuşatan Tanrılar 'taş ve tahta' ya da 'gümüş ve altın' denerek yaftalanmıştır. Yahudilerin Tanrısı insansı niteliklerden aridir. Bedensizdir, soyuttur. Üçüncül gerçeklik her tür gerçekliğin üstüne çıkmıştır. Var olan her şeyi yarattığı için önce olan hep odur.

Yahudi dininin gerek en eski gerekse yeni zamanlarda pek taraftar bulamamasının nedenlerinden biri de somutlaştırma karşısındaki bu şiddetli anlayışıdır. Somutlaştırma daha çok insana seslenmesi bir yana dinin sanatsal yanını yansıtır. Yahudilik'teki somutlaştırma karşıtlığı yalnızca törenlerde ya da söylencelerde değildir. Somutlaştırma karşıtlığı -mantığa aykırı görünmekle birlikte- Abraham'la ilişkili bir söylence *somutlaştırılmıştır*. Arami dilinde yazılan Eski Ahit'e göre Abraham tahtaya taş putlar oyan ve satan birisiydi. Bir sabah kalkan Abraham babasının dükkânına gider. Tüm putları parçalar. Bu, dinler tarihinde yeni bir dönemin habercisidir: Putlarla mücadele!

Yahudi dininin benimsediği tutum ve somutlaştırmaya karşı insanların reddetme tavrı maddeden eşyaları yapmaya itiraza kadar gitmiştir. Eğer Tanrı somut bir biçim içinde simgeleştirilirse olmadığı zamanlarda bile zihinlerde bir görsellik olarak sürer. İmgeleştirmenin dinsel nitelikli bir içeriği vardır. Dinsellik taşıdığı sürece çoğu insanın kabulüdür. Ancak Yahudiler için Tanrı beden taşımayan soyut bir varlıktır. Her türlüşünden imge reddedilirse anında yerine imgelemeden çok daha üst düzeyde bilişsel süreçler geçer. Bu, kutsal var olma halinin endosept düzeyinde yaşanması anlamındadır. Sözcükler ile Tanrı'ya yüklemelerde bulunabilir. Ancak bu sözcükler çok soyut içeriktedir. Jack Bemporad'a (1974) göre: *"Doğada bir güç olarak Tanrı ile aşkınlaşmış ruhsal bir varlık olarak Tanrı arasındaki zıtlık Eski Ahit'te dile gelen peygamber Elijah'ın yaşamında açık bir biçimde gösterilmiştir. Elijah, Tanrı'yı görmek için dağa çıkar. Ancak bir fırtına, ardından bir deprem, daha sonra da bir yangınla karşılaşır. Ancak Tanrı bunların*

hiçbirinde değildir. Çünkü Tanrı doğaya ait bir güç değildir. Tüm bu doğal güçler sakinleşince küçücük bir ses duyar içinde. Bu, onun vicdanının sesidir. Eljah artık Tanrı ile bağlantı halinde-dir!”

Yahudilerin kutsallıkla ilişkili bu tutumu daha sonra Batı dünyasında kabul görmüş, Batı uygarlığı Platon’un evren kavramıyla bu ikisini örtüştürmüş ve böylelikle soyut düşünme başlamıştır. Somutlaştırma karşıtlığı Yahudileri hareketlendirmiş, yüzyıllar boyunca ileri doğru gelişmelerine neden olmuş ve soyut düşünme alanına önemli katkılarda bulunmalarını sağlamıştır. Ancak yakın zamanlara kadar güzel sanatlarla uğraşmalarının en düşüğün biraz üstünde olmasının nedeni budur. Soyuta daha az yaslanmaları sonucunda güzel sanatlar alanında katkıları artmıştır. Gerçekten de Yahudilerin modern sanata önemli katkıları olmuştur. Bu katkılar özellikle soyut sanatta gerçekleşmiştir. Çünkü gerçekçi imgelerin yeniden üretilmesinin en düşük olduğu, hatta olmadığı sanat alanları bunlardır.

Yahudi dininde ortaya çıkan bir diğer devrim peygamberler döneminde gerçekleşmiştir. Amos’la başlarsak din manevi yaşamla bağdaşık hale gelmiş, adeta çakışmıştır. Üçüncül gerçeklik insanın manevi rehberi haline gelmiştir. Aslında Yahudilerde din ve maneviyat arasındaki ilişki peygamberler öncesi döneme aittir. Ancak buna karşın peygamberler döneminde egemen hale gelmiştir.

Yahudiliğin genel örüntüsünü Hristiyanlık izlemiştir. Ancak Hristiyanlığın kurucuları Yahudiliği Greko-Romen dünyaya uyarlamak için temelde değişiklikler yapmışlardır. Hristiyanlık’ta da -Yahudilik’te olduğu gibi- doğayı yarattığı için Tanrı’nın doğaya göre aşkınlaşmasına karşın Tanrı’nın doğadan ayrılması bir bakıma henüz tamamlanmış bir süreç değildir. Tanrı somut bir biçimde insan olarak görünebilir. Örneğin Hazreti İsa, Tanrı’nın oğlu olarak can bulmuştur. Hristiyan ilahiyatında içkinlik ve aşkınlık yeryüzündeki Hazreti İsa’nın yaşamöyküsünde bir araya gelmiştir. Dahası, pek çok Hristiyan mezhebinde kutsallığın sanatsal bir yolla simgeleştirilmesi yasaklanmamış, hatta teşvik edilmiştir. Hristiyanlık Yahudilik’ten daha da ileri giderek *ruhu* bedenden soyutlamış ve insan bedenini neredeyse görmezden gelmiştir. Beden ve ruh sorunu vurgulanarak ele alınır olmuştur.

Üçüncü devrim daha sonra hem Yahudilik’te [Maimon (1135-1204)] ve hem de felsefede [Thomas Aquinas (1225-1274)] ger-

çekleşmiştir. Söz konusu gelişimin doğrultusu iki dinsel yaklaşımı Aristo felsefesiyle birleştirmek olmuştur.

Doğaüstüyle İlişki

ÖNCEKİ BÖLÜM doğaüstü güçlerle ilişkili hissedilen korkunun sonucunda dinin oluşumu üzerinde durmuştur. Hissedilen korku ya da oluşan içgörü somutlaştırma ve soyutlaştırma arasındaki çekişme üzerinde temellenmiştir. Uzun yıllar boyunca soyutlama daha çok ön almıştır. Dine dair bir diğer özellik bu söylediğimin (soyutlaştırma) tam karşısında yer almıştır: Yeni edinilen içgörünün desteklenmesi için biliş dair ilkel yöntemlere başvurulmuştur. Din de tıpkı sanat gibi birincil süreç düzeneklerine ya da ikincil sürecin erken evredeki düzeneklerine başvurmuştur. Amaç, kavramların soyutlaştırılmasıdır.

Din yorumlayıcısı ya da önderi kutsallığın varlığını yorumlarken bir felsefecinin bir kavramı yorumlarken ya da bir bilimcinin keşifte bulunurken yaptığı üzere bilinçli bir farkındalık içinde anlamlar çıkarmaz. Onun yerine kutsallıkla doğrudan bağ kurarak yaşantısını *vahiy* diyerek adlandırır. Ancak bunu yaparken kişi ikincil sürecin düzeneklerine ya da Aristocu mantığa dayanıyorsa ne kutsallıkla doğrudan bağlantılı olabilir ne de vahiy olanaklıdır. Önünde sonunda birincil sürece ya da ikincil sürecin erken evrelerine başvurmak durumundadır. Açık olan şudur: doğaüstü güçlerle ilişki kurmak için birincil süreçle bağlantıya geçmek herkesin harcı değildir. Bunun için özellikli koşullar söz konusudur. Bu koşullar William James'in yazdığı (1902) psikoloji alanında dinsel çalışmaya giriş olarak kabul edilen kitabında tanımlanmıştır. James için mistik nitelikli yaşantının dört temel özelliği vardır: (1) tanımlanamazlık: Olumsuz niteliktedir. Çünkü mistik yaşantıya tam anlamıyla karşılık gelecek sözcükler yoktur. Bu, daha önce dile getirdiğim endoseptal niteliği akla getirmektedir. (2) akılsallık vardır. Çünkü bir bilgi edinilmiştir. (3) geçicilik. (4) edilgenlik. Son iki özellik daha az belirgindir.

Margani Laski 1961 tarihli kitabında söz konusu mistik nitelikteki *yükselme* yaşantısını şöyle tanımlamaktadır: “*Bu, beklenmeyen, az rastlanılan, geçici, değerli, olağanüstü, doğaüstü bir kaynaktan gelen yaşantılar bütünüdür.*” Tanımlanan bu yaşantının

estetik yaşantıyla pek çok ortak yönü bulunmaktadır. Üstelik estetik yaşantıdan farklı olan tek şey doğaüstü bir kaynaktan doğru gelmesidir. Bu nedenle kişi yaşantısını doğal dışı olarak nitelemektedir. Olağandışı zenginlikteki bir yaşantı (estetik nitelikli ya da Maslow'un tanımıyla -1959b,1961- tepe yapmış bir yaşantı) nasıl olup da gizemli (mistik) bir yaşantı halini almaktadır? Her şeyden önce mistik kişide Laski'nin *overbelief/aşırı inanç* dediği bir hal söz konusudur. Kişi görmeyi istediği şeyin yüksek değerde olduğunu ve gerçekleşmiş olmasını ister. Bu, bir ilke, başarı, özellikli bir yanıt ya da bir sorudur. Doğaüstü güç onun isteğinin gerçekleşmesinden yanadır. Duyguları onu harekete geçmeye zorlamaktadır. Üstlendiği görevi zaman yitirmeksizin yerine getirmelidir. Doğaüstü gücün görevi açısından onun yanında yer aldığına dair kanıt birincil süreç düzeneklerine dayanan olağanın dışındaki yaşantısıdır.

Örneğin somutlaşmış olan Tanrı'nın bir insanın belli bir görevi yerine getirmesi inancıdır. Söz konusu kişi görevi ileten kutsal görmüş ya da iştmişti. Kutsal olan kendisi arasında bir bağın kurulduğu inancındadır. İçgörü ya da aydınlanma kutsallığa yansıtılmıştır. Bu noktadan sonra olup biten *vahiy*dir. İçgörünün kişinin farkındalığında yer alıp onu harekete geçirebilmesi için vahiy şeklini alması gerekmektedir. Vahiyden önce kişide güçlü bir çatışma, bir direnç vardır. Pek çok peygamber, önder, aziz görevlerinin tebliğinden önce buna dair içsel izleri bastırdıklarını söylemişlerdir. Yetke sahiplerinin saldırganlıkları, aldırmaçlıkları, halkı küçümseyişleri ve benzeri onca neden mistik kişinin söz konusu yaşantısını farkındalığına çıkarmasına engel olmuştur. Kimi zaman içsel dürtülerinin kısmen farkındadır. Ne zaman ki bilinçlilik alanına taşınan mistik bir yaşantı olur işte o zaman içsel kavga kazanılmıştır. O noktada geri durduğu, onu korkutan dış dünyaya yönelik tavrını değiştirme gücüne ulaşır.

Burada olan Kris'in (1952) *ego hizmetinde regresyon* dediği, benim ikincil sürecin devamı için gereklilik taşıdığı için birincil sürecin kullanılması diye tanımladığım husustur. İçgörü için gerekli zihinsel adımların belirlenmesi, hazırlığı ve işe koyulması, hepsi ikincil sürecin işidir. Ancak içgörünün belirmesi ilgili birincil süreç düzeneklerinin ikincil sürece yeterince destek vermesiyle olanaklıdır. Kişi birincil süreç yaşantısının olağan olmadığını, başkalarıyla paylaşmaya gelmediğinin ayırımındadır. Ancak bunları *ayrık* ola-

rak değerdendirmemektedir. Aksine, yaşadıklarını kutsallıkla temasın kurulduğu şekilde değerdendirir. Her şeyin açık seçik olduğuna, kesinlik taşıdığına tereddütsüz inanmaktadır. Karşılığında ödeyeceğı ne olursa olsun *artık şu an* görmekte; *artık şu an* hareketlenmekte; *artık şu an* kalabalıklarla karşılaşabilmektedir.

Söz konusu mistik yaşantılar ruh sağlığı kliniğinde varsanı, sanrı dediğimiz belirtilerle ilişkili görünmektedir. Eğer böyle ise o vakit bu tür yaşantıları olan insanların şizofrenisi, paranoyası ya da başka türlü psikotik nitelikte bir hastalığı olduğuna mı inanacağız? Böyle olması gerekmiyor. Dinsel alandaki mistikler ile dinsel içerikli varsanısı ya da sanrısı olan ruh hastaları arasında ayırım yapmak her zaman kolay değildir. Kolayca karışıp insanı şaşkınlığa uğratabilir. Bunun önüne geçmek gerekir diye düşünüyorum. Aşağıda dile gelen dinsel nitelikli varsanılar, bunların şizofreniden nasıl ayrıldığı 1961’de yazdığım bir makaleden alınmıştır:

1. Dinsel varsanılar daha çok görseldir. İşitsel değildir. Gözle görünebilir olduğu iddiası vardır. İşitsel bir yanı varsa kural olarak bu görsel yaşantıya göre ikincildir.

2. İçerisinde kaplam yaşlı insanlar, ana baba yerine geçenlerdir. Ancak bunlar iyi nitelikli ana babalardır. Onun için iyi niyetli yol göstericilerdir.

3. İçerik belirgin biçimde doyum sağlayıcıdır.

4. Yaşantısı olan kişinin kendilik değerdinde yükselme söz konusudur. Varlığının değerdli olduğu inancındadır. Bu nedenle son derece etkindir. Ona bir görev verilmiştir. Çünkü onun ona özel bir içgörüsü vardır. O andan itibaren harekete geçmeli ve bir şeyler yapmalıdır. Bütün bunlar onun kendi yaşamından daha önemlidir. Karşılaştığı iletiyi bir emir olarak yaşasa da kendisini ne bir zorbanın kurbanı ne de edilgen bir araç olarak görür. Çünkü o yüce bir görev için seçilmiştir.

Dinsel varsanılar yaşayanların davranışları, kişilikleri psikoz tanısı koymak için yeterli değildir. Mistikler tutkulu inanlardır. Fanatik denilen türden. Ancak paranoidlerinki gibi değildir. Umut-suzluk, küslük, sessizliğe çekilme, haksız yere küçümsenme ile suçlanma söz konusu değildir. Aksine esenlik dolu bir iyimserlik içindedirler. İyi bir annenin sevgisiyle kutsanmış kişiler gibi. Dahası şizofreni hastalarındaki varsanı ve sanrılara tüm kişiliğın çözülmesi gibi bir durum daha eşlik eder. Oysa dinsel ve mistik yaşantı kişiliğın güç katmaktadır.

Saf paranoyada ya da iyi sistemleşmiş sanrıların olduğu paranoyada bu farklı nitelikleri tanımak zor olabilir. Bu tür durumlarda ikinci süreç regresif güçlerin (psikoseksüel gelişim dönemlerinin başlangıç evrelerine çeken) hizmetindedir. Kimi *doğru yanlışlar* söz konusudur. Ortaya çıkan ikincil süreç sözde geçerliliklerin kanıtı olarak çağrılır. Hastanın kişiliği -er ya da geç- zenginleşmek yerine yoksullaşacaktır. Hastanın güdülenmesi derine gömülü saldırgan düşmanlık olarak ortaya çıkacaktır. Aslında başkalarına yardım etmek gibi derdinin olmadığı anlaşılabacaktır. Tanısal nitelikli bir diğer özellik paranoya ve sistemli sanrıların olduğu paranoid hallerde varsanıların çok az görüldüğüdür. Oysa mistik yaşantıda varsanı belli başlı belirleyici değerindedir.

Mistik yaşantıya sahip insanlar psikotik değilseler eğer ne peki? Hiç kuşku yok ki varsanılar ve sanrılar -dinsel ya da değil; ne olursa olsun- normaldışı olgulardır. Freud'un *The Future of an Illusion/Yanılsamanın Geleceği* (1928) adlı çalışmasında dile getirdiği *sahip olduğu kimi inançları açısından dinin, toplulukları içine alan bir tür paranoya; kimi uygulamaları açısından bir tür takıntılı-zorlantılı hal (OKB) olduğu ve psikiyatrik hastalıklardan ayrıldığı noktanın toplumsal kabul gördüğü görüşünü* kabullenecek miyiz?

Bütün bunlar hoşlanmadığımız için hemen reddedebileceğimiz türden olasılıklar değildir. Öte yandan Freud tarafından belirtilmemiş bile olsa bir diğer görüş sürecin -önerdiğimiz üzere- estetik süreç açısından ele alınmasıdır. Gördüğümüz üzere sanatsal üretimin temellerinden biri de birincil sürecin kullanımıdır. Sanatın değer taşımadığını söyleyebilecek tek bir insan bile yoktur. Ancak estetik yöntemler, sonuçlar, değerler salt ikincil süreç düzeneklerinden doğru elde edilenlerden oldukça farklıdır.

Benzer biçimde dinsel yöntemler, sonuçlar ve değerler saf ikincil süreçlerden doğru edinilenlerden farklıdır. Dinsel değerler kalım için insanlara inanç aşılama, insan ülkülerine yol açmak, yaşama anlam katmak ve bu anlama ulaşamıyorsa eğer ardına düşüp araştırmak şeklinde özetlenebilir. Ruhun yükselişi için din bir ödünleyicidir.¹²⁰ Önceki bölümde gördüğümüz üzere insana içgörü kazandırır. Duyumsama ve anlamada kişiye yeni ufuklar

¹²⁰ Slonimsky (1956).

açar.¹²¹ Bu yeni boyutlar yüksek dereceli soyutlamalar olmalarına karşın alt düzey düzeneklerin desteğini gereksinir. Bu nedenle kısmen birincil süreç düzeneklerine dayandı diye dinin getirdiği yeni içgörü ve amaçları akla uygunluk taşımayan, ilkel nitelikte görme yanlısına düşmemek zorundayız.

Nasıl oluyor da birincil süreç düzenekleri mistik kişiler için geçiş sağlanabilir oluyor? Ve nasıl kullanılıyor? Mistik yaşantısı mevcut kişilerin aşırı inanç hali barındırdıkları ve dinsel bir vahiy beklentisi içinde bulunduklarına daha önce değinilmişti.¹²² Ancak ortada beyni etkileyen bir madde olmadığı ya da psikoz olmadığı halde varsanı ve sanrıların varlığı nasıl bir olguya işaret eder? Görünüşte bunlar histerik ya da hipnotik düzeneklere bağlı görünmektedir. Hipnozda kişi ikincil süreci sürdürse de daha büyük bir güç yüklediği başka bir kişinin etkisindedir. Gill ve Brennan (1959) hipnozu ego hizmetinde bir regresyon olarak tarif eder. Ancak bu regresyon zamanla sınırlı olup geri dönüşlüdür.

Mistik yaşantılar esnasında otopnoz¹²³ koşullarında kişi kendisini bir *trans* hali içine koyar. Bu durum birincil süreç düzeneklerinin ayaklanmasına izin verir. Şizofrenide doğal olan bu düzenekler mistik yaşantıda söz konusu değildir. Dolayısıyla Aristo mantığı dışlanmamakta ve birincil süreç kurallarının kabulü söz konusu olmamaktadır. Dinsel nitelikli yaşantılarda estetik süreçte olduğu üzere farklı düzeylerde düşünüm söz konusudur. Ve bu düşüncüler uyum içindedir. Dinsel değeri oluşturan bu uyumdur. İncanın doğuşu, incanın kesinlik kazanması bu yolla gerçekleşmektedir. Yeni içgörüler bu biçimde gerçekleşme yoluna girer.

Kişi içine çekildiği durumun iradesini kapsadığına inanmaz. Ona göre o, mistik yaşantının alıcısıdır. Edilgen bir araçtır. Yaşantıyı sanki bir rüyadaymış gibi yaşar. Doğaüstü nitelikler yük-

¹²¹ Tillich (1957).

¹²² Dinsel varsanılar ve sanrıların olduğu toplu olgulara ortaçağ döneminde rastlanmıştır. Daha sonra kimi toplumlarda görülmeye devam etmiştir (Hecker 1832; Ferrio 1948; Arieti ve Bemporad 1974). Bu çevrelerde normal dışı gösteriler kalabalıklar tarafından kabul görmektedir. Freud'un sözünü ettiği iyiliksever süperego (üstbenlik) bu tür sergilemelerin ortaya çıkışını kolaylaştırmıştır.

¹²³ Freud, hastanın yalnızca acı dolu yaşantıyı anımsamak ihtiyacında olmadığını, o yaşantının içerdği acıyı sonuna dek yaşamak durumunda olduğunu söyler. Bunun dışı vurma olduğunu söyler. Kimi hastalar oto-hipnoz dediğimiz hal aracılığıyla söz konusu dışı vurma duygusunu yaşamaktadır. Ç.N.

lemlediği bir güç onu harekete geçmeye zorlamaktadır. Bu güç bir sonuçtur. Onun öncesinde dinsel nitelikli bir hazırlanma, sonra aşırı inanç ve neticede oto-hipnoz vardır. Yukarıda dile geldiği üzere birincil sürecin devreye sokulması yalnızca ikincil süreci pekiştirmekle dönemin o gününe ait bastırılmış, farkındalığa getirilmeyen çevresel koşullarının işaret ettiği tutumların dışında içgörüler edinmesine hizmet eder. Örneğin Eski Ahit'te peygamberler insanlara sevgi ve adalet iletileri aktarmak zorunda oldukları inancına sahiptiler. Onları böyle davranmaya götüren Tanrı'nın görevlendirdiğine dair mistik bir yaşantı elbette vardır. Mistik yaşantı belirsizliği kesinliğe; karmaşayı açık seçikliğe; tereddüt ve tedbiri cesaret ve kararlılığa dönüştürür. Mistik yaşantı "vahiy" halini alır, kişi tarafından *gerçeklik* olarak kabul edilir. Dolayısıyla yaratıcı süreçlerin psikotik yaşantıya yakınmış gibi durmaları da boşuna değildir: Gerçekliğin kaybı yanı sıra gerçekliğin yeniden boyutlanmasına hizmet eder. Adeta "üçüncül bir gerçeklik" ortaya çıkar. Bu, gerçeklik diye kabullenir olduğumuz ilk şekilden farklıdır. Ancak onunla hep ilişkili içindedir.

Mistik yaşantının daha önce belirttiğim yazımda (Arieti 1961) ele aldığım biri Hristiyanlık, diğeri Yahudilik'ten alınmış iki örneğini burada tekrar dile getirmek istiyorum.

Hristiyanlığa dönen ilk Roma imparatoru Constantine'dir. Hristiyanlığı imparatorluğun resmi dini yaparak Hristiyanlığa Batı dünyasının yolunu açan o olmuştur. Tarihçi Eusebius imparatorun çağdaşı ve arkadaşısıdır. Tarihçi imparatorun konversiyon¹²⁴ görünümündeki yaşantısını varsanısal bir yaşantı olarak değerlendirmiştir. Eusebius'a göre Constantine Roma yakınlarında Saxa Rubra'da Maxentius ile savaşmak üzere hazırlık yapıyordu. Savaşın bir gün önce, 27 Ekim MS 312 günü öğleden sonra gökte alevler içinde bir haç gördüğünü söyleyerek hemen ardından şu sözlerin belirttiğini ifade etmiştir: "*Bu işaret senin yeneceğini göstermektedir.*" Constantine görsel varsanıyla ilahi düzenin bir gösterisi olarak almıştır. Kazanabilmenin yolunun Hristiyan olmaktan geçtiği inancını ı-

¹²⁴ Konversiyon: Bir savunma düzeneğidir. Bastırılmış düşünsel ve duygusal içeriğin bedene sıçrayarak kimi işlevsel bozukluklara yol açması. Örneğin beyinde, sinirlerde bir bozukluk olmamasına karşın yürüyememe, konuşamama, bayılma vb. belirtilerin olmasıdır. Bunun en ünlüsü el, kol, ayakların felç olduğu Anna O. Vakası'dır. Freud'un tedavisini başarıyla sonlandırdığı bu vaka konversiyonun tarihsel örneğidir. Ç.N.

rarla vurgulamıştır. Hıristianlığa döndükten sonra, o tarihten ölümüne dek -hızla çökmekte olan Roma İmparatorluğu'na karşın- bir dizi zaferin sahibi olmuştur.

Hıristiyanlığa dönen Constantine'in bu kararında Hıristiyan olan annesinin etkisi vardır. Ayrıca Maxentius'un ordusunda askerler arasında pek çok Hıristiyanın varlığından haberdar olan Constantine, din değiştirirse onların desteğini alacağını ve onların kendisine karşı savaşıma isteğinde olmayacağını düşünüyordu. Pagan çoğunluk dağınıktı. Pek çok tarikata bölünmüştü. Oysa Hıristiyanlar düzen içinde bir araya gelmiş ve yapılanmışlardı. Dolayısıyla stratejik olarak güçlü ve askersel nitelikli bu azınlığı güçlerinin arasına katmak çok akıllıca bir adım olacaktı. Ancak uzun yıllara yayılan imparatorluk geleneği söz konusu olunca Constantin'in anında karar alarak bundan bir anda kurtulması pek olanaklı değildi. Tek yolu varsanı şeklindeki mistik bir yaşantının bilinçli farkındalık düzeyinde ona bu şansı vereceğiydi. Gerekli içgörü ve kararlılık ancak bu yolla ortaya çıkabilirdi.

Söz konusu varsanı kavramının nasıl somutlaştırıldığı düzeneğini göstermesi açısından önemlidir. Gökte yanan haç Hıristiyanlığa dönüşe karşılıktır. Aynı zamanda dış dünyaya yansıyışın düzeneğini örneklemektedir. Constantin'in bir başına kendine yönlendiremeyeceği bir ileti bu kez göklerden ona doğru iletilmektedir. Şizofrenide görülen varsanılardan farklı olarak ancak büyük söylencele-re ya da kimi düşlere uyacak biçimde söz konusu varsanı derin bir içgörü taşıyor hale gelmiş olup uygulamada ayrı bir değer kazanmıştır. İkincil süreç birincil süreçle uyum içindedir.

Dinsel temelli varsanıların ya da pozitif nitelikli varsanıların bir diğer örneği Gordon'un Joseph Caro hakkında yazdığı kitaptır. Caro, Yahudi inanişinde ünlü bir kişidir. Caro, *Sbulhan Aruk/The Prepared Table/Hazır Masa* adlı dini kuralların bulunduğu kitabın yazarıdır. Seksen yedi yıl yaşamıştır (1488-1575). Elli iki yaşındayken "Maggid" adlı dini yol göstericinin, cennetten haber getiren görünmez ulağın sesini duymuştur. "*Derin anlamlar peşinde; mezar korkusunu, tutkuları araştıran Caro içsel olarak yükselmiştir. Çünkü Caro'nun ağzından içeri giren ruh, onun dilini yönlendirmekte, onun kaderine açıklık getirmekte ve önünde duran yaşam olaylarının üzerindeki örtüyü kaldırmaktadır.*" Caro, *Maggid Mes-harim* adlı kitabında bu yaşantıların hepsini tanımlamıştır. Sırf teknik açıdan terimsel doğruluk açısından bakılırsa olup bitene

varsanı mı yoksa sanrı mı deneceği çok açık değildir. Caro, Maggid'in konuşmak için onun ağzını/dilini kullandığını söyler. Caro, Maggid'in biçimlendirdiği kendi sesini duyuyorsa durum varsanısal değil sanrısalıdır. Metnin kimi bölümlerinde Caro, "*Aziz varlığın sesi, gene ağzımın içinde yankılanmaya başladı*" şeklinde ifadeleri vardır. Ne olursa olsun, ister varsanı, isterse sanrı, sonuçta pek fark etmiyor. Sorun bunları nasıl sınıflandıracağımız değil bunların psikoz dediğimiz hastalıkta da belirti olarak bulunmasıdır. Caro'nun önde gelen hayranlarından Werblowsky'e göre (1962), Maggid motor (hareketle ilgili) nitelikli bir otomatizmdir.¹²⁵ Ancak onun söylediği her şey (kaldı ki oldukça farklı nitelikte) Caro'nun bilgisi ve zekâsı kaplamı içindedir.

Hem haham hem de ruh hekimi olan Gordon, Caro'nun ruhsal bir hastalığı olup olmadığını sorgular. *Eğer hastalığı varsa yazdıkları psikiyatrik bir bozukluğun sonucudur* diye düşünür. Caro'nun yaşamı ve çalışmaları hakkında pek çok şey bilmekteyiz. Gordon bilinenlerin hepsini gözden geçirmiş, irdelemiş, ardından onun ruhsal bir bozukluk taşımadığı sonucuna ulaşmıştır. Caro'nun elli iki yaşındayken başına geldiğini söylediği olağandışı yaşantısının dinsel odaklı *yükselme* haline ve oto-hipnoza bağlı olduğunu söylemiştir. Ortaya çıkan etki kimseye zarar vermeyen hatta -aksine-yapıcı niteliktedir. Sonuçta yüzyıllar boyu ayakta duran ve değeri asla tartışılmayacak olan kitabı *Shulhan Aruk*'u yazmıştır.

Gordon'un çok dikkate almadığı şudur: dinsel varsanılar görsel niteliklidir. Caro'nun yaşantıları ise işitsel niteliktedir. Dolayısıyla Caro'nun yaşantısı mistik bir olgu değil daha çok şizofreni hastalarının yaşadıklarına benzemektedir. Ses ana baba nitelikli bir simgeden doğru gelir gibidir. Ancak Caro'nun ağzını kullanan bedensiz bir varlıktır. Egemen olan bu işitsel nitelik belki de Yahudi inanışında bedensiz, soyut, görselleştirilemeyen bedensiz varlık anlayışına karşı gelmektedir. Werlobovsky'e göre Caro'nun süreğenlik kazanmış varsanısal yaşantı gibi bir düzeneği seçmesinde bilinçdışı belirleyici olan o günün kabbalistik inanışıdır. Gene

Werlovovsky, Caro'nun *mistik durumlarının* bir amaca hizmet eden araç olduğu düşüncesindedir. Görünür nitelikli bu araçlar kutsal bir seçimin göksel nitelikli iletileridir. Var olan kabbalistik örüntülere göre *Torah*'ın (Tevrat) gizemine uygun vahiylerdir. Sonuçta olan zekâ ve tutkunun egemenliğindeki bir yaşamda ikisi arasında kurulacak olan ruhsal dengeleşme ve bunun sürmesidir. Böylelikle kabbalistik ilahiyatın öne sürdüğü kendini Tanrı'ya adama, münzevi bir yaşam sürme şeklindeki kabullerin gerektirdiği güç ve ilkelilik edinilmiş olacaktır. Göklerdeki rehberi, Caro için, gene kabbalistik inanca göre *dönüşmüş* bir anne imgesidir. Caro onda her şeyi bulur; kutsallık, azarlama, ayıplama, yüreklendirme, esin kaynağı olma! Hepsinden önemlisi yüreğinin derininde saklı arzu ve tutkuların karşılık bulmasıdır. Vicdanı kişileşmiş, onu daha yüksek amaçların peşinde adanmış bir yaşam sürmek üzere münzevi bir hayata çekmiştir. Caro'nun zekâsı ve toplumsal erişimi yukarıdaki satırlarda dile getirdiğim *ruhsal denge* halini gerçekten konuşulur kılmıştır. Bu, aynı zamanda karmaşık anne imgesinin telafiye yönelik işlevselliğini de gündemlemektedir.¹²⁶

Mistik yaşantının insanlığın zenginleşmesinde bir kaynak olduğu fikri pek önemsenmez. Çünkü aydınlanmalar/*vahiyler* değil midir savaşlara, düşmanlıklara, nefret ve önyargılara yol açan? Ancak bu tür sonuçlar pek dikkate alınmamalı. Din eğer bu tür sonuçlara yol açıyorsa çuvallıyor demektir. Tıpkı kötü bir şiirin şiir olarak çuvallaması gibi! Tek fark, çuvallaması haline dine bağlı sonuçların zarar verici nitelikte olmasıdır. Öte andan din iyi ise eğer kuralları kuşaklar boyunca izlenilen ilkeler haline gelir. İnsanı kalım için ruhsallığı açısından güçlü kılan unsurlar bunlardır.

Bir örnek vermek gerekirse, Sabbath'ın taşıdığı öğretiyi önemli- dir. Örneğin her yedi günde bir gün istirahat pek çok insan ve aydınlar tarafından boşuna olarak değerlendirilmişti. Örneğin Seneca, kuşağının en nitelikli düşünürlerinden biri olduğu halde bunun saçma bir Yahudi âdeti olduğunu düşünür. Ona göre tüm etkinlik- lerin kesintiye uğraması, insan yaşamında yedinci günün harcan- ması, dahası bunun doğaya karşı olmasıdır aslolan. Çünkü güneş, yıldızlar, ırmaklar akışlarına hiçbir gün ara vermezler. Haftanın yedi gününde de bu böyledir. Dolayısıyla istirahat gerilemektir.

¹²⁶ Werblowsky'nin (1962) özel izniyle.

Gerileme bir tek beden için gerekli olduğu hallerde (örneğin uyku) söz konusu olabilir.

Bu bölümde çok sık tekrar ettiğimiz husus estetik ve dinsel süreçlerin taşıdığı benzerliklerdir. Bu benzerliklerin büyük bir kısmı dine şiirsel ve sanatsal bir değer katar. Dinsel törenlerin çoğunda müzik, şiir, şatafat vb. vardır. Bunlar yaşantının yoğunlaşmasına katkıda bulunur.

Din ve şiirde ortak olan en eski örüntülere dair kiplere ulaşabilmeleridir. Çoğu dinsel törende kullanılan diller artık kullanılmayan dillerdendir. Onlarca yüzyıllar boyunca sinagoglarda törenler eski Yahudi dilinde yapılmıştır. Bu dil İsrail'in kuruluşundan sonra yeniden kullanılır olmuştur. Onun öncesinde seçkin bir toplulukça konuşulan, kitlelerin konuşamadığı bir dildi. Katolik kiliselerinde ise yakın zamanlara dek kullanılan dil Latince'dir; Yunan Ortodoks kiliselerinde ise törenlerde Helenistik-Bizans dönemindeki dil kullanılmaktadır. Budist törenlerde ölü Pali dilinin kullanılması bir diğer örnektir. Törenlere katılan insanlar bu dilleri benimsemişlerdir. Çünkü bu dillerin kullanımı törenlere gizemli bir hava katmakta, ona adeta büyümlü bir iksir niteliği kazandırmaktadır.

8. Bölümde teknik ve düzenek olarak örneklendiği üzere şiir dinsel törenlerde hep kullanılmıştır. Dinsel kıssalar sıklıkla yaşamın belli yönlerine karşılık gelecek eğretilmeler, kısa öyküler, içerir. Böylelikle insan varoluşunun karmaşık yönlerine ışık tutulmuş olacaktır. 7. Bölümde Sezar'a vergi ödeyip ödememe konusunda Hazreti İsa'ya soranlara onun verdiği yanıtta değinmiştik. Yeni Ahit'te kuşaktan kuşağa Hristiyanlara yol gösteren derin etkiler bırakan kıssalar vardır. Örneğin tohum ekme üzerine (Mathew İncil'i 13. Bap); merhamet üzerine (John, 13. Bap); savurganlık üzerine (Luke, 15. Bap); İsa ve çocuklar üzerine (Mark, 10. Bap).

Şiirde yinelemenin etkisi (9. Bölümde tartışmıştık) üzerine en çarpıcı örneklerden biri de İsa'nın dağdayken verdiği vaazdır (Mathew, 5. Bap).

*Ne mutlu ruhta yoksul olanlara!
Göklerin Egemenliği onlarındır.
Ne mutlu yasta olanlara!
Onlar teselli bulacaklar.
Ne mutlu yumuşak başlı olanlara!*

*Onlar yeryüzünü miras alacaklar.
Ne mutlu doğruluğa acıkıp susayanlara!
Onlar doğruluğu bulacaklar.
Ne mutlu yüreği temiz olanlara!
Onlar Tanrı'yı görecekler.
Ne mutlu barışı sağlayanlara!
Onlara Tanrı oğulları denecek.
Ne mutlu doğruluk uğruna zulüm görenlere!
Göklerin Egemenliği onlarındır.
Benim yüzümden insanlar size sövüp zulmettikleri,
yalan yere kötülüğün her türlüşünü size söylediklerinde,
ne mutlu size.*

Söz konusu alıntının gücü yalnızca güdülemeden doğru olmayıp aynı zamanda sık vurgulanan zıtlıklardan dolayıdır. İsa yoksullara büyük bir krallık, zayıflara yeryüzü efendiliği, acısı olanlara rahat, doğru olduğu için kötülük görenlere cenet vaat eder. İnanılması zor gözükse de bu vaatler İsa'nın iletilerindeki sorgulanamaz gerçeklik etkisindedir. Eski Ahit'te Hazreti Süleyman'a yazılan kitap olarak bilinen *Ecclesiastes*'te 8. Bölümde tanımladığımız yineleme ve zıtlıkların sergilendiği çarpıcı etkiye tanıklık etmekteyiz: '*Şimdi ölmenin ve doğmanın; ağlamanın ve gülmenin; yas tutmanın ve raks etmenin; kucaklamanın ve kucaklanmanın zamanıdır...*' Özellikle bir biçimde bir araya getirilmiş zıtlıklar ve tekrarlar her şeyin geçici olduğunu, farklı bir şeyin zamanının geldiğini anlatır.

İnanç ve şiirin bir araya gelmesi yaratıcılığın bir başka biçimine çıkar: dua! (Slonimsky 1965)¹²⁷

Dua, insan isteklerinin/gereksinimlerinin ifadesidir. Bu ifade yardımcı olacağı kesin bir Arkadaş'tan istenir gibi ifade bulur. O 'Arkadaş' duanın gerçekleşeceği olgunun gerisinde yer alandır. Yardım edecek olan odur. Bir de dua ihtiyacında olmayanlar vardır. Duadan uzak kalmayı tercih eden hatta duayı küçümseyenler vardır. Bunlar duayı insanlığın zavallılığına işaret eden bir yanlış edim olarak düşünürler. Çocukların yabancıları oldukları ve gereksinimlerin kesinkes olduğu bir evrene insansal değerler yükleme

¹²⁷ *Essays/Denemeler* (Quadrangle Books Yayınları, 1967) Henry Slonimsky'nin özel izniyle.

zorlamasıyla aynı görürler. Bekledikleri ile gerçek insan gereksinimleri arasında en küçük bir benzerlik bile yoktur.

Gerçekten de hiçbir koşulda duaya ihtiyaç göstermeyen, bir başına güçlü ve yalnız olan kendine yeten insanlar vardır. Onların Tanrıları kendilerine göredir. Şair Henley'in şu dizelerinde olduğu üzere:

*pençesinde olsam bile
ne korktum ne de ağladım yüksek sesle
kaderin ezici darbelerinde bile
kana bulandı da başım, eğilmedi öne*

*mühim değil, ne kadar darılmış kapı
ne kadar ağır cezaya çarptırılmışım
efendisi benim kaderimin,
ruhumun kaptanım.*

İnsanın kahramanlığından hayranlık duyarak coşkuyla söz edebiliriz. Bu, ümit taşımayan, yalnız bir çılgıktır. Ses, umutsuzluğun en dip köşesinden gelmekte ve kasvete sarmalanmış olarak sunulmaktadır. Bu hal hiçbir koşulda insanlık felsefesi haline gelmemiştir. Çünkü bireysel olup kendilik merkezi üzerinde yükselmiştir. İşbirliğini dışarıda bırakırken insanlığa dair büyük ülkülerin, düşlerin bahsi geçmez. Olup biten yalnızca Tanrı ile insan arasındadır. Bunu kim ispatlayabilir? Dinsel bakış açısının saygınlığına kim karar verebilir? Din tüm zamanlarda ve tüm insanlar arasında en derin olan sezgidir. Bir beklentidir. Bir inanma eylemidir. Yüreğimizin evrenden doğru beklediği, aynı zamanda Tanrı'nın istediğidir.

Beethoven'in IX. Senfoisi'nin sonunda doruk noktasına varan çılgılık, sözü edilen önseziye bir örnektir. Bu nokta insan seslerinin birdenbire çalgıların sesinin üzerine çıktığı noktadır! Bu çılgılık coşkuyu ve utkuyu ifade eder: Milyonlar kucaklasın seni/*Seid umschlungen Millionen*: Bu öpüş tüm dünya içindir/*fiesen Kuss der ganzen Welt*; Yıldızların da üstünde şefkatli bir baba olmalı/*Brueder, ueberm Sternen-zelt muss ein lieber Voter wohnen*). Beethoven ve Schiller, besteci ve şair, dinsel inancın odağında bir araya gelmişlerdir.

Hepimiz aynı din benimsemesi içinde olmadığımız için aynı

dua kaynağına sahip değildir. Ancak dua ve din farklı bir nitelik-
tir. Tıpkı şiir, müzik gibi yüksek düzeyli bu nitelik Tanrı'nın insan-
lara bahsettiği bir özelliktir.

Ne Shakeaspeare'in şiirini ne de Bach'ın müziğini oluşturabi-
liriz. Yapabildiğimiz tek şey yüreklerimizi açmaktır. Bu yolla ken-
dimizi zenginleştirebilir, daha çoğunu paylaşabilirdik.

Dua ederken dinin dehalarına ulaşmaktayız; İsiah (İbrani pey-
gamberi), Yeremya, Davut gibi peygamberlerin kurdukları cemaat-
lerle bakış şekillerimiz; söz ve konuşmalarımızın oluşmasına yol
açan insanlardır. Onlar yüreklerimizde olan kıvılcımın çıkmasına,
coşkumuza neden olan insanlardır.

Bugüne dek bilinen en iyi dualardan biri de Assissili Francis'e
ait olduğu düşünülen şu duadır:

*Tanrım, huzurunun aracısı olayım,
Nefretin olduğu yere sevgi tohumları serpeyim,
Kötülüklerin olduğu yerde, bağışlama,
Karanlığın olduğu yerde ışık
Üzüntünün olduğu yerde mutluluk
Şüphenin olduğu yerde inanç,
Ve umutsuzluğun olduğu yerde umut olayım.*

*Ey Yüce Tanrım, sen lûtfet ki,
Teselli bulmak için değil, teselli etmek için
Anlaşılmak için değil anlamak için
Sevilmek için değil sevmek için uğraşayım
Çünkü aldığımız, verdiğimiz kadardır
Bağışlarken bağışlanırsın
Ve ancak ölürken doğarsın,
Sonsuz hayata.*

Söz konusu dua İsa'nın dağda verdiği vaazla ilişkilidir. *Eccle-
siastes* 'de yer almaktadır. Aşk-nefret; zarar verme-af dileme; üzü-
ntü ve inanç; doğum ve ölüm gibi zıtlıkların bir arada olduğu güçlü
bir ifadelendirme hemen dikkati çekmektedir.

Bilimciler bu duanın gerçekten Assissili Francis'e (1182-
1226) ait olup olmadığını bilmemektedirler (9. Bölümde ayrıntılı
olarak söz etmiştik). Assissili Francis, Rönesansın manevi nitelikli
en üstün gücünü temsil eder. Francis'in yazdığı kuşku götürmeyen

Güneş İlahisi/Bütün Büyük Şeylerin İlahisi'dir. İtalya'nın bir bölümüne ait Lehçe ile (Umbrian) yazılmış olan bu şiir İtalyan şiirindeki en büyük şiirlerdendir. Şiirin hiçbir dildeki çevirisi özgün dilindeki derinliğe sahip olamaz.

Zengin bir tüccarın oğlu olan Francis, elinde olan ve olabilecek her şeyi -kişisel olarak kullanımına dâhil olanlar da- reddetmiştir. Manastır düzeni benzeri bir düzen kurmuştur. Düzen ahlaksal temizlik, yoksulluk ve itaat üzerine kurulmuştur. Andığımız ilahisinde yarattığı her şey için yalnızca Tanrı'ya yakarmakla kalmaz, yarattıklarını birleştirdiği kardeşlik ruhunu kurduğu için de şükran duyduğunu ifade eder. Birader güneş, bacı ay, birader rüzgâr, bacı su, birader ateş, toprak ana; hepsi Tanrı'nın utkusunu, insana yönelik inayetini simgeler. Tanrı'ya dua ona inananları ve onun yolundan gidenleri de içine alır.¹²⁸

Yaratılanlar İlahisi

Yüceler yücesi, ulular ulusu Tanrım, övgüler, şanlar şerefler ve bütün rahmetler senindir yalnız. Hepsinin yeri senin yüce katındır, senin ve adını anmaya layık değildir hiçbir insan.

Sana şükürler olsun Tanrım, bütün yarattıklarınla birlikte. En çok Güneş kardeş için şükürler olsun sana, bizi ısıtan, aydınlatan Güneş için. O güzel ışıklarıyla anlam saçan Güneş ki, bütün pırıltısıyla yükseklerden, sendendir.

Sana şükürler olsun Tanrım, gökleri süslediğin parlak, güzel ve değerli Kız Kardeşimiz Ay ve yıldızlar için.

Şükürler olsun sana Tanrım kardeşimiz rüzgâr için, hava için, bulutlu bulutsuz gökler için, yarattıklarını besleyen mevsimler için.

Tanrım şükürler olsun sana kız kardeşimiz Su için, o pek yararlı ve alçakgönüllü, o pek değerli ve tertemiz Su için.

Şükürler olsun sana tanrım kardeşimiz ateş için, o güzel, o sevinçli, o dipdiri, o güçlü ateş ki, karanlığa ışık tutarsın onunla sen.

Şükürler olsun sana tanrım Toprak ana için; odur koruyan, yöneten bizi, türlü yemişler, renk renk çiçekler, bitkiler veren bize.

Tanrım, şükürler olsun sana sevgin uğruna her şeyi bağışlayanlar ve her şeye göğüs gerenler için. Ne mutlu barış içinde yaşayıp senin tarafından taçlandırılacak olanlara.

Şükürler olsun sana Tanrım kız kardeşimiz ölüm için, o ki hiçbir canlı kurtulamaz elinden. Ne yazıktır günahlarla ölecek olanlara, ne mutlu senin kutsal dileğinle yaşayıp ikinci ölümden kötülük görmeyecek olanlara.

Övün, kutlayın Tanrımı, şükürler edin ona, hizmet edin alçak-gönüllülükle.

Kimi yazarlar bu bölümde yer verdiğimiz mistik yaşantıları pek dikkate almazlar. Örneğin Stace (1960) gerçek mistik nitelikli yaşantının düşünce ya da duygularla ilişkili olmadığını söyler. Mistik yaşantı “*biçem taşımayan, şekilsiz, renksiz, kokusuz, sessizdir*”. Söz konusu ifadeye gelmez. Çünkü kelimeler yetersiz kalacağından anlatılamaz. Stace’e göre, “*Mistik yaşantıyı duyuşsal boyutta olanla ölçemezsiniz. Bu bile mistik olanı görsel, sessel varsayılardan, telepatiden, önceden bilmeden ve duru-görüden ayrı tutmamız için*” yeteridir. Stace’in dediği özgül nitelikli endoseptal bir olgunun varlığıdır (Bkz. 4. Bölüm). Olgu Eckhart’ın tanımladığı *Sonsuz Şimdi* ile zamanın ve mekânın ötesine geçmektedir. Olup biten kutsallıkla ilişkili değildir. Ayrışmamış bütünle, boşlukla ilişkilidir.

Ayin ve Büyü

DİNSEL UYGULAMA ve tapınmalar söz konusu olunca pek çok ayinin olduğunu söyleyebiliriz. Çalışmamız bunların hepsini kapsayamaz. Çoğu yaratıcı nitelik taşımasına karşın tekil olarak herhangi birinin izini sürebilmek zor olduğu için buna kalkışmayacağız. Bu törenlerin büyük kısmı psikanalitik çalışmaların konusu olmuştur. Bunların arasında en önemlisi Reik’in 1946 yılında yaptığı çalışmadır. Okkültizm, spiritizm, medyumluk, ESP (extra sensorial perception/duyuüstü algılama) tartışmamızın dışında kalan diğer başlıklardandır.

Bu bölümde ayinin ilkel biçimi olan büyü ele alınacaktır. Büyü, (1) ilahi güç aracılığıyla müdahale ederek, (2) ilahi gücün de üstünde doğa gücü kullanarak olayların akışına etkide bulunmaktır.

Frazer, *The Golden Bough/Altın Dal* (1922) adlı kitabının önemli bir bölümünü büyüye ayırmıştır. Büyünün iki temel kuralı vardır: ilki, benzer benzerini oluşturur, yani tepki etkinin benzeri-

dir. İkincisi, bir zamanlar birbiriyle temas eden iki şey birbirinden ayrılmış bile olsa birbirini etkilemeyi sürdürür. İlk yasa için Frazer yağmur örneğini kullanır. İlkel insanlar yağmur oluşturabileceklerine inanırlardı. İkincisine örnek ise kişinin elbisesinden ya da bedeninden bir parça (örneğin turnağı, saçı vs.) onu temsil edebilir.

Frazer ilk yasayı benzerlik yasası olarak adlandırır. Taklitçiliğe dayanan büyüü bu yolla açıklar. İkincil yasa ise temas yasası olup büyüünün bir unsurdan diğerine bulaşabilmesini/bitişikliğini simgeler. Frazer, büyüünün bu iki biçimi arasındaki bağlantıyı görür. Gördüğü bir diğer şey çağrışımla ilişkili yasalardır (*benzerlik ve bitişiklik yasaları*). *The Intrapsychic Self/Ruhsal-İçi Kendilik* (Arieti 1967, 11. Bölüm) kitabımda tanımlanan ruhsal nitelikli üç işlev kipi (bu kitabın 6. Bölümünde anlatıldı) ile büyü arasında da bağlantı vardır. Bitişiklik yasası bitişiklik eylem kipiyle, benzerlik yasası benzerlik eylem kipiyle bağlantılıdır. Bunlara parçadan bütüne gitmek şeklindeki tümevarımı da eklersek büyü işlemi beklenenin gerçekleşmesi gibi bir çizgide ilerler.

Frazer'e göre büyüünün kuruluşundaki temel kavramlaştırma ile modern bilimin kavramlaştırması arasında benzerlik vardır. Modern bilimde doğanın biçimsel bütünlüğüne ve düzenine yönelik örtük bir inanç söz konusudur. Ancak aynı Frazer, Tylor'ı izleyerek (1874) büyüünün bilim değil sahte bilim olduğunu söyler. Çünkü fikirler iki yanlış çağrışımsal bağlantı aracılığıyla bir araya gelmektedir. Din doğanın kesinliğini benimsemez. Aksine, kutsallık aracılığıyla doğanın değişebileceğini düşündüğü yöntemler öne sürer. Frazer büyü ve dini ayırır. İkincisini ilkinden üstün tutar. Büyünün kullanılmasını insanaltı hayvanlarda başlangıç nitelikli temel zihinsel çağrışımların kullanılması olarak anlar. Frazer "Hayvanlar bile biri diğerine benzeyen şeyler ya da bulundukları yerlerde bulunan benzeşenler arasındaki fikirleri çağrıştırarak birbirlerine bağlardı. Bağlamak zorundaydılar. Yoksa bir gün bile yaşamlarını sürdüremezlerdi. Ancak olup bitenin gerisinde görünmez dev gibi, güçlü hayvanların olduğuna kim hükmetmişti?" diye belirtir. Bu noktadan kalkan Frazer, üstün ve görünmez varlıklara inanışın (din) büyüden hemen sonra ortaya çıktığını söyler.

Frazer'in bu fikirleri bir dizi yanlışlıklar içermektedir. İnsanaltı hayvanların öğrenme becerisi taşıması ille de doğanın tek biçimlilik taşıdığına inandığına işaret etmez. Bu kavramlaştırma (tek biçimlilik) oldukça karmaşık olup ancak uygar insan için içinden

çıkabilmektedir. Sinir sisteminin üç eylem kipini düşünürsek insan-altı hayvanlar ile doğanın tek biçimliliği koşuttur. Ancak ne hayvanlar ne de insanlar bu tek biçimliliğin ayırındadırlar (Arieti 1967,12. ve 13. Bölümler). Somut kanıt olarak alınamasa da psikopatolojik (ruhsal ayrıksılık) nitelikli gözlemler büyüünün Tanrıların ortaya çıkmasından sonra geliştiğini gösterir. Bunun için en azından Tanrı'nın her şeyin içinde olduğuna dair inancın pekişmesi gerekmektedir. Büyü uygulamaları psikoz olgularındaki paranoid (kuşku keskinliği) düşünme şekliyle değil, gerçeklik değerlendirmesinin bozulmadığı ruhsal aksaklık hallerinde görülen kompulsif (zorlantılı) nitelikli belirtilerle karşılaştırılabilir. Büyüde zihinselliğin daha az ilkel biçimlerinde rastlanılan kişinin kendilik yöneliminin olmadığı, kişiliğin adeta dağıldığı 'depersonalizasyon' adı verilen klinik görünümün değişik bir biçimi vardır. Kimi açılardan büyü tüm varlıkların ve evrenin bir ruhu olduğu (animizm) inancıyla ters düşer. Hatta büyü, bu inanca bağlı olarak dünyanın taşıdığı gücü azaltmayı simgeliyor olabilir. Doğadaki her şey madem bir iradeye sahip, ilkelin yaşamı bu iradenin elindedir! Büyü söz konusu ruhu taşıyan (animistik) nesnelerin bildik şeylere dönüşmesini sağlarken doğayı onu saran ruhtan kurtarıp daha az ilkellik taşıyan gerçekliğe dönüşmesine yol açar. Bir bakıma dünya Buber' in tanımladığı Ben-Sen ilişkisinin egemen olduğu dünya, Ben-O ilişkisinin de olduğu bir dünyaya dönüşmektedir. Ben-Sen ilişkisi özellikle dinsel uygulamalarda var olmayı sürdürür. Dolayısıyla erken dönemlerde din âdetleri ile büyü birbirine karışmıştır. İkisi bir arada dünyayı denetlemede, Tanrıları yatıştırmada, hatta Tanrılardan da üstün güçleri etkilemede kullanılır olmuştur.

İlkel insanın yaşamında büyüünün yeri modern insanın yaşamında bilimin sahip olduğu rolü anımsatır. Ancak bu, büyüünün bilimsel bir süreç olduğu anlamına asla gelmez. İlkel insan kendisini büyük güçlerin tehdidi altında hissettiğinde çözüm aracı olarak büyüye başvurur. De Martino (1948) ve Tullio-Altan (1960) adlı yazarların dedikleri üzere büyü tarihsel bir role sahiptir. İlkel düzeneğe dayansa da ille de saçmalık olarak görülmek zorunda değildir. İnsan gelişiminin önemli bir basamağıdır. Üstelik kimi zamanlarda beraberinde getirdiği şiddet ve korkuya karşın (telkin, seçkinlerin aracı olması vb. nedenlerle) büyüünün 'işe yaradığı' bile söylenebilir. Örneğin büyüülü olduğu söylenen bir kılıç sahibinin dövüş gücünü artırdığı için ona zaferin yolunu açabilir.

Büyü bir dizi törensel adımlarla sistemli hale getirilebilir. Her dinde doğaüstüne yönelik inançlar ve bu inançları yansıtan törenler vardır. Çağdaş etik kültürde doğaüstü bir kenara bırakılmış olup ayinsel davranışların yerini etik ilkelere bağlı davranışlar almıştır. Kalıma odaklanan inanç yalnızca insanın ikincil düşünme sürecinden köken alan etik davranışıyla sınırlıdır. Öte yandan insanın dinsel gereksinimlerinin birincil süreç dışında karşılanıp karşılanamayacağı oldukça tartışmalı bir sorundur.

11. Bölüm

Bilim

GÜNÜMÜZDE yaratıcı süreç en çok bilimle ilişkisi yönüyle çalışılmaktadır. Bilime odaklanılmasının türlü nedenleri vardır. İlk neden yirminci yüzyılda genel eğilimin bilimsel bilgiden yana olmasıdır. İkinci bir neden çoğu keşifçinin de katıldığı üzere yaratıcı sürecin sanatçıda değil bilim adamında çalışması inancıdır. Gözlemleri açısından bilimciler daha çok yöntemseldir. Dolayısıyla içsel yaşantıları daha kaplamalıdır. Üçüncü neden bilimsel yaratıcılığın mantıksal ve matematiksel süreçlere uymasındır. Bu da olup bitenin izinin sürülebileceği anlamını taşır.

İlk nedenden başlarsak yapacağımız şey nedenin tarihsel geçerliliğini kabullenmek olacaktır. İkinci ve üçüncü nedenler gerçeğe dair parçacıklar içerir. Aslında içsel yaşantıların yakalanıp bilimsel bir yeniliğe ulaşma açısından bilim adamının yöntemi çok az işe yarar. Atılan adımların geriye dönük olarak belirlenmesi ve mantıksal açıdan irdelenmesi oldukça önemlidir. Ancak bilinçdışı düzeneklere ulaşma ve sonrasında tüm işlem kipinin anlaşılması gene de zordur.

Bilimsel keşiflerde yer alan yaratıcı süreci irdelemek için tek bir noktayı iyice açık hale getirmeliyiz: Keşifler her zaman bilimsel yaratıcılık sonucu değildir. Bilinmeyen bir toprağın keşfi ille de yaratıcı özelliğe bağlı değildir. Ne denli kolaylık getirirse getirsin; ne denli önemli olursa olsun öncesinde başkalarının belirlediği düzenlemeler ya da ilkelerden kalkarak oluşan buluşlar yaratıcı olmaktan çok teknolojik yeniliğe dayanan buluşlardır. Öte yandan yüksek düzeyli yaratıcılık niteliğine sahip kimi bilimsel ilkelerin

uzun yıllar boyunca uygulamanın uzağında olabildiğini de bilmemiz gerekir.

Poincare ve Diğerlerinin Katkıları

BİLİMSEL YARATICILIĞI anlamaya çalışan öğrencilerin amaçlarından biri yaratıcılığa yol açan düşünmenin değişik evrelerini anlayabilmektir. Önemli bilim adamlarının kendileri hakkında söyledikleri bu açıdan önemli olsa da yaratıcılık düşüncesinin evreleşmesi hakkında aydınlattıkları çok sınırlıdır. Bunun böyle olduğunun en iyi örneklerinden biri de fizyolog Helmholtz'un (1896) anlattıklarıdır. Helmholtz yaratıcı sürecin üç evresi olduğunu söyler: (1) başlangıçta bulunanı bir sonraki adımın artık olmadığı bir noktaya kadar götüreceksin, (2) dinlenme ve esenleşme dönemi, (3) beklenmedik çözümün birdenbire belirmesi.

Yaratıcı sürecin bilim alanındaki ünlü örneklerinden biri matematikçi Poincare'nin (1913) anlattıklarıdır. Matematikçi önce onu üne kavuşturan Fuchsian grupları ve Fuchsian işlevleri adını alan keşfini yapmıştır. Sorun üzerinde yoğun olarak on beş gün çalışmış, ardından sonradan yanlış olduğu anlaşılan bir sonuca varmıştır: Bu tür işlevsellik söz konusu değildir! Soruna yoğunlaştığı uykusuz bir gece bile çözüm getirmemiştir. Art arda içtiği şekerli kahveler uyku gereğini ortadan kaldırmış ama sonuç beklediği gibi olmamıştır. Matematikçi unutmadığı bu geceyle ilişkili daha sonra şunları yazmıştır. "Fikirler kalabalıklarda ayağa kalkar. Onların çarpıştıklarını, sonra çiftler halinde birbirlerine kenetlendiklerini hissettim. Kararlı dengeye ulaşmış yapılar haline gelmişlerdi." Ertesi gün bir jeoloji gezisine çıkacak olan bilimci, otobüse adımını attığı anda -yoğunlaştığı sorunu geride bıraktığı, hatta aklına bile getirmediği bir anda- çözüme ulaşivermişti: Fuchsian İşlevler için kullandığı dönüştürmeler non-Öklidyen geometriyle özdeşti! İşte bu an yaratıcılığın olduğu andır. O gün beklediği üzere günlük işlerle uğraşmıştır. Poincare bu ani aydınlanmayı işlemiştir. Daha sonra bu, matematik alanında yaygın gelişmelere yol açan bir devrim olmuştur adeta.

Daha sonra Poincare, Helmholtz'un da tanımını yaptığı diğer bir evreden söz etmiştir. Bu evre bilinçli, farkındalığın olduğu bir çabayı gerektirir. Aydınlanmanın sonrasında edinilmiş ve geçerlili-

ği sınanmış içgörü evresi gelir. İkinci bölümde Poincare'nin kendi yaşamından doğru örneklediği evreleşmeye Wallas'ın (1926) getirdiği tanımlamayı görmüştük. Hadamard (1945) matematik alanında icadın psikolojisi konusunda çoğu Poincare'nin fikirlerini ele alan ilginç bir kitap yazmıştır.

Poincare'nin üzerinde durduğu en önemli konu kimi bağlantıların nasıl olup da yeni bir bilginin edinimine, çok ani gelişen bir aydınlanmaya ya da Arşimet'in 'buldum' çılgılığına yol açtığıdır. Yeni bir bilgilenmeye yol açan kombinasyonlar küçük bir azınlıktır. Yararsız kombinasyonlar sayıca sonsuzdur. Sonrasında bilinçlilik içinde aydınlanmanın geleceği kuluçka döneminde yalnızca 'iyi' kombinasyonların bulunmasının nedeni nedir? O dönemde yalnızca iyi kombinasyonların bulunmasının -kimi yazarların inandıkları üzere- şansa bağlı olmadığı gerçektir. Dahası yaratıcı çoğu kişinin birden fazla keşfinin olmasını şans açıklayabilir mi? Poincare bu kombinasyonların bilinç dışında ya da eşikaltı kişilikte ortaya çıktığını söyler. Şöyle bir varsayım öne sürer: eşikaltı kişilik bilinçli kişilikten daha geride değildir. Şunları yazmıştır: "Bu kombinasyonların doğru olduğuna dair bir sezginin kutsadığı eşikaltı kişilik kombinasyonlardan belirli olanları seçip diğerlerini bilinçaltında mı bırakmaktadır?"

Kombinasyonlardan işe yarayanların seçilmesine dair Poincare'nin iki varsayımı vardır: İlki, kombinasyonun estetik niteliği üzerinde durur. Zihin, belki de, duyarlı bir elek olarak yalnızca güzel ve zarif olan kombinasyonlara izin vermekte, diğerlerini süzmektedir. İkinci ise hazırlık aşamasında zihnin amacın dışında kalan fikirlerin harekete geçmesine izin vermemekte olduğu kabuldür. Poincare bu fikirleri, zihnin duvarlarınca yakalanmış "atomlara" benzetirsek, zihin daha sonra duvarlarınca tutulmuş fikirlerin içinde ayrı biçimde yeni olanlara izin verecek olanları ayrıca işlediğini söyler. Çünkü aranan sonucu getirecek onlardır. Çünkü işe yarayacak kombinasyonlarda yer alacak onlardır. Dolayısıyla farkındalığın, iradenin seçtiği de onlar olacaktır.

İlk varsayım pek ikna edici görünmemektedir. Gerçekten de bazı yararlı matematik formüller Poincare'nin sözünü ettiği güzelliğe sahiptir ve zariftir. Ancak estetik nitelikleri geçerli oldukları anlamına gelmez. Poincare'nin kendisi kimi sahte fikirlerin matematik zarafetin gereğini karşılayabildiğini söyler. Poincare'nin ikinci varsayımı daha çok kabul görebilecek durumdadır. Gerçek-

ten de hazırlık aşamasında yaratıcı kişi yalnızca onu amaca götürecek olan fikirleri harekete geçirir. Aydınlanmanın hemen sonrasında araştırmamanın amacı ya da sonucuyla bir bağ taşımayan yeni tür kombinasyonlar belirebilir. Bir alan için uygulanabilirlik taşımayan bir sonuç yeni kombinasyonların olduğu başka bir alanda uygulanabilir durumdadır. Poincare'nin örneklediği kendi durumunda hazırlık aşamasında yalnızca matematiksel nitelikteki fikirlerini harekete geçirmiştir. Başka bir deyişle tarih, coğrafya, edebiyatla ilişkili fikirlerini değil! Matematik çok geniş bir yaygınlıkta sonsuz sayıda kombinasyonlara izin verdiği için böylesi bir sınırlama çok önemli gelmeyebilir.

Keşif Süreci

İLK ELE ALACAĞIMIZ Poincare'nin yaşadığı önemli aydınlanmadır. “Otobüse binmek üzere adımımı attığım anda aradığım düşünce çıkıp geliverdi: Fuchsian işlevleri tanımlamak üzere kullandığım dönüştürmeler non-Öklidiyen geometri ile özdeşti.” Aydınlanmanın niteliği şudur: daha önce benzeşmediği düşünülen iki dönüştürme arasında benzemezlik değil özdeşlik vardı. Özdeşlik taşıyan iki dönüştürmeden biri Poincare'nin tanımladığı Fuchsian işlevler, diğeri ise non-Öklidiyen geometridir. Poincare'nin sözünü ettiği bir diğer aydınlanma ‘kuadratik’ özellikteki aritmetik sayılarla ilişkilidir.

Büyük keşiflerin hemen hepsinde aynı yaşantı örüntüleri sonsuz sayıda tekrar edilmiştir. Özünde daha önce benzemezlik taşıyan ilişkisiz görünen iki veya daha çok şeyin birbiriyle ilişkili olabileceği ve özdeşlik barındırdığı ortaya çıkmıştır. Klasikleşmiş bir diğer örnek ağaçtan düşen elmayı görmesi ile Newton'un elmanın yer tarafından çekildiğini, hatta göksel cisimlerin arasında da böylesi bir çekim olduğunu düşünmeye başlamasıdır. İki güç arasında benzerlik söz konusudur: Elma yere doğru çekilir, düşer. Ay'ı yörüngesine tutan da aynı çekim gücüdür. Söz konusu içgörünün geçerliliğini sınavan Newton yere düşen nesnelerin düşüş hızı ile Dünya olmamış olsaydı Ay'ın yörüngesinden sapma hızını karşılaştırmıştır.

Bilimsel nitelikli keşifler, aralarında ilişki bulunmadığına ve benzemezlik taşıdığına inanılan şeyler arasında ortak niteliklerin ve

bağlantıların varlığı ve bunların tek tek ele alınması sonucu ortaya çıkar. Ancak özdeşliğin gözlemlemesi tek başına yeterli değildir. Poincare'nin kullandığı dönüştürmeler non-Öklidiyen geometrinin her ayrıntısıyla birebir örtüşmüyordu. Öte yandan elma ne köken ne büyüklük ne de kimyasal yapı açısından ay ile uzak yakın benzerlik taşır. Ancak gene de Newton'un görmüş olduğu bir benzerlik vardır. O zaman soru ay ve elma nasıl olur da benzeşir? Onların benzeşen özdeş olan kesimi nedir? Elma ve ay yerçekimine tabi bir öbeğin iki üyesidir. Ay ve elma arasındaki benzerliği görmesiyle Newton ikisinin bir arada olduğu yeni bir sınıfı oluşturmuştur. Sonradan bu sınıfa daha pek çok yeni üye eklenmiştir. Böyle bir sınıfın varlığı evrene bakışta bir yeniliktir. Sınıfın her bir üyesi başka üyelerle benzerlik taşıyan nitelikler taşımaktadır.

5. Bölümde tanımladığımıza uygun olarak bu başlı başına birincil nitelikli bir sınıf mı? Elbette değil! Çünkü pek çok açıdan birincil bir sınıf değildir. Öncelikli olan Newton'un özdeş unsurları fark etmesidir. Tepkisi uyarana değil sınıfın bütününe yöneliktir.¹²⁹ Elma ile ay arasındaki benzerliği görmüş olması nedeniyle Newton şizofreni hastası mıydı? Öyle ya madem elmaya benziyor; yani ilksel düşünme yönteminden doğru -aynı kılındığı için- elma gibi ay da ısırılabilir, yenilebilirdi! Ya da anne memesi gibi emilebilirdi! Tıpkı Sechehay'e'nin tanısı, şizofreni olan, şimdi çok ünlenmiş kadın hastası Renee'nin (1951) yaptığı üzere... İkincisi, Newton'un yaratıcılığı onun elma ve ay arasında ortak bir yüklem belirlemesindedir. Bu özdeşliği tanımlamış ve onları yeni bir sınıfın üyeleri olarak görmüş olmasıdır. Benzerliklere yönelik bir dikkat birincil düşünme sürecinin özelliklerindendir. Ancak sürdürdüğümüz tartışmada andığımız bu benzerlik bir kavramla ilişkilidir. Kavramla ilişkili olduğu için devreye giren üçüncül düşünme sürecidir. İkincil nitelikteki sınıf üçüncül süreç boyunca birincil süreçle tüm bağlantıları yitirmiştir.

Bu yeni sınıf Reichenbach'ın "induction by enumeration/eksik tümevarım" (1951) dediği ikincil süreç düzeneklerine dayanan hal midir? (Kişinin aydınlık-karanlık-aydınlık-karanlık şeklindeki günlük gözlemi sonucunda 'gündüz geceyi izler' genel ilkesi bu adı

¹²⁹ Özdeşlik taşıyan öğeleri belirleyince tekil olarak her birinin üzerinde ayrı ayrı durmak yerine özdeşliği kuran niteliğe ve bu niteliğe yaslanan öbeğe yönelmiştir. Ç.N.

alır.) Eksik tümevarım ortalama her insanın kullanabileceği bir mantıksal yöntemdir. Ancak Newton'un yaptığı bu değildir. Newton'un yaptığı kimi yazarların "sezgisel tümevarım/induction by intuition; imgeleme yoluyla tümevarım/induction by imagination; tahmin yoluyla tümevarım/induction by guessing" diye tanımladığına uyar (Frank 1957). Benim verdiğim ad *yaratıcılık aracılığıyla tümevarım/induction by creativity*dir. Bu tanımda yaratıcılık, (1) ortaklaşmış bir özelliği tekilleştirir (elma ve ayın paylaştığı özellik), (2) amaç, nesneleri (aynı örneklemeye bağlı olarak ay ve elma) taşıdıkları ortak bir özelliğe bağlı olarak birincil bir sınıfa sokmak değildir, (3) aslında onlar kuşku taşımayan ikincil nitelikte (yerçekimine tabi cisimler) bir sınıfa aittir. Tümevarımın bu türünde benzerlikleri belirlemek daha da kolaylaşmaktadır. Ancak bu kez birincil düşünme sürecinin kipi olan benzerlik bir kavramla bağlantılı hale gelmiştir. Bu noktada üçüncül düşünme süreci ortaya çıkar. *Yeni bir sınıf kavramlaştırması benzerliğin tanınmasından daha önemlidir. Ancak farkındalık düzeyine ilişkin bir sınıfın olduğuna dair bir kavramın olması için benzerliğin zihinsel olarak yakalanması gerekmektedir.*

Yeni bir sınıfın ortaya çıkmasıyla birlikte eksik tümevarımda bulunmak daha da kolay hale gelir. Örneğin tüm cisimlerin yerçekimine tabi olduğu gibi. Ancak aynı kavramı tümdengelimine yatırmak da aynı ölçüde kolaydır. Madem A bir cisimdir, o da yerçekimine tabidir gibi.

Bu tanımdan da anlaşılacağı üzere üçüncül nitelikli süreç bilimsel yaratıcılıkta estetik yaratıcılıkta olandan farklı düzenekleri kullanır. 8. Bölümde çözümlediğimiz William Blake'in "The Sick Rose/Hasta Gül" adlı şiirinde hasta bir kadın bir güle benzetilmektedir. Bu noktada 'hastalığın mahvettiği güzellik' diye tanımladığımız bir sınıfın ayırımına varmamıza yardım eder. Gül ve kadın şizofrenik düşüncede özdeşlik taşıyor olsa bile bir başka yönüyle çok da farklı sayılmazlar. Tıpkı ay ve elma gibi. Estetik süreç boyunca ortaya çıkmış olan ikincil sınıfta sınıfı oluşturan öğeler bir arada birbirleriyle bitişik/çakışmış olarak kalırlar. Birbirleriyle esasa karşılık gelmeyen yüklemeler odağında alışverişleri olabilir. Sonuçta "hastalığın yok ettiği güzellik" sınıfı yerçekimi odaklı sınıf kadar kesin değildir. Şair şeyleri öylecene bırakır. Birinden diğerine aralarında fark yoktur ona göre. Estetik beğenimizin en önemli kısmı tamamlanmamış ifadelerin belirsizliğini yaşamamızdır. Daha

sonra tamamen ulaşmamış olan ifade ruhsal içerikli olarak duygu ve düşüncelerimizde yankılanarak açık seçik hale gelir. Oysa bilimci ifadeyi olabildiğince açık belirtir. Hiçbir kuşkuyla veya istisnaya yer bırakmaz. Bilimcinin oluşturduğu ikincil sınıf birincil düşünce süreciyle olan tüm özgün bağlantılarını koparmıştır. İkincil nitelikli sınıf ne kadar iyi tanımlanmış olursa olsun araştırma henüz sona ermemiştir. Newton'un sistemleştirdiği düşünce Einstein tarafından oluşturulan yeni sınıfların olduğu dünyanın keşfine yol açmıştır. Onun öncülüdür.

Pek çok örnekte yaratma süreci bir bilgi alanı ya da sistemi ile bir diğeri arasındaki benzerliğin keşfine dayanmaktadır. Bunun en önemli örneklerinden biri Darwin örneğidir. 1838 yılında kırk yıl önce Malthus'un yazdığı kitabı okumuştur: *Essay on the Principle of Population/İnsan Topluluğu İlkesi Üzerine Deneme*. Malthus, Rousseau'nun insanlığa dair iyimser düşüncelerinin geçersiz olduğunu ileri sürmüştür. Çünkü: (1) İnsanların sayısı geçim araçlarının karşılayamayacağı kadar hızla artmaktadır. (2) Bu artışa bağlı olarak var olma savaşı ortaya çıkmıştır. Bütün bu gözlemlerden doğru yaptığı soyutlamalar Galapagosta adasında Darwin'in çok işine yaramıştır. Türlerin üyelerinin var olmak için birbirleriyle sürdürdükleri rekabet Malthus'un insan toplumuyla ilgili söyledikleriyle çok benzeşmekteydi. Darwin, Malthus'tan doğru yaptığı soyutlamaları en genel şekliyle doğa yaşamına uygulamıştır. Ghiselin'e göre (1973), Darwin araştırma davranışını da kökten değiştiren farklılıklar getirmiştir.

Evrim kuramı türler arasındaki benzerlikler kadar farklılıklar, gözlem ve irdelemeler üzerine kurulmuş olup daha büyük bir karmaşaya çıkan bir kuramdır. Darwin'in kuramı anatomi, embriyoloji ve paleontolojiden doğru derlenen veriler arasındaki benzerliklere dayanır. Hayvan ya da bitkisel olmak üzere organizmalar arasındaki bağlantı ne kadar çoksa aralarındaki yapı ve işlev benzerliği o kadar çoktur. Benzerliklerin keşfi yalnızca yeni bir sınıfın oluşmasına yol açmaz. Oluşan sınıf aslında sınıfların sınıfıdır! Çünkü bu sınıf aynı zamanda bir sistemin ortaya çıkması demektir.

Bunun en bilinen örneği Rus kimyacı Dimitri Mendeleev'dir. Bütün dünyaya Elementlerin Peryodik Cetveli'ni duyurduğunda yıl 1869'dur. 1829 yılında Johann Döbereiner, 1850'de Jean B. Dumas ve 1865'te John Newland aynı şeye kalkışmışlar ancak başarı elde edememişlerdi. Mendelyev'in ilk gördüğü kimi element grup-

larının taşıdıkları ortak özellikler, benzerlikleriydi. Elementler atom ağırlıklarına göre yükselen biçimde düzenlendiğinde söz konusu benzerlikler yeniden ortaya çıkıyordu. Örneğin flor, klor, brom, iyot ortak özellikler paylaşmaktaydı. Her birinin atom ağırlığı (flor, 18.99; klor, 35.45; brom, 79.90; iyot 126.90) farklıdır. Ancak bu elementleri atom ağırlıklarına göre düzenlediğimizde yukarıdaki dört element aynı sütunda yer almaktadır. Dolayısıyla bu dört elementin paylaştıkları ortak özellikleri olması beklenir. Mendelyev zorluklara göğüs gerebilmiş bir dâhiydi. Eğer herhangi bir elementte uygun bir yer bulamamışsa orayı boş bırakıyordu. Kimi örneklerde elementlerin kabul görmüş atom ağırlıkları periyodik yasada öngörülen yerle bağdaşmamaktaydı. Söz konusu edilen atom ağırlıkları kabulüne karşı çıktı. Sonradan yürütülen çalışmalar haklı olduğunu ortaya koydu.

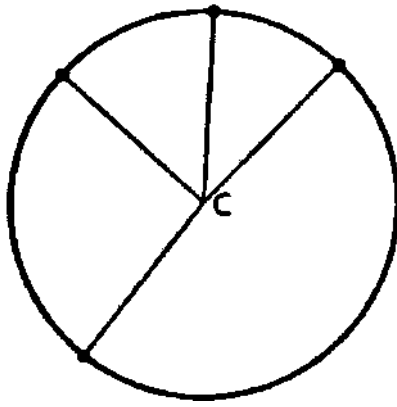
Keşfin Aşkınlığı

BİLİMSEL YENİLİKLE birlikte yeni bir sınıf ya da yeni bir sistem oluşur. Önemi bir aşkınlığın, bir keşfin doğmuş olmasıdır. Bunu sınıfın ya da sistemin öğelerinin saklı tuttuğu niteliklerin keşfi izler.

Şekil 11-1, 11-2 ve 11-3 temsil edilen keşfin peşinde olduğumuzu varsayalım. Şekil 11-1’de gelişigüzel yayılmış dört siyah nokta görmekteyiz. Bu noktalar atom, gezegen, her ne düşünüyor, tasarlıyorsanız o olsun. İlk başta herhangi bir düzen yoktur.



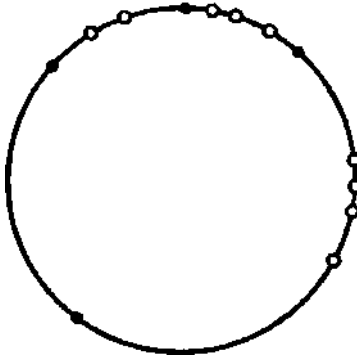
Şekil 11-1



Şekil 11-2

Ancak varsayımsal kâşifimiz dört siyah noktanın paylaştıkları ortak bir özellik olduğunu keşfedecektir. Bu dört nokta C noktasına eşit uzaklıktadır.

Bu dört nokta “C noktasına eşit uzaklıkta olanlar” adlı yeni bir sınıf meydana getirmişlerdir. Belli bir noktadan eşit uzaklıkta yer alan noktalar aslında bir çemberin parçasıdır. Kâşifimiz aslında bir olasılık olarak hep varlık gösteren çemberi keşfetmiştir. Üstelik dört noktaya benzeyen özellikler taşıyan cisimler bir biçimde gene bir çembere işaret etmektedirler. Şekil 11-3’te içi boş noktalar sözü edilen çembere çıkmaktadır. Kâşifimizin bir diğer keşfi bu olmaktadır.

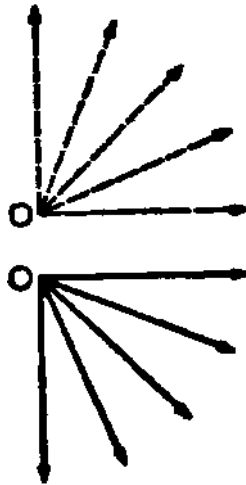


Şekil 11-3

Bu şekilde birinden diğerine devam eden keşfin tipik örneklerinden biri, daha önce söz ettiğimiz Mendelyev'in keşfettiği Periyodik Cetvel'dir. Periyodik Cetvel'de yer alan yeri boş bırakılan üç element vardır. Çünkü henüz keşfedilmemiştir. Ancak Mendelyev önünde sonunda bu üç elementin bulunacağını söylemiştir. Haklı çıkmıştır: 1875 yılında Galium, 1879'da Scandium, 1866'da Germanium keşfedilmiştir. Bu üç element Mendelyev'in tam da öngördüğü özellikleri taşımaktadır.

6. Bölümde söz etmiştik: Eldeki bilgilerdeki eksiklik dolaşım kuramını kanıtlama peşindeki Harvey'i durduramamıştır. O dönem henüz bilinmeyen kapillerleri (damarcıklar) öngörerek kuramını tanımlamıştır.

Pek çok keşif yeni sistemler ve yeni kavramlaştırmalar demektir. Örneğin Galile düşen cisimlerin kazandıkları hızın eğim açılarına göre düştüğünü keşfetmiştir.¹³⁰ Eğim açısına bakarak hızlanma ivmesini kestirmek mümkündür (Şekil 11-4'ün alt kısmına bakılırsa görülecektir).



Şekil 11-4

¹³⁰ Galile'ye ait düşüncenin bu biçimdeki yorumu Wertheimer'e dayandırılmaktadır (1945).

Ancak Galile bunun için yarısı olduğunu biliyordu. Bir cisim yukarı doğru fırlatıldığında eğim açısı 90 dereceden az ise eğim azaldıkça hızındaki azalma da azalır (Şekil 11-4'ün üst kesimine bakın). Eğer cisim 0 noktasında kalırsa ne olur? Yani eğim açısı sıfır ise? O zaman cisim ne yavaşlar ne de hızlanır. Hızı sabit kalır.

Geriye kalan hızın sabit olduğu özellikli bir halin olduğudur. Ne olumlu ne olumsuz hızda bir değişme söz konusudur. Bu koşullarda ulaşılabilecek sonuç şu olmaktadır: *Söz konusu hareketin yokluğu değil hızda bir değişimin yokluğudur.* Hız ya sıfırdır ya da cisim çok hızlı hareket etmektedir. Cisim dışarıdan bir güç tarafından itilen bir şey olmanın dışında aynı zamanda içeriden bir güç tarafından da sürüklenmektedir. Ne zamana kadar? Sürtünme, yerçekimi gibi dış kaynaklı güçlerden etkilenene kadar! Galile ilkeyi tüm yönleri içine alacak biçimde kurmamıştır. Ancak Newton daha sonra bunu tüm yönleri içine alacak biçimde belirtmiştir. Bunu yaparken Galile'nin düşüncelerini ilerletmiş ve hareketsizlik kavramını getirmiştir. Deneylerinin ve çıkarımlarının sonucunda Galile rahatlıkla dışarıdan bir etkiye maruz kalmayan bir cisim düşünebilirdi. Ancak bu, yalnızca kuramsal olarak var olan bir durumdur. Doğada böyle bir cisim yoktur (Cassirer 1955).

Bu, 8. Bölümde sözünü ettiğimiz *sanki* olgusunun farklı bir biçimidir. Herhangi bir etkiyle karşılaşmayan cisim ancak dış kaynaklı bir güç olmadığı sürece var olabilir. Ancak her şey, herkes bir biçimde dış bir güç tarafından etkilenmektedir. Dolayısıyla dış etkiden bağımsız bir cisim yoktur. Yalnızca kuramsal bir inşaa olarak vardır. Böyle bir cismin özelliklerini mantıksal çıkarıma tabi tuttuğumuzda dinamik fiziğin ampirik nitelikli bulgularına ulaşırız. Böylesine kuramsal nitelikli bir inşaa sanatsal nitelikli bir edimin mi sonucudur? Ya da karmaşık olguları açıklayan insan eliyle yapılmış bir araç mıdır? Etkiden bağımsız bir cisim somutlaştırılamayacağına göre buluş gerçekten büyük bir buluştur. Bilimcilerin büyük bir kısmı (bu konuda düşünürlerden farklıdırlar) söz konusu kuramsal inşanın hayal olduğunu düşünmez. Hatta sağduyu aracılığıyla elde edilen veriler ve görüşlerle kıyaslayarak onlardan daha gerçekçi olduğu düşüncesini taşırlar. Bundan anladığımız gerçeklik kuramsal bir inşayla yaşayamacağımız kadar gerçektir!

Kuramsal inşaa (Galile'nin oluşturduğu) *dördüncü* gerçeklik adını verdikleri gerçeklik midir? Bilim adamı buna “Hiç de değil” diye yanıt verecek ve ekleyecektir: “Birincil gerçekliğe aittir.”

Aksi düşünülse de kuramsal inşa gerçeklikle bağdaşmazlık taşımaz. Doğanın tüm cisimleri arasında çok sayıda bağlantılar vardır. Tüm şeyler doğa kanunlarına uymak zorundadırlar. Bilim adamı iddia edilen “dördüncü gerçeklik” tanımının aslında birincil gerçeklik olduğunu söyler. Tek bir gerçeklik vardır. Bunun dışında kalan tüm inşalar hayalidir. Bazı düşünürler ise “dördüncü gerçekliği” insanın yarattığını söylerler. Eğer öyle ise birinci ve “dördüncü” gerçekliğin birbirine denk düşmesini nasıl açıklamak gerek?¹³¹

Galile’nin örneği sanatta olduğu gibi bilimde de ‘olumsuz’ önemli bir etmendir. Galile’den çok daha önce istirahat hali hızın (olumlu/olumsuz) *olmadığı* bir hal olarak tanımlanmıştı.

Şu ana dek benzerliğin algılanmasını izleyerek yeni bir ikincil sınıfın oluşması ve ardından keşifleri ele aldık. Bu tür yeniliklerde benzerlik kipi (*The Intrapsychic Self/Ruhsal-İçi Kendilik*; Arieti 1967, 7. Bölüm ve bu kitabın 6. Bölümünde tanımlanmıştı) etkin ve belirleyici etmendir. Uygulanan bir diğer mantıksal işlem tümevarımdır. Bunun için sınıfın birkaç üyesini tanımlamak yeterlidir. Büyük keşiflerin ilk aşamasında (hazırlık ve veri toplama) ilk eylem kipi kullanılmıştır. Veri toplama işi başlangıçta bütünlüksüz ve gelişigüzdür. Veriler birbirinden çok farklı olmasa da aralarındaki bağlantı gevşektir. Bu aşama 1967 tarihli kitabımda tanımladığım birincil birikim sonucudur. Ancak bu aşamada ortaya çıkışı daha yüksek bir düzeyi gereksinir. Keşif tamamlandığında gevşek nitelikli bağlantı kalıntıları *çok sayıda bağlantılar haline gelirler*. Newton’un keşfi şu sözcüklerle dile gelebilir: “Herkes yerçekimi gücüyle bir biçimde ama mutlak bağlantılıdır.” Ayrımında olmamız gereken şu husus önemli bir gerçeklik olarak akılda tutulmalıdır: Büyük keşifler ve kuramlar pek çok bağlantı içerir. Bu bağlantılara benzerlik kipinden doğru, yani daha üst düzey bir işlevsellikten doğru ulaşılır.

Yüksek düzeyde yaratıcılık taşımayan, muhtelif türde bağlantıların kurulabildiği evreye ulaşabilmiş, üstelik benzerlik evresinden geçmemiş pek çok keşif vardır. Üstelik ulaştıkları sonuç açısından yüksek düzeydeki keşiflerden hiç de geri kalır yönleri yok-

¹³¹ Paranoid hasta da zaman zaman onu kuşatan çevreye bakarak altta yatan bir düzenlemenin olduğu inancındadır. Aslında keşfedeceği bir düzenleme yoktur. Ancak zihninde sözde düzenlemeye dair simgeleştirmeler taşımaktadır. Ancak bunlar birincil gerçeklikle bağdaşmamaktadır.

tur. Örneğin gözlemci daha önce benzerine rastlamadığı olağandışı bir art ardallıkla karşılaşabilir. Örneğin olağandışı *B* olayı *A*’nın olağandışı biçimde belirmesinden sonra ortaya çıkmaktadır. Gözlem yapan hemen ardından sonuca sıçrar (ancak bunu sonraki deneylerle sınamak durumunda olacağını bilir). Ancak o an için *A* ve *B* arasında kurulabilecek pek çok bağlantı ortaya çıkar. Daha öncesinde *A* ve *B* arasında olumsuz bir ilişki söz konusuydu. *B*’nin *A* ile bağlantılandırılması olanaksızdır (örneğin *A* penisilini olmuş olsaydı *B* mikrobi çoğalmamış olacaktı).

Kimi boşlukların dolabileceği muhtelif bağlantıları görüyor olmak onca icat ve keşfin gerçekleştiği bu yöntem aracılığıyla-
dır.¹³² Benzerlik evresinden geçmeksizin ulaşılan bu bağlantılanma hali ancak uygulamadaki icatlar için geçerli olup *ampirik (görgül) yasaya* uyar. Yasaya göre kanıtlama ne yeni bir sınıfı ne de dünyaya bakışın yeni bir şeklidir. Yalnızca görgül bir kanıt gereksinir. Görgül nitelikli keşiflerde üçüncül düşünme sürecinin kullanıldığı oldukça kuşkuludur.

Kimi icatlar tamamen bir tesadüfe bağlıdır. Örneğin Roentgen çalıştığı sırada deney tüpünden birkaç metre uzaklıktaki baryum platinoinocyanide sarılı kâğıttaki parlamayı görmemiş olsaydı x-ışınları keşfedilmemiş olacaktı. Buna yaratıcılık dersek eğer şansa/tesadüfe; kuralıslığa/sapaklığa yer verip onları evrenin katılımcısı olarak düşünmeliyiz. Bu gibi durumlarda tesadüfe bağlı gelişen ya da sapaklık gösteren unsurların ortaya çıkması kaçınılmazdır. Bunun böyle bilinmesi gerekir. Rastlantıyla ortaya çıkan bir sonraki aşamada uygulamadaki sonuçlarla kendisini duyuracaktır.

Bilimsel keşiflerde rastlantıların önemli bir yeri vardır. Örneğin Newton için yere düşen elma, Galile için Pisa katedralindeki lamba. Çoğu insan büyük insanlarla ilişkili bu kesitleri kuşkuyla karşılar. Onlar için söylenceden öte anlam ifade etmez çünkü. Anlatılan öyküler kıssalar tadındadır. Söz konusu büyük insanlar hakkında genelgeçer kültürden doğru insanların oluşturdukları bir tür “sanatsal somutlaştırmalar”dır. Erken yaşlarında Galile, babası tıbbı gitmesini istediği için matematikle arasını soğuk tutmuştur. 1851 yılında on yedi yaşındayken doğduğu yer olan Pisa katedralinde tepeden aşağı sarkan lambanın salınımlarını seyre durmuştur.

¹³² Bu tür yaratıcılığın icatlarla bağlantısı; daha geniş okumalar için bkz. Rossman (131).

Salınımın erimi ne olursa olsun her salınım için geçen zaman aynı kalıyordu. Bu gözlem daha sonra sarkaç hareketindeki eşzamanlılık olarak kanıtlanmıştır.

Bu tür öykülerden biri de matematikçi ve mucit Arşimet ile ilişkilidir. Arşimet MÖ 287’de Sicilya, Sirakusa’da doğmuştur. Sirakusa kralı Hieron ona armağan edilen tacın gerçekten gümüş karıştırılmadan, yalnızca altından yapıp yapılmadığını anlamasını istemiştir. Arşimet sorunu nasıl çözeceğini bilmiyordu. Bir gün yıkanırken suya girdiğinde belli miktarda suyun taştağını gözlemlemiştir. Birden bir aydınlanma yaşamıştır. Bir kaba koyduğu suya taçı, aynı ağırlıkta altın ve gümüş kütlesini ayrı ayrı koyduğunda taşacak su kıyaslandığında altın kütlenin ve tacın taşıdığı su aynı miktarda olmak durumundadır. Değilse taca gümüş karıştırılmış demektir. İçine doğan bu çözüm onu heyecanlandırmış. “Buldum, buldum” diyerek çığlıklar atmıştır. Bu çığlık ifadesi yüzyıllar boyunca bilimsel keşifleri simgeleyen bir ifade olarak kalmıştır.

Aldanabilirlik olmakla birlikte sonu aydınlanmayla biten; defalarca kanıtlanmak üzere denemeye tabi tutulmuş, sonucu keşiflere, icatlara yol açan bu küçük yaşam kesitlerine kişisel olarak ben inanıyorum. Arşimet, Galile ve Newton hakkında anlatılanlar kişilerin yaşadıkları bu olaylar neden gerçek olmasın? Bu tür olaylar dehası olanlar için araştırdıkları şeyleri yakaladıkları anlamı taşıyabilir. Olayın gerçekleştiği an tıpkı bir sanat eserinde olduğu üzere soyut bir kavramın somutlaştığı an gibidir. Düşen elma yerçekimini somutlaştırır. Burada, somutlaştırmayı yapan insan değil doğadır. Burada insanın zekâsının oynadığı rol somutlaştırmayı ayırması ve çözüme ulaşarak özellikli olanda evrensel olanı ortaya koyabilmesidir. Özellikli olan evrensel olanı simgelememektedir. Ancak evrensel olan sınıfa ait bir unsurdur. Hem evren hem de özellikli olan gerçeklik taşımaktadır.

İmgeleştirme

ÖTE YANDAN çoğu yenilikçi için evrensel olanı kavrayabilmek için ille de somut bir evre gerekmemektedir. Ne de Poincare’de olduğu üzere benzemezler arasında bir özdeşlik görüp ona dayanmışlardır. Bu tür buluşçular ilkel bilişin başta imgeleştirme olmak üzere diğer biçimlerini esas alırlar.

Matematikçi Hadamard (1945) tarafından hazırlanan bir soruşturmaya cevaben Einstein şunları yazmıştır:

“(A) Sözcükler, dil; ister konuşulsun isterse yazılsın benim düşünce düzeneğimde herhangi bir rol üstlenmiş değildir. Fizik nitelikli varlıklar düşüncede işaretler ya da isteğe bağlı olarak üretilen/bir araya getirilen görece açık imgeler olarak yer alır...”

(B) Sözümleri ettiğim unsurlar benim durumumda çoğu görsel niteliktedir...”

(C) Söylenene göre andığım unsurların oynaşması aranan mantıksal bağlantıları bulma amacını taşır...”

Hadamard, kendi düşünme biçiminin de görsel resimler şeklinde olduğunu bildirmiştir. Bazı yazarlar bilimsel yaratıcılıkta görselleştirmenin rolünü vurgulamışlardır. Örneğin 1967’de Walkup yaratıcı kişilerin en azından bilimsel yaratıcılık alanında yoğun bir görsel imgeleştirme becerilerine sahip olduklarını söyler. İfadesi şudur: “Yaratıcı olacakları alanlarda varsanı içindedirler adeta.” İfadesini daha sonra “varsanı” sözcüğü yerine “görsel” sözcüğünü kullanarak değiştirmiştir. Bunu yapmasının nedeni, çoğu duyumsal yaşantının (yalnızca görsel olanın değil) zihinsel olarak bireşime tabi tutulmasını daha iyi anlatmak içindir. Yüz yüze görüştüğü mucitler karmaşık düzenekler hakkında görsel düşündüklerini söylemişlerdir. Yani kâğıda döküldüğünde anlaşılabilir düşünceler kâğıda dökülmeden zihinde canlanabilmektedir. *Görme farklı bir doğadadır! Görselleştirilen bir duyum söz konusudur.* Bu “tuhaf görme hali”ni Walkup imgeleştirme olarak tanımlamaktadır.

Çok ilginç olan makalesinde Dresitadt (1974), Einstein’ın yaratıcılığında görselleştirmenin rolü ve önemi üzerinde durmuştur. Özellikle üzerinde durduğu görecelik kuramıdır. Einstein görselliğin rolünün ayrımındadır. Janos Plesch’a (Clark 1971, s. 87) yazdığı mektupta, “Kendime ve düşüncelerime baktığımda şu sonuca vardım: Düşleme yetisi bir armağandır. Bilgiye ulaşp onu sindirme becerim açısından bu çok anlamlıdır” diye belirtmiştir. Örneğin gündüz düşlerinin birinde Einstein kendisini bir ışık demetine binmiş olarak hayal ettiğini söyler. Bunu yaparken elinde baktığı bir ayna tutmaktadır. Ayna ve ışık aynı yöne doğru aynı hızdadır. Ayna biraz önde olduğundan ışık asla aynayı yakalayamamakta ve bu nedenle aynada yansıyan bir imge olmamaktadır. Dolayısıyla Einstein önde duran elinde tuttuğu aynada kendisini görememekte-

dir. Başka bir örnekte asansörde Einstein, serbest olarak düşen bir asansörde bir öbek fizikçi düşlemlemiştir. Fizikçiler olup bitenin ayrımında olmayıp yürüttükleri bir deneyle uğraşmaktadırlar. Cep-lerindeki demir paraları, anahtarları çıkarırlar ve fırlatırlar. Paralar ve anahtarlar havada asılı kalır. Çünkü onlar da asansörle, içindeki kişilerle birlikte aynı hızda düşmektedir. Fizikçiler bu tuhaf durumu olağandışı yollarla açıklamaya kalkışabilirler. Örneğin asansördekilerin yerçekimi dışında bir yerde bulunduklarını -örneğin boş uzayda- olduklarını düşünebilirler. Yani herkes Newton'un hareketsizlik yasasına uyarak bir doğru boyunca konumlarını sürdürmektedirler.

Dreistadt makalesinde yer verdiği bu imgeleştirme sürecini yerinde sözcüklerle ve gerçek başka örneklerle tanımlamıştır. Anımsanacağı üzere Hadamard'ın soruşturmasına verdiği yanıtta (C şıkkı) Einstein, "bu görsel öğelerin araştırmada peşine düşülen belli mantıksal bağlantıların *benzeri*" olduğunu söyler.

Bir adım öteye giderek bu düşlemlerin bu bölümün başlarında dile getirdiğim Galile ve Newton'la ilişkili olaylarla aynı değerde olduğunu söyleyebilirim. Newton'ın olayında elma; Galile'nin olayında katedralde salınan lamba imgeleştirmeye gerek duymaz. Her ikisi de fizik yasalarda dile gelen, fizik yasalarda mevcut mantıksal bağlantılara karşılık gelir. Aynı zamanda evrensel olgulara ait yansımalarıdır. Evrenseldir. Çünkü en üst düzeyde genelleme söz konusu olacaktır. Bu noktada özellikli olan aynı koşulların uygulanmasıyla onlarcasıyla özdeş hale gelir

Söz konusu Einstein ise sorun öncelik düşlemde mi yoksa daha önce var olan algılama ve somutlaştırmada mıdır? Galile ve Newton bir özdeşlik görmüşlerdir. Einstein görsel nitelikli bir özdeşlik yaratmak zorundaydı. Yaratıcılıkta görselleştirmenin önde geldiğini belirtirken Einstein inanarak konuşuyordu. Muhtemelen öncesine dair zihninde olup bitenler bilinçli farkındalığın dışındaydı. Tıpkı öncesinde var olan zihinsel süreçlerin yansıdığı bir rüya gören kişinin öncesinde bu rüyayı hazırlayan zihinsel süreçlerin rüyasını nasıl şekillendirdiğinin ayrımında olması gibi... Poincare ve Einstein arasındaki fark, Poincare'nin endoseptal süreçten bilinç öncesi sürece, ardından kavramsal sürece doğru ilerlemesi söz konusu iken Einstein endoseptal düzeyden kalkıp kavramsal düzeye ulaşmadan önce imgeleştirme düzeyine geri gitmektedir.

Felsefe ve Genel Sistem Kuramı

FELSEFE ALANINDA yaratıcılık bilimsel alandaki yaratıcılıktan farklı olarak psikoloji araştırmalarında çok az yer almıştır. Oysa iki yüz yıl önce felsefe Batı uygarlığının oluşumunda bilimden çok büyük bir rol oynamıştır. Çoğu kez soyutlamaların olduğu bir konuda doğal zorluk konuyla ilişkili katkıların sayıca azlığıdır. Bu nedenle kısa da olsa bu konuya değinmemiz gerekmektedir.

Felsefe, psikoloji ve psikanaliz arasındaki ilişkiler üzerine pek çok çalışma yapılmıştır. Ancak bunların arasında felsefede yaratıcılıkla ilişkili olanlar çok azdır. Konuyla ilişkili önemli bir katkı Money-Kyrle (1958) tarafından yazılmış olan makaledir. Bu konulardaki araştırmalarda cesaret kırıcı zorluk başlangıçta felsefenin tanımında yatmaktadır. Money-Kyrle, Russell'ın tanımını (1945) kullanır: felsefe bilim ve din arasındaki sınırdaki var olan bir şeydir. Bilimsel nitelikli sorular görgül geçerlilikleri gereksinir. Dinsel sorular ise inanca ve vahiye dayanır. Felsefe bağlantılı sorunlar görgül yöntemlerle çözülemez. Ancak akılla çözülür. Aslında akılla çözüme kavuşan bir soruna 'felsefesel' demek olanaklı değildir. Örneğin yabancı bir dilde yazılmış kitabın çevirisi aklın kullanımını gerektirir. Ancak bu, içinde felsefesel kimi önermeler bulunsa da sorunu gene de felsefesel kılmaz.

Felsefe diğer etkinliklerine bakarak onu aşkınlaştırmayı amaçlar. Yani kişiyi, onun bilgi/bilme; ahlak ve bilimsel erişim sınırlarının ötesine taşımayı önerir. Oysa bilim dünyadaki şeylerle uğraşır yalnızca. Felsefe dünyasal nitelikli bu şeyleri aşkınlaştırma amaçındadır. Metafizik gibi felsefe de ilk ve en üst şeylerle uğraştığından olanaklı olan ya da geçerlik taşıyan tek bilgi kaynağıdır. Felse-

fe aynı zamanda tüm bilimlerin ya da bilimsel sonuçların işbirliği içinde olduğu eşgüdüm gösteren bir yapı olarak da düşünülmektedir. Bir diğer tanımıyla felsefe, insanın kullandığı bilginin değerlendirilmesidir. Felsefe sorularla ilişkili aranan yanıtların iyi tanımlanmış, kabul edilebilirliği/kabul edilemezliği konusunda sınımdan geçmiş bir yöntem sunmaz. Bir yönüyle dinsel inançtan bağımsızdır. Bir başka yönüyle mantığı kullanımı yeterli değildir. Felsefesal yaratmada birincil süreç düzeneklerine duyulan gereksinimin azlığı yaratıcılıkla ilişkili diğer alanlarla kıyaslandığında hemen göze çarpar. Ancak bir yandan da felsefesal varsayımın desteklenmesinde ikincil süreç beklenen desteği sağlayamaz. Varsayımın geçerliliği konusunda pek yardımcı olamaz. Birincil ve ikincil süreçleri (kaynak yaparcasına) birbiriyle ilişkilendiren üçüncül sürecin gerçekleşmesi felsefede neredeyse olanaksızdır. Düşünür birincil sürece çok fazla yaslanırsa mistikleşir. Şiddetli bir din öğretisi savunucusu halini alabilir. İkincil sürece dayanması halinde edimi mantıktan koparılabilir gibi değildir. Aslında felsefe bir bölümüyle (örneğin sembolik mantık) salt mantıkla ilişkilidir.

Felsefeci öne sürdüğü, konu edindiği kuram ya da sistemlerin yalnızca varsayımlar olduğunu kabullenirse öğrettikleri günümüzde çok daha fazla insanın ilgisini çekecektir. Bu da önceki yüzyıllarda var olan felsefe karşıtlığının önemli ölçüde azalması anlamındadır. Ancak kural olarak felsefeci tanımladığı sistemin geçerliliğine zaten inanmış olduğundan onu dünyaya en son gerçeklik olarak sunar. Ya da en son gerçekliğe giden tek yol olduğunu söyler. Sisteminin bir varsayım olduğunu söylerse -varsayımın tamamen yanlış olduğu da ortaya çıkabilir- başka felsefeciler onun sistemine karşıt başka sistemler öne sürebilir. O noktada felsefecinin üstlendiği risk bilimsel yönetime yabancı bir sanatçının en ufak görgül bir doğrulama olmaksızın evrenin kökeni, yaşamın anlamı ve insanlığın kaderi gibi konularda kuramsal bir şey üretmeye kalkmasıyla oluşan riskle aynıdır. Felsefecinin söyledikleri karmaşık, soyut kavramlaştırmalarla değil bilimin diliyle ifade edilse kuşkuculuk taşıyan bir insan felsefecinin varsayımlarını tıpkı bir bilimkurgu gibi ele alamaz mı?

Bütün bunlar sonunda felsefenin yararsız olduğu sonucuna mı çıkar? Ya da felsefe gündemin dışında mı tutulmalı? Hiçbiri! İnsanlar yalnızca görgül olarak geçerli olanlar üzerinde durmuş olsaydı imge ve yaratıcılık açısından ortalık acınası hale gelirdi. İn-

sanoğlunun yaşamın içinde ve evrende bildiklerinin ötesinde şeyler vardır. Farkında oldukları kısa ömürlü olup onun ötesinde anlamlar ve özler söz konusudur. Bunu ayırımsamaktadır. Dolayısıyla doğasının gereği anlayışını yükseltmeli, tamamına ulaşmasa da şimdikiinden daha çok aydınlanmalıdır. İnsan ölümlü olmasından doğru varlığıyla ilişkili kuşklar hakkında daha çoğunu bilmek istemektedirler. Çünkü aslanan sonsuzluktur. Daha çoğunu öğrenme ve daha çoğunu deneyimleme, daha da *ötesine gitme* açılarından olağan mantığa vurma, sanat, edebiyat, inanç ve bilim yeterli gelmemektedir ona. Dolayısıyla düşünselleştirmek durumundadır. Felsefenin yöntem olarak yanlışlığı kanıtlanmış bile olsa düşünselleştirirken insan yeniden yaratıcı hale gelir.

Felsefeyle ilişkili olarak bizi karamsarlığa iten felsefede mevcut çeşitli sistemlerin birbiriyle olan çelişkisidir. Her bir sistemin geçerli olanın yalnızca kendisinininki olduğunu söylemesidir. Öte yandan felsefeyle ilişkili iyimser bir tutum benimseyecek olursak felsefe bize çaba göstermemiz gerektiğini gösterir. Ne için? Öncelikli ve nihai şeylerin ne olduğuna daha yakın gelmek için! Yaratıcılık özelliğine sahip felsefeci, yeni bir yaklaşıtırm bulmak ya da öngörüleni belirlemek durumundadır. Yaratıcı olmayan ancak düşünce odaklı insan yenilikçinin düşüncelerini kabullenecektir. Yaratıcılığın diğer alanlarında olduğu üzere felsefe de giderek tüm insanların ulaşabileceği bir hale gelmiştir. Dolayısıyla ilerleten az sayıda insana karşı felsefe de yakında insanlığın ortak kültür mirasına ait hale gelecektir. Ancak insanların felsefenin soyut kavramlarının insanların fikirleşmesinde ve yaşamlarında somut biçimler halini alabilmesi için birkaç kuşak daha geçmesi gerekmektedir.

Yaratıcı Bir Ürün Olarak Felsefe

YARATICI SÜRECİN felsefe alanında zaten var olan güçlüklerini irdeleyelim. Felsefedeki güçlük kavram ve sınıfların ele alınışında birincil sürecin kullanımında yatmaktadır. Felsefede başka alanlarla kıyaslandığında oldukça şiddetli bir “somutlaştırma” isteksizliği vardır. Kavramlar genel soyutlamalar olarak birincil süreç tarafından desteklenmemektedir. Matematiksel-mantıksal örüntüler felsefenin araştırıp keşfetmek istediği dünyayla bağdaşmamaktadır.

Sözü edilen somutlaştırma isteksizliği çoğu felsefecinin yönteminde açık olarak görülmektedir. Bu da çoğu bilimcinin tutumuyla çelişmektedir. Bilimciler ortak geçerlilik peşindedirler. Yazdıklarını örneklerle desteklerler. Yazıları örneklerle doludur. Felsefeciler, örneğin Kant, örneklerden, resimleyerek göstermekten nefret eder. Bu nedenle yazdıklarını okumak zordur. Bilimci ise örneği anlattıklarını somut düzeyde simgeleştirmek üzere kullanır. Örnek, temsil eder; evrenselliğe göndermede bulunur. Oysa felsefeci için örnek kavramı bozar. Evrensel niteliğe ulaşmanın önünde engeldir. Çünkü örnek ne kavramın birebir kopyası ne de mükemmel bir temsilcisidir. Felsefeci eğretilmeden doğru örnekler vererek “şair” haline gelmekten korkmaktadır. Bu yüzden örneğe asla başvuramaz. Mükemmel bir örnekleme yoktur. Dolayısıyla kanıt da yoktur. Dolayısıyla ilke geçerlik taşımaz.

Bilim ve matematiksel mantık arasındaki uzlaşının ender bir örneği, daha önce yer verdiğimiz Galile’nin dışarıdan bir etkiye maruz kalmayan cisim örneğinde yatmaktadır belki. Doğada böyle bir cisim yoktur. Demek ki dinamik fizik kuramsal bir var olma halinden doğru kurulmuştur! Ancak Galile’nin vardığı bu sonuç görgül bir araştırmanın sonucundadır. Oysa düşünür evrensel ilkelere dış dünyanın keşfinden doğru değil kavramlaştırmalardan doğru bulmaktadır. Bu kavramlaştırmalar fizik dünyanın somut özelliklerine başvurmaksızın oluşmuştur. Kavramlaştırmalar ruhsal nitelikli olup fizyolojik bir karşılığı mutlak vardır. Ancak felsefedeki kavramlaştırmalarda amaç psikolojik ve fizyolojik düzeylerin ötesine geçmek, aşkınlaşmaktır. Felsefe psikolojik somutlaştırmaları da reddeder. Felsefe ruhsallığın işlevleri olan düşünce duygularla ilgilenmez. Onu ilgilendiren düşünce ve duyguların geçerliliğidir.

Soyut önerilerin olduğu dallı budaklı sistemlerin nasıl sınanacağını söylemek oldukça zordur. Daha önce dile getirdiğimiz üzere bu sistemle birincil süreç tabanlı inançla ya da matematiksel mantıkla kanıtlanmıştır. Her iki yol da tama ulaşmış değildir. Dahası iki yolun ikisi de psikoloji ve felsefeyi aşkınlaştıracı değil. Felsefeci alışkanlığı, kabulü, ilgi duyduğu alan vb. açılarından algısal bilgiyi ve imgeleştirmeyi kullanmak konusunda isteksizdir. Öte yandan başta İngiliz görgül okul yanlısı düşünürler olmak üzere algılamayla ilgilenenler vardır. Ancak algılamanın kendisi ayrı bir kavramlaştırma içinde ele alınmaktadır. Felsefeci sanatsal bir ürün ortaya koymak adına kavramsallaştırılmış algılama yanlısı şair ve

sanatçının zıddıdır. Felsefeci görgül somutlaştırmaları gereksinen bilimciden de uzaktadır.

Kıssaları ve imgeleri kullanan felsefeciler zamanında güzel insanlardı. *Devlet* adlı kitabında mağara kıssasını kullanan Platon onların arasında en ünlülerden biridir. Platon bir mağarada yaşayan tutuklular aracılığıyla mağara duvarına yansıyan gölgeleri ile insana ait düşünceleri karşılaştırmıştır. Tutuklular yalnızca tek bir yöne doğru bakabilmektedirler. Arkalarında bir yangın vardır. Çocukluklarından beri zincire vurulmuş olan tutuklular baktıkları yönde, mağara duvarlarında yalnızca kendi gölgelerini görebilmektedirler. Arkalarında bulunan nesneler gene arkalarında bulunan yangından yansıyan ışıktan doğru mağara duvarlarına yansıyan gölgeler yoluyla ifade bulmuş olmaktadır. Bu kıssanın yazarı Platon bir şairden çok daha fazla felsefecidir. Tıpkı Platon gibi bir felsefeci aynı zamanda büyük bir sanatçı olabilir.

Felsefe sistemlerini (belli başlı olanları da) ele alıp irdelemek kitabın konuyla ilişkili bu bölümünü fazlasıyla aşar. Yalnızca yenilikçi felsefecilerin 6. Bölümde tanımladığım üç asal kip işlevini sergilediklerini söylemekle yetineceğim. Ancak felsefeciler bu işlev kiplerini soyut düzeyde kullanırlar. Bitişiklik kipi uyarınca gerekli verileri derledikten sonra dünya ve kavramsal sistemleri arasındaki benzerliği görmüşlerdir. Kendi görüş ve düşünce sistemleri ile dünya arasında bağlantılılığı, koşutluğu görebilmişlerdir. Akla ilk gelen felsefeci Platon'dur. Kurduğu sistem dünyaya ait şeyler ile düşüncelerin yüksek duyarlılıktaki dünyası arasında büyük bir benzerlik olduğu üzerineydi. Gerçek ve değişmez biçimlerin olduğu dünya, felsefecinin sistemindeki dünyadır. Platon'a göre gördüğümüz şeyler mağaradaki tutukluların mağara duvarında gördükleri gibidir. Platon soyut düzeyde ülküsel nitelikli bir sistemi ancak bu yolla oluşturabilirdi. Dış dünyada ayırmsanan özellikler ile kurduğu sistem arasındaki benzerlikler ancak bu yolla işlenebilirdi. Platon düşüncesinin geçerliliğini tartışmaya getirecek değilim. Yalnızca dünya ile oluşturduğu felsefesal sistem arasındaki benzerliği nasıl görüp anlattığı üzerinde durmayı daha çok önemsiyorum. Sistemini ve dünyayı bir arada görmeyi becerdikten sonra ona kalan tümevarım ve tümdengelim aracılığıyla tüm gerçeklikleri ele alıp irdelemesidir.

Kant'ın yaratıcılığına gelince... Gördüğümüz nesneler arasında var olan benzerlikten o da söz etmiştir. Ayrıca aşkın a priori

(deneyden bağımsız kabul) koşulların, sınıfların nesnelere bakışımızı nasıl biçimlendirdiğini dillendirmiştir. Nesneler mutlak biçimde sınıflar içinde olmak zorundadır. Kant büyük felsefeciler arasında en az şairane olanıdır. Felsefeye getirdiği sistemin astronomide “Kopernik devrimi” ile eşdeğer olduğu şeklindeki eğritilmesi buna örnektir. Kopernik dünya ve güneş ilişkisini bilinenin tersine çevirmiştir. Benzer biçimde Kant da dünya ve zihin (soyut sınıfların olduğu) ilişkisini tersine çevirdiğini ifade etmiştir. Kant’ın felsefe sisteminde zihin dünyayı aynalaştırmaz. Aksine dünya zihin tarafından yapılan bir sistem dâhilinde; soyut sınıfların oluşturduğu sisteme bakarak oluşur.

Dolayısıyla Platon, Kant gibi büyük felsefecilerin sistemleri uyarınca gerçeklik dünyası başka bir şeyin eş örneğidir. Bu “başka şey” onlara göre nihai gerçeklik ya da nihai/en üst düzey anlayıştır. Esasen bu, felsefecilerin kendilerinin yarattıkları soyut düşüncelerdir. Bu felsefeciler dünya ile zihinde oluşan muhtelif kavramlar sistemi arasında bir benzerlik olduğunu görmüşlerdir. Platon’a göre dünyaya ait nesneler ülküleştirilmiş biçemlerin mükemmellikten uzak kopyalarıdır. Yalnızca onlara benzemektedirler. Kant’a göre ise bu türetilmiş kopya tekrarlar olup a priori (deneyden uzak) sınıflardır.

Felsefede -yaratıcılığın diğer alanlarından farklı olarak- somutlaştırmadan uzak durmaya özen gösterilir. Dolayısıyla yaratıcılığın diğer alanlarıyla kıyaslandığında felsefedeki bu hal oldukça kesin bir zıtlığa işaret eder. Felsefecinin dünya ve herhangi bir düşünce sistemi arasında bir bağlantı ya da benzerlik olduğunu görmesi benzerlikler konusunda yoğunlaşma becerisine dayanır. Bu da soyut nitelikli ve karmaşık özellikteki ikincil düşünce sürecinin eşliğini gereksinir.

Genel Sistem Kuramı

BİLİMDEN ÇOK felsefeye daha yakın; görgül doğrulamalara değil kavramlaştırmalara dayanan yeni bir bilim dalı ‘genel sistem kuramı’ adını alır. (Bununla ilişkili yeni olan diğer bilim dalları sibernetik, bilgi kuramı ve karar alma kuramıdır.) Genel sistem kuramı Ludwig Von Bertalanffy’nin (1955.1967.1968) yaratisının sonucudur. Bana göre geleneksel bilim biyolojik, davranışsal ve

toplumsal pek çok yönü tam karşılayamamaktadır. Bu da saydıklarımızın bilimsel olmadığı, metafizik olduğu bahanesiyle dışarıda bırakılmalarına yol açmaktadır. Von Bertalanffy'ye göre tüm bu yönleri içeren genelleştirmeler disiplinlerarası inşalara dayanmakta ve bu inşalara ihtiyaç duymaktadır. Genel sistem kuramı söz konusu genelleştirmelerin peşinde olup bu inşaların yol açtıklarını araştırır.

Tıpkı *Ruhsallık-İçi Kendilik/The Intrapsychic Self* kitabımda olduğu gibi bu kitap boyunca değişik düzeylerde benzerlikler, bilişsel biçimler ve özellikle yaratıcılık üzerinde durdum. Ancak Von Bertalanffy'nin kuramı bilişsel olandan çok daha fazlasını içermektedir. Dolayısıyla felsefesal içerik taşıyan kuram var olan her şeye uyarlanabilir. Dolayısıyla (GST-Genel Sistem Teorisi) aynen matematik gibi felsefe ve bilim arasında bir köprülenme oluşturur.

Von Bertalanffy farklı alanlardaki görünür olan yapısal benzerlikleri (izomorflar/eşdeğer biçimler) vurgulamıştır. Ki bunlar arasında bilimsel nitelik taşımayan edebiyat da vardır. Söz konusu benzerlikler bağlantılı ilkelerin ya da özgül yasaların bulunabileceğini düşündürmüştür. Tüm bu alanlar bir sistem oluşturmaktadır. Sistemin öğeleri karmaşık biçimde bir araya gelmiş olup birbirleriyle sürekli etkileşim içindedirler. Von Bertalanffy “İzomorflar soyutlamaların ve kavramsal modellerin bağlantılı hale getirebileceği sonucuna işaret eder ve farklı olgulara uyarlanabileceğini gösterir” diye ifade eder (1955). Bilimsel kuramlar gerçekliğin akışını daha yalın anlaşılır hallere dönüştürür. Ne denli yalın olursa olsun gerçekliğin özünü barındırmak zorundadır. Başka sözcüklerle açılırsak, Laszlo'ya (1972) göre bilim, en azından Newton esaslı bilim örgütlü bir yalınlığa dayanır. Oysa genel sistem kuramı örgütlenmiş karmaşıklarla uğraşır. Sistemler yalnızca bir araya getirilmiş kavramlar, düşünceler ya da soyutlamalardan ibaret değildir. Her biri bir diğeriyle etkileşim içinde olup aralarında belirli ilişkiler vardır. Her kuram genellemeler/soyutlamalar yapar. Bu yolla bireysel farklılıkların gerisinde var olan ortaklıkları belirgin hale getirir. Bu tür ortaklıklara benzerlik adını vermekteyim. Von Bertalanffy bunları izomorflar olarak adlandırır. Laszlo ise değişimsiz nicelikler olarak düşünür. Neticede -ne ad verilirse verilsin- bu ortaklıklar olguların yineleyen özelliklerine karşılık gelir.

Burada yapmak istediğim genel sistem kuramının ilkelerini çözümlmek değildir. Bu ilkelerden bir kısmını daha sonra yaratıcı sürece göndermede bulunurken yeniden ele alacağım. Ancak bu bölümde genel sistem kuramını kendisinin yaratıcı olduğunu söylemesini çok daha önemli buluyorum. Sahibi Von Bertalanffy'dir. Onun düşüncesindeki üçüncül süreç farklı alanlar/sistemler arasında ortak olan izomorflara/benzerliklere ulaşmasına yardım etmiş ve benzerliklerin oluşturduğu bir bilim dalının yapılanmasına neden olmuştur. Söz konusu izomorflar genel sistem kuramının asal ilkeleri haline gelmiştir. Boulding'e (1956) göre genel sistem kuramı "bilimin iskeleti"dir. Et, kemik, kan vb. ne varsa bu iskelet taşır. Genel sistem kuramı sistemlerin yapılarını, içinde yer alacağı çerçeveyi, düzenlenmiş bir bilgi bütünü içinde taşımaktadır.

IV. KISIM

Yaratıcılık ve Sosyokültürel Çevre

13. Bölüm

Toplum, Kültür ve Yaratıcılık

Dehanın Ortaya Çıkışı

DEHA DEDİĞİMİZ en üst derecede yaratıcılığı olan insan, tarih içinde belli bir zamanda ve belli bir yerde ortaya çıkar. Deha kültürün mü bir ürünüdür? Yoksa kültürleri oluşturan dehalar mıdır? Bu bölümde bu soruları ele alacağım.

Zielsen'e göre (1926) "genio" sözcüğü ilk kez 1550 yılında Leonardo, Vasari ve Telesio gibi ressam ve yazarlar için kullanılmıştır. Lange-Eichbaum'a (1932) göre 1700 yılına gelindiğinde sözcük "anlaşılamaz ancak insana ruh katan" anlamında kullanılmaya başlamıştır. Daha sonra sözcük "gücünü sergileyen insan" anlamında genel olarak kullanılır olmuştur. Bugün deha sözcüğü olağandışı özgünlük taşıyan ya da tüm insanlığa ya da insanlığın bir kesimine yönelik olarak yeni ve derin katkıda bulunmuş insanlar için kullanılmaktadır.

Çok iyi bilindiği üzere bu tür insanlar enderdir. Ve herhangi bir toplulukta onları görünüşünden tanıyabilmek neredeyse olanaksızdır. İyi bilinen bir diğer gerçek, yaratıcılık niteliğine sahip dehalar belli coğrafyalarda ve belli zamanlarda sık rastlanıldığıdır. Bu kertede eşitsiz bir dağılım özgül nitelikli çevresel niteliklerin yaratıcılığın ortaya çıkmasında etkin biyolojik nitelikli etmenlerin olduğu işaret eder. Bunun için dört örnek yeterlidir sanırım: Antik Yunan, İtalyan Rönesans dönemi, Amerikan Devrimi (bir avuç insan dünyaya yeni bir insan kavramı sunmuşlar) ve o zamandan on dokuzuncu yüzyılın ortalarına dek öne çıkan Yahudi dehalar

olmuştur. Örnekler yaratıcılığın ender olduğunu değil ancak çevresel koşullarla zenginleşebileceğini göstermektedir. Belli koşulları farklılaştırabilirsek dehaların daha sık ortaya çıkmasını sağlar, yaratıcılığı yükseltir.

Dehanın ortaya çıkması düzenli değildir. Ancak kümelenmeler oluşturacak biçimdedir. Bu, antik dönemlerden bu yana bilinmektedir. Valleius Paterculus, MÖ 19 - MS 30 yılları arasında yaşamış Romalı bir tarihçidir. Tarihçi birkaç yıllık kimi dönemlerde büyük insanların dünyaya geldiğini söylemiştir. Kısa bir zaman boyunca ortaya çıkan üç adam “ilahi bir esinle” büyük Yunan trajedilerinin oluşmasına yol açmıştır. Bunlar “Aşil, Sofokles ve Euripides”tir. Bir başka üç adam Sokrates, Platon ve Aristo görkemli Yunan felsefesini temellendirmişlerdir. Başka örneklerle anlatımını sürdüren Valleius şu soruyu gündemlemiştir: Benzer biçimde yetenekli insanlar neden belli zamanlarda ortaya çıkmaktadırlar? Bu insanlar nasıl olup da belli bir yöne doğru akmakta ve benzer bir başarıya imza atmaktadırlar? Sorularına yanıt olacak ve geçerlik taşıyan bir sonuca ulaşamadığını söyler. Gene de geliştirdiği kimi varsayımlar vardır. Dehanın öykünmeden doğru beslendiğine inanan tarihçi, dehanın bulunduğu çevrede dehaya öykünenlerin olduğunu, onların arasından da dehaların çıktığını söyler. İmrenme ve hayranlık sonucunda kişi dehanın yaptıklarını tekrar etmeye çalışır. Ancak belli bir işte mükemmelliğe ulaşılınca daha sonrasına geçebilmek pek mümkün görünmüyor. O noktadan sonra kişi farklı yollar denemeye başlamaktadır. Velleius’un merakına düştüğü bir diğer soru Yunan edebiyatının büyük adlarının (Korent körfezi civarındaki Boetia’da doğmuş olan Pindar dışındaki) neden Atinalı oldukları üzerinedir.¹³³

Daha sonra pek çok yazar yaratıcılığı olan dehaların kümelenme biçiminde ortaya çıkışlarına dair Velleius’un sorusuna sahip çıkmıştır. Ancak hiçbiri sorunun üzerinde Amerikalı antropolog Kroeber kadar durmamıştır (1944). Tarih boyunca felsefe, bilim, dilbilim, heykel, resim, tiyatro, edebiyat ve müzikte ortaya çıkan dehaları ayrıntılı olarak çalışan Kroeber şu sonuca varmıştır: Dehalar kültürel değerlerin gelişmesinin uyumlu örüntülere bağlı olarak gerçekleştiğini gösterir. Örneğin ortaçağda Rönesansın başlarında Giotto ve Dante resim ve şiirde gelişmenin bağlı olduğu örüntüle-

¹³³ Diğer bir istisna Lesbos adası doğumlu büyük Yunan şairi Safo’dur.

rin bağdaşık göstergeleridir. Fizyolojik ve psikolojik bakış açısından “dehalar sayıca herhangi bir toplulukta çok uzun olmayan bir süre boyunca sabit kalmak durumundadırlar”. Ancak durum hiç de böyle değildir. Çünkü dehalar kümeler halinde uzun ve düzensiz aralıklarla ortaya çıkarlar.

Kroeber, “yüksek düzeyli uygarlıklarda bile değer odaklı ürünlerin aralıklarla ve çok kısa bir süre boyunca ortaya çıktığını düşünürsek dehaların yetiştikleri kültür değil içine doğdukları kültür daha çok ön plandadır” diye vurgular. (1944, s. 840) Gene Kroeber, “1450 ile 1550 yılları arasındaki İngiltere’ye bakarsak tek bir dâhi bile doğmamıştır. Oysa 1550 ve 1650 arasında edebiyat, müzik, bilim, felsefe, siyaset alanlarında pek çok deha ortaya çıkmıştır. Demek genetiğin rolü ihmal edilebilecek kadar azdır. Durum Almanya ve Avrupa’nın pek çok ülkesinde anıldığı gibidir” diye ekler. Kroeber doğruysa yaratıcı insanların ancak belli nüfus gruplarında ortaya çıktığını düşünmemiz gerekir.

Kroeber’in kimi gözlemlerini ve ulaştığı sonuçları daha ayrıntılı ele almamız gerekmektedir. Örneğin Latin edebiyatında yedi yüz yıllık bir süreç boyunca dört “yükselme”, üç “düşme” dönemi vardır. İlk yükselme MÖ 240-120 yılları arasındadır. MÖ 240-120 tarihleri Naevius, Plautus, Ennius, Pacuvius, Caicilus, Terence ve Accius gibi ünlü oyun yazarlarının ve Cato, Censorious, Hemina, Calpurnius ve Sempronio Asellio gibi tarihçilerin yaşadıkları zamanlardır. Daha sonra MÖ 120-70 arası dönemde çok az bir etkinlik söz konusudur. Latin edebiyatının altın yılları ise MÖ 70-10 arasındaki seksen yıldır. Cicero, Julius Caesar, Cornelius Nepos; tarihçiler Sallust ve Livy; şairler Lucretius, Catullus, Horace, Tibullus, Ovid ve en büyüğü Virgil bu yıllarda etkinlik göstermişlerdir. MÖ 10 - MS 50 arası dönem Seneca’nın dışında dehanın ortaya çıkmadığı sessiz bir dönemdir. İlkine altın dediğimize göre “gümüş dönem” diye anacağımız MS 50-120 arası yılları kapsayan ikinci bir üretken dönem vardır. Silius Italicus, Calpurnius Siculus, Persius, Statius, Juvenal gibi şairler, Tacitus ve Suetonius gibi tarihçiler bu dönemin dehalarıdır. Daha sonra MS 120-180 yıllarını kapsayan bir düşüş dönemi vardır. Bu dönemi izleyerek gelen kimi yazarlar olmakla beraber Jerome, Ambrose, Augustine, Boethius gibi yazarların belirişi MS 400 yılları civarındadır.

Kroeber, İtalyan edebiyatının Dante, Petrarch ve Boccacio gibi üç devle başladığını söyler. (Bu saptama doğrudur. Şunu ekle-

mek isterim: İtalyan edebiyatının sonraki yüzyıllarında bu üç kişinin çapında gelen tek bir kimse bile yoktur.) Kroeber'e göre felsefe, bilim, tıp ve heykel, resim, müzik ve edebiyatta yaratıcı insanlar kümesinin yol açtığı belirli bir gelişme örüntüsü vardır. Bunun dışında apayrı biçimde ortaya çıkan dehalar yok değildir; Polonyalı Kopernik (1473-1543); Almanya'dan Kepler (1571-1630), Leibniz (1646-1716) gibi. Ancak bu dehalar bir kurala işaret etmez. Onlar istisnadır.

Farklı alanlardaki gelişmeler birbirine bağlı olma durumundadır. Bunun bilinen en iyi örneği antik Yunan gibi görece kısa bir süre boyunca yaratıcı nitelikli pek çok etkinliğin kümelenmesidir. Heykeli -fiziksel olarak daha azını gereksindiği için- resim izler. Kroeber, "Ardışıklık eğilimi varsa bu, kültürün değil doğanın yasalarından doğrudur" der. Bilim taşıdığı nitelik açısından felsefeyle ilişkisi olmak zorundadır. Felsefe dinle, din ise sanatla ilişkilenebilir. Ancak söz konusu alanlardaki ilişkiler kültürel yansımalarına bağlı olarak ayrı ayrı ele alınıp araştırılmıştır. Bilim, felsefe ve din psikolojik olarak birbirlerini etkilerler. Ancak kültürel büyümede ifadenmeleri çok çeşitlidir. Bu nedenle psikolojik olarak birbirlerinden etkilenseler de birbirleriyle çok az ilişkileri vardır. Din estetiğe öncelik eder. Sanatın tarihi dinden özgürleşip kendi üst düzey temsiline ulaşmasıyla belirgindir (1944, ss. 843-844). Kroeber kültürel gelişmenin yerel bir bölgeden geniş bir alana doğru yavaş yavaş yayıldığını söyler. Bu yayılma antropologların üzerinde titizlikle durarak çalıştığı özgül nitelikli kültürel yayılmalarla uyumludur. Kültürel gerilemenin olduğu dönemlerde söz konusu alan kendi içine çökmüştür. Bunun en iyi bilinen örneği Yunan uygarlığıdır. Önce Roma İmparatorluğu'na doğru yayılmış, bu arada da Batı barbarlığa kayarken o da Yunan sınırları içine çekilmiştir.

Kroeber'in bu alandaki çalışması ne yazık ki hak ettiği karşılığı bulamamıştır. Sorokin ve Gray aynı yolda çalışmayı sürdürmüşlerdir. Sorokin (1951), Kroeber'le birlikte saptadıkları şu gerçekliğe dikkat çekmiştir: "Ulusal nitelikli bir uygarlık bütününde değişim kültürel alanlarda ortaya çıkan yaratıcılık üzerinde yalnızca bir kez değil birden çok kez önemli roller oynamaktadır. Bu nedenle tarihsel uygarlıklarda yaratıcılığın çiçek açması birden fazla dönemler boyunca oluşmuştur. Bu ise Spengler ve Toynbee'nin 'her uygarlık ancak bir kez parıldar' iddiasına ters düşmektedir."

Charles Edward Gray'in (1958.1961.1966) bu konudaki çalışmaları çok önemli olup anılmaya değerdir. Gray, Batı uygarlığında yaratıcılığı gösteren bir eğri oluşturmıştır. Bu eğri Kroeber'in dedikleriyle örtüşmektedir. Şöyle ki: "*Dehalar bir arada/kümelene yapar ve bir uygarlık boyunca birkaç kez olmak üzere ortaya çıkarlar. Bu ortaya çıkış çok az örnekte doruğa ulaşır. Ve uygarlığın seyrine dair bir nitelik sıfatı değerinde değildir. Üstelik doruğa ulaşma olsa bile bunlar eşitsiz sürelerdir*" (1966). Gray, Kroeber'in işi derinlemesine ele almadığını [kaldı ki bu Kroeber'in kabul ettiği bir şeydir (1944, s.7)] ve olası açıklamaların peşine düşmediğini söyler.

Gray açıklamalar bulmaya çalışırken *epicyclical theory/döngülerüstü kuram* adını verdiği kendi kuramını ortaya atar. Tarih boyunca aynı zamanda ortaya çıkmış pek çok olay vardır: ekonomik, siyasi, toplumsal. Bunların her biri bir döngüye bağlı olabilir. (Yalınlık adına Gray'in döngü tanımını tartışmayacağım. Her dönünün bir de alt döngüsü vardır.) Bu üç döngü farklı evrelerden geçer: Biçimler gelişir, parıldar ve yozlaşır. Ekonomik, toplumsal ve siyasi döngülerin evreleri farklı hızlarda ilerler. Örneğin siyasi döngüden geçiliyorsa onun dört evresi; toplumsal döngü ise onun iki evresi; ekonomik döngü ise yalnızca kendisi değişik hızlara sahiptir. Döngülerden biri yükselişe geçtiyse diğerleri düşüşte olabilir. Gray'e göre "döngülerüstü" kuramı dehalar kümelenmesinin nasıl olup da kimi zamanlarda yoğun, kimi zamanlarda seyrek olduğunu açıklamaktadır. Söz konusu bu üç döngünün gelişen ve parıldayan evrelerinin çakıştığı dönemler dehaların kümelendiği dönemlerdir. Tersine de söz konusudur: biçimleyici ve yozlaşıcı evreler çakışıyorsa yaratıcılıkta bir düşüş beklenmelidir.

Batı uygarlığını çalışırken Gray, kuramına karşılık gelen unsurlar saptamıştır. Üç döngünün (ekonomik, toplumsal ve siyasi) doruklaşması aynı ana denk düşerse en üst düzeyde iki kültürel varlığa gelir: *Gelişmiş Rönesans/Developed Renaissance* ve *Parıldayan Romantizm/Florescent Romanticism*. Bir araya gelen yalnızca toplumsal ve siyasal nitelikli döngülerse (ekonomik değil) daha küçük çaplı kültürel sıçrama söz konusudur: *Parıldayan Gotik/The Florensce Gothic* ve *Gelişmiş Gerçekçilik/Developed Realism*. Bir araya gelenler yalnızca ekonomik ve toplumsal (dışarıda kalan siyasi döngü) ya da siyasi ve ekonomik (dışarıda kalan toplumsal döngü) yaratıcılığın değişik aşamaları gündemleşir: Rönesans,

biçimleyici; Barok parıldayan; Klasizm gelişmiş ve Romantizm yozlaşıcı gibi.

Krober ve Gray'ın diğer çalışmalarına burada yer vermemiz amacı aşar. Her ikisiyle de ilişkili okumalara kaynaklık edecek kitaplar kitabın sonunda yer almaktadır. Gray yaratıcı kişileri belirlediğini düşündüğü ölçütlerinden söz etmektedir. Bu ölçütler şunlardır:

1. Yaratıcı kişinin yaratıcılık ürünleri ile de çağından çok daha sonra mı anlaşılmış?

2. Ürünü insanlığa dair evrensel bir nitelik sergiliyor mu?

3. Yaşadığı dönemde var olan sınırların ötesine geçebilmiş mi?

4. Sonradan gelen yaratıcılar ve çağcıl yaratıcılar üzerinde ne ölçüde etkili olmuş?

5. Ne ölçüde özgün?

6. Hangi ölçüde çok yönlülük ve esneklik sergiliyor? (Farklı alanlar kastediliyor.)

7. Ortaya koyduğu -biçim ve güzellik dışında- toplumsal farkındalığa hizmet ediyor mu?

Sonuç olarak Gray yaratıcılık için itici olabilecek ekonomik, toplumsal ve siyasal nitelikli etmenlerde söz edip inandırıcı biçimde belirlemiştir.

Kroeber ve Gray'ın çalışmaları yalnızca ulaştıkları sonuç açısından değil konuyla ilgili yeni soruşturmalara yol açtıkları için de önemlidir. Her ikisi de kaynak olarak bireysel düzeyde yaratıcılığı değil ortak bir olgu olarak kültürel gelişme ve sınırlılıklardan söz etmiş olmalarına karşın, (örneğin) ortak bir olgu olarak kültürel gelişimi esas alan antropologlara dayanmışlardır. Bu, dedikleri gibi çalışmaları için bir sınırlılık oluşturmaktadır. Çünkü bu iki yazar kültürel etmenlerin önemine ışık tutarken kişisel nitelikli etmenlere pek önem vermemişlerdir. Gerek Kroeber gerekse Gray yüksek derecede yaratıcı olan insanları kendi kültürlerinin “ürünleri” olarak nitelemişler ve erişimlerinin gene ait oldukları kültürleri tarafından belirlenmiş olduğunu düşünmüşlerdir. Dolayısıyla bu tür kişileri özellikli varlıklar olarak değil ait oldukları kültürün gelişmişliğini gösteren “işaretler” olarak ele almışlardır (Gray 1966, s. 1385). Kroeber şunları yazmıştır: *“Birincil olarak yakın geldiğimiz kültür ve kültüre ait hareketlilik ise eğer, nihai düzenekler olmanın dışında kişileri göz ardı edebiliriz. Çünkü onlar kültür ifadenen-*

dirmenin araçlarıdır yalnızca” (Kroeber 1944, s.10). Ancak insanları yalnızca kültürel ifadelendirme araçları ya da kültürün ürünleri olarak görmek olanaklı mı? Örneğin Shakeaspeare’e Elizabet dönemi kültürünün kaçınılmaz bir düzeneği olarak mı bakacağız yalnızca? Doğmamış olsaydı eğer onun zamanındaki yurttaşı başka bir İngiliz döneminin kültürünü anlatacak ve onun ulaştığı yükseltilere çıkabilecekti! Öyle mi?

Kroeber ve Gray’ın çalışmalarında belirsizlik, birbiriyle çatışan kimi yönler vardır. Yüksek uygarlıkların oluşumunda büyük adamların oluşturdukları kümelenmelerden söz etmekle birlikte bu insanların ekonomik, siyasi ve toplumsal etmenlerce biçimlendirildiği görüşünü savunurlar. Kaldı ki sözü edilen üç döngünün aynı anda bir araya gelmesi halinde yaratıcılık düzeyine çıkabilecek insanların sayısı düşünüldenden çok daha az olacaktır.

Büyük adamların içinden geldikleri kültürü temsil etmenin dışında bir şey olmadığı şeklinde antropolojik görüşü benimsemeli miyiz? Kültürün mü büyük adamı yaptığı, büyük adamın mı kültüre yön verdiği şeklindeki tartışma aslında Kroeber ve Gray’dan çok daha önce tartışılmıştır. Bu tartışmada yer alanlardan biri Francis Galton’dur (1870). Galton kültüre yön verenlerin büyük adamlar olduğu şeklindedir. Ona göre büyük adamlık kalıtsaldır. Öte yandan Herbert Spencer (1873) aksini savunmuş ve büyük adam toplumu oluşturmadan çok daha önce onu toplum oluşturmıştır.

Atlantic Monthly (1880) adlı dergide çıkan makalesinde William James, Spencer’in karşısında bir görüş sergilemiştir: *“İnsanın yaptığı kesinlik taşıyan tek şey büyük adamlardan oluşmuş bir topluluktur. Bu nedenle daha toplum onu yapmadan o toplumu vücuda getirmiştir bile”* der. Eğretilen dolu şiirsel bir tarzla James şunları ekler: *“Toplunun titreşebilmesi için önce, hem de en hızlı biçimde bir dolu dehanın bir araya gelmesi gerekir. Büyük dediğimiz çağlar bu nedenle pek enderdir. Bu nedenle dehanın çiçeklendiği eski Yunan’da, eski Roma’da olup biten, Rönesans başlı başına bir gizemdir. Öyle bir esinti ki, arası soğumadan ardından bir esinti daha geliyor. Ardından göz kamaştırıcı bir niteliğe bürünen ulus uzun bir hareketsizlikten sonra parıldamayı sürdürüyor. Böylesi dönemler dehaların pek çok olduğu zamanlardır.”*

James dehanın ortaya çıkışının tesadüfe bağlı olduğunu söyler. Kendine şu soruyu sorar: Maddi anlamda çok daha fazla olanağa

sahip olduğu halde Sardunya neden kültürel gelişmişliğin en üst derecesindeki Sicilya'nın gerisine düşmüştür? Bu orantısızlığı, *“Çünkü kendi yurttaşlarını ateşleyebilecek onlarda onur, hırs ve bağımsız bir yaşama duyulan susuzluk duygularını alevlendirebilecek yurtseverler doğmamıştır”* diye açıklar.

William James gibi büyük adamlar bile zaman zaman yanlış açıklamalarda bulunabilirler. Şansa bağlı olduğu varsayımı bir araya gelerek kümelenen olguların olduğu düşünülürse ortaya bir zıtlık çıkmaktadır. Sardunya Sicilya'nın gerisine düştiyse bunun iyi anlaşılır nedenleri vardır. Nedenler arasında en az ağırlıkta olup söylenebileceklerden biri Sicilya'nın Yunanlılar, Romalılar, Saracenerler, Normanlar gibi uygar niteliğe sahip uluslar tarafından defalarca işgal edilmiş, fetih görmüş bir yer olmasıdır. Sardunya kıta Avrupasından çok daha uzaktır. Akdeniz'in ortasında, deniz seyri- nin bilindik güzergâhlarının dışındadır. Bu özelliğiyle kültürel etki-leşmenin dışında kalmaktadır. Dahası Sardunya yüzyıllar boyunca esaret görmüş, sıtma vb. salgınlar nedeniyle kitlesel ölümler yaşamış bir adadır. Sıtmanın ortadan kalkışı 1951 yılında DDT'nin keşfinden sonra mümkün olabilmıştır. İtalya'yla birleştikten sonra Sardunya özgürlüğu tadabilmiştir. Ancak ondan sonra iki büyük insanın dünyaya geldiğini görürüz: Nobel edebiyat ödüllü Grazzi Deledda ve siyaset düşünürü Antonio Gramsci. Bu noktada James' in sözünü ettiği “yurttaşlarını ateşleyen yurtseverler” tanımı boşa çıkmamaktadır. İtalyan tarihiyle yakınlaşmış herkes İtalya'yı birleştirip Avusturya İmparatorluğu'yla savaşa tutuşanların Sardunya'daki küçük krallık ve Piedmont olduğunu bilir.

Dehanın rastlantıya bağlı olarak ortaya çıktığını söylemesine karşın James, kendi varsayımıyla çatışan başka açıklamalarda da bulunmuştur. Dehanın ortaya çıkışına güç veren ya da tersi ortaya çıkışına ket vuran yalnızca çevre olmadığını söyler. Ortamda başka dehaların bulunmasını bir neden olarak düşünür. Ortamda başka dehaların bulunmasını dehaların olduğu bir kümelenme diye ele alır. Örnek olarak Freud, Adler ve Jung üçlüsününü işaret eder. Kaldı ki Adler ve Jung, Freud'un karşısında yer almışlardır. Ancak Freud olmasaydı aynı soruşturma yolunu açarak aynı öneme ulaşacak insanların bunlar olacağından asla kuşku duymamak gerekir. Derinlikler psikolojisinden söz ediyorum. Romalı tarihçi Velleius' un tarif etmiş olduğu üzere Adler ve Jung'un Freud'a özendikleri, hatta ötesine geçme istekleri elbette vardı. Herhangi bir alanda

dehalar ya da yakın olanlar Velleius'un açıklamasına uyar. Örneğin on dokuzuncu yüzyılda İtalya'da ortaya çıkan, bu ülkede yetişmiş Bellini, Donizetti, Rossini, Verdi, Ponchielli, Giordano, Boito, Puccini, Mascagni, Leoncavallo, Cilea gibi bir grup opera bestecisinin varlığı rastlantıyla açıklanamaz. Bilhassa Cimarosa ve Montoverdi gibi bu zemini önceden oluşturan insanların varlığı düşünülürse! Benzer biçimde İkinci Dünya Savaşı sonrasında İtalya'daki sinema sanatının öne çıkması gibi. Bu hal de rastlantıyla açıklanamaz. Rossellini, De Sica, Fellini, Visconti, Antonioni gibi sinemacıların birbirlerinin çalışmalarından etkilenmedikleri, birbirlerine özenmediklerini ve birbirlerinin ötesine geçmeyi istemediklerini kim söyleyebilir?

Tartışmaya katılanlardan biri de kültüre büyük önem veren Leslie A. White'dır (1949). Bireyi zamanının güdümünde, onun edilgen bir temsilcisi değerinde alır. Örnek olarak Charlemagne döneminde yaşamış olsaydı Pasteur'un aynı başarısının olanaksız olduğunu ya da mağara adamı döneminde ziraatin olanaksızlığını gösterir. Bunlardan çıkarsadığı iki sonuç vardır. (1) "Kültür, gerekli birikimi sağlayıp ilişkili öğeleri (düşünce, nesne vb.) bir araya getirmese yolu keşfe çıkacak bir süreç söz konusu olamaz. (2) Ne zamanki gerekli öğeler varlığa gelir; kültürel ilerleme yaygınlaşır, kültürel etkileşim sağlanır; işte o zaman icat da olur, keşif de! Aynı yazısında White görüşünü -vurgulama şiddetini artırarak- yineler: *"Keşfin ya da icadın olabilmesi kültürel sürecin ilerlemesi ve keşif ya da icadın kaçınılmaz olduğu noktaya ulaşmasıyla olanaklıdır."*

Keşif ya da icat belli koşul ve etmenlerin bir araya gelmesiyle gerçekleşir. "Yoksa ne keşif olur ne de icat!" White, Mayer örneğini verir. Mayer 1843 yılında enerjinin sakınımına ilişkin koşulları tanımlar. 1847 yılında aynı durum bağımsız bir biçimde Joule, Helmholtz, Colding ve Thomson tarafından dile getirilir. 1611 yılında birbirlerinden ayrı biçimde Galile, Fabricius, Scheiner ve Harriot güneşteki lekelerden söz etmişlerdir. Bu lekelerin açıklanması 1777 yılında Priestley, Scheele, Lavosier, Spallanzani ve Davy tarafından yapılmıştır.

White verili bir kültürel geleneğin o toplumdaki bireylerin be-yinlerini eşdeğer şiddette etkileyemeyeceğini kabullenir. Ona göre deha, doğuştan istisnai bir kişi değildir. Ancak içselliğinde kültürün öğelerinin bireşimini taşımaktadır. Ondan önce sayısız insan kuşaklar boyunca kültürel nitelikli bir örüntüyü oluşturmaya çalış-

mışlardır. Ancak söz konusu düşünme örüntüsü birkaç insanın yaşamında belirgin hale gelmiştir: Newtonlar, Darwinler, Bachlar, Beethovenler, Kantlar ve diğerleri...

White bu insanlarla ilişkili olarak kültürün önemine vurgu yaparken “doğru zaman, doğru yer” diyerek saptamasını güçlendirir. Eskimolor tarafından büyütülmüş olsaydı Beethoven’ın gene Beethoven olabileceğine çok az insan inanır. Ya da Einstein’ın on beşinci yüzyılda Hotantu kabilesinde büyümesi veya Enrico Fermi’nin yirminci yüzyılda Avusturalya’da çalılıklarda yaşayan kabilelerde büyütüldüğünde aynı sonucun gerçekleşmesi gibi... White tüm bunları pek çok bilimci, pek çok bilimsel erişim, bilimsel aygıt vb. teknik keşif ve icat üzerine uzun çalışmalar yaptıktan sonra söylediği için belli bir düşünce akışına ve akla uygunluk zeminine sahiptir. Söyledikleri bu nedenle kolay kabul edilebilir nitelik taşır. Colomb doğmamış olsaydı biri mutlaka Amerika’yı keşfedecekti. Galile, Fabricus, Scheiner ve Harriot güneş lekelerini keşfetmemiş olsaydı bir başkası nasıl olsa keşfedecekti. Ancak aynı şeyi söylesek de her zaman inandırıcı olmayabilir. Örneğin Mikelanjelo doğmamış olsaydı aynı estetik yaşantıyı (örneğin Musa heykeli) bize sunabilecek bir başkası olacak mıydı? Benzer biçimde doğmamış olsaydı Beethoven’ın IX. Senfonisi gene bestelenir miydi? Aynı hoşnutluğu yaşar mıydık?

Bu, defalarca yinelenmiş bir tartışmadır. Tartışma yalnızca yaratıcılıkla ilgili değildir. Tarihle ilişkili de benzer bir tartışma vardır. Tarihi yapan Julius Caesar, Charlemagne, Napoleon, Washington, Lincoln, Bismarck, Lenin, Hitler, Churchill ve benzeri diğerleri midir yalnızca? Kleopatra’nın burnu bir yumrukla kırılmış olsaydı Batı dünya tarihi sonrasında çok mu değişecekti?¹³⁴ Doğru mu bu?

Yaratıcılık özelinde alındığında White ile aynı şeyi düşünmekteyim. Yaratıcı ruhsallığında kültürel öğelerin özgül biçimde bireşime uğradığı insandır. White söz konusu -önem taşıyan- bu bireşim için bireyin kendi çabalarını kahraman şövalye edalarında adeta es geçmektedir. Bireşimin doğasını açıklama girişiminde bulunmamaktadır. Aslında *bireşimin önemli olması yaratıcı sürecin kendisi olmasıdır*. Bu süreç hem çok önemli hem de ortaya

¹³⁴ “Kleopatra’nın burnu biraz kısa olsaydı her şey farklı mı olacaktı?” diye soran ve bu sorusu bir aforizma olarak bilinen kişi Blaise Pascal’dır. Ç.N.

çıkışı kestirilemeyecek niteliktedir. Tıpkı büyü gibi... Yaratıcılık için kültür ne denli uygun olursa olsun adı geçen önemli bireşim çok az yüzdede insanda görülmektedir. Kroeber ve benzer düşünenlerin çalışmaları bireysel yeteneklerin ortaya çıkışının dehanın ortaya çıkışındaki yüzdeden çok daha fazla olduğu şeklindedir. Bu, inanmam açısından benim için yeterlidir.

Kroeber'in ve diğer yazarların çalışmaları bireysel olanakların yüzdesinin dehaların görülme yüzdelerinden çok daha fazla olduğu görüşüne inanmam açısından yeterli olmuştur.¹³⁵ Ancak her şeye karşın söz konusu olanağın varlığını unutmamalıyız. Yaratıcılık için tanımlı bu olanak -bu nedenle- görüldüğünden çok bir yüzde bağlamında düşünülmektedir. Eğiticiler ilgili olanağı keşfedip ateşlemenin ve etkin hale getirmenin peşindedirler. Aynı çalışmalardan kalkarak kimi kültürlerin yaratıcılığı kimi kültürlerle göre çok daha fazla güdülediğine inanıyorum. Bu nedenle bu tür kültürleri ve/veya toplumları *creativogenic/yaratıcı oluşturan* diye adlandırıyorum. Bu özellikteki kültür ve yaratıcı olanaktaki kişi yaratıcılık sürecinin gerekli ve katılımcı nitelikli iki unsurudur. Bu iki unsur bu bölümün sonunda ayrıntılı ele alacağımız özellikli bir dayanışma içindedir.

Psikolojik Olanla Üstün Organizma Karşı Karşıya Kişiliğin ve Kültürün Kökenleri

YARATICILIĞIN bireysel psikolojik mi yoksa sosyokültürel kökenli mi olup olmadığı sorunsalı ele alınırken kişilik ve kültür başlıklı çok geniş iki dosyayı yeniden açmak zorundayız. Kültür ve kişilik, kökeninde psikolojik mi yoksa toplumsal mıdır? Bu, oldukça derine giden bir sorudur. Bu kitabın sınırları kapsamında işin içinden çıkmam pek olası görünmüyor. Bunun yerine *American Anthropologist* (1956a) dergisinde yayımlanmış konuyu tartışan bir yazımı getireceğim. Ardından o yazıda dile gelen ve hâlâ savunduğum varsayımı belirteceğim.

Toplumsal ilgi alanlarına sahip psikanalist E. Fromm 1949 yılında kişilik ve kültürün kökenlerine dair izlenmesi gereken üç

¹³⁵ Bana kalsa “olanak/potentiality” sözcüğü yerine “olasılık/possibility” sözcüğünü kullanmayı yeğ tutardım. Ancak “olanak” sözcüğünü kullanmam açık seçiklik adınadır.

yaklaşım olduğunu söylemiştir: (1) kırılğan, ortodoks, Freudcu yaklaşım; (2) değiştirilmiş Freudcu yaklaşım; (3) sosyopsikolojik yaklaşım. Ortodoks¹³⁶ Freudcu yaklaşıma göre bir kültürde var olan her şey insanın biyolojik niteliklerine bakarak (özellikli olarak libido kuramına göre) açıklanabilir. Örneğin anamalcı düzen (kapitalizm) bu kurama göre anal erotisizmin sonucu olarak görülmelidir.¹³⁷ Değiştirilmiş Freudcu yaklaşımın temsilcisi Kardiner'dir (1939, 1945). Bu yaklaşımda çocuk yetişmesi ayrı bir önemde ele alınır. Çünkü kişilik üzerinde etkili olan budur. Bu sonuncu yaklaşımı daha çok kabul edilir bulmasına karşın Freud, kendisini ilk yaklaşıma (Ortodoks psikanalitik) daha yakın hissetmektedir. Çünkü sık vurguladığı ilk yaklaşımdır. Aslında ikinci yaklaşımda çocuğun yetiştirilmesi bütünü içinde (ana baba-çocuk ilişkileri; duygusal alışverişin egemen olduğu iletişim ve etkileşim örüntüleri örneği) ele alınabilmiş değildir. Üzerinde durdukları ana babanın bedensel işlevler, özellikle Freud tarafından erojenik diye tanımlanan bölgelerle ilişkili işlevler (örneğin kültürün tanınmasında tuvalet terbiyesinin öncelikli ve özellikli olduğu kabulü) üzerindeki etkisi asıl ilgi alanlarıdır. Üçüncü yaklaşım "sosyo-psikolojik" olanda ise aslolan yapısı belirli toplumla etkileşmesi sonucunda kişiliğin en azından "toplumsal bir nitelik" olarak gelişimi temel alınır. Bunun anlamı kişinin "davranması gerektiğini düşündüğü biçimde davranıyor" olmasıdır (Fromm 1949).

Bu üç farklı yaklaşım psikiyatri ve antropolojide iki farklı düşünce okuluna karşılık gelir. Freudcu yaklaşım kişilik ve kültürü insanın dürtüsel gereksinimlerinin bir sonucu olarak görür. Kültür, kişilikten doğru insanın ürünüdür. Özünde psikolojiktir. Ve kişinin gereksinimlerinin doyurulması amacına yönelik bir araçtır. Diğer okul ise bunun tam anlamıyla karşısındadır. Buna göre insanın

¹³⁶ Ortodoks sözcüğü bir düşünceyi niteler anlamda kullanıldığında düşünce sahiplerinin değişmeye direnç gösterdiği ve eleştirel yaklaşımı dışlayarak düşüncenin körlemesine savunulduğu anlaşılmalıdır. Ç.N.

¹³⁷ Anal erotik dönem: Psikanalitik kurama göre çocukluk döneminde libido tüm bedene yayılır. Bedende belli bölgeler erojenik (cinsel hoşlanım nitelikli) diye bilinir. Böyle bilinen üç bölge oral (ağız); anal (makat); genital (üreme organları) bölgelerdir. Psikoseksüel gelişim süreci içinde libido denilen ruhsal enerjinin anal bölgede yığılması anal erotisizm adını alır. Anal erotisizmin bir diğer özelliği elde tutma, bırakmama/bir tür sahiplenme tutum/davranış ve duyumsama örüntüsüdür. Anal dönem oral dönemden sonra gelir. Bunu genital dönem izler. Ç.N.

çevresinin (içinden geldiği kültürün) ürünü olduğuna inanılır. Bu ikinci düşünme okulu psikiyatride psikanalitik kökenli iki kişi, Fromm ve Sullivan tarafından temsil edilmektedir. Sullivan bireyin çocukluğunda ana babasıyla yaşamış olduğu kişilerarası iletişim ve etkileşimin sonucu olduğu inancındadır. Ana baba kültürün taşıyıcısıdır. Ruhsal ayrışılığa neden olan koşullar ana baba ya da onların yerine geçen insanlarla bozulan iletişim ve etkileşim örüntüleridir.

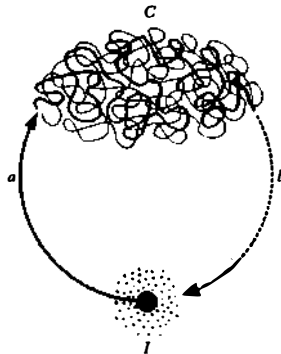
John Dewey ve George Mead andığımız bu kabullere çok önemli katkıda bulunmuşlardır. Antropolojide izlenen benzer bir diğer okul *süperorganik kuram* adıyla bilinir. Önceki bölümde çalışmalarına değindiğim White (1949a) ve Kroeber (1948) bu okuldandır. Toplumbilimin ünlü adı E. Durkheim de (1950) ortaklaşmış farkındalık/bilinçlilik kavramlaştırmasıyla bu okul içinde düşünülmelidir.

Söz konusu iki yaklaşım bir araya getirilebilir. Kültürün nereden köken aldığı sorusunu bir süre için bir kenara bırakıp birey ve kültür etkileşimi (daha yalın düşünmek üzere birey ve kültür etkileşimini ayrı bir bütün olarak görelim) üzerinde yoğunlaşalım. Bireyin kültürle iki tür karşılaşması söz konusudur. İlki şudur: bireyin sahip olduğu biyolojik nitelikli yapısal bir donanımı vardır. Bu yolla çevresini algılayıp anlamaya çalışır. Gereksinimlerini bu yolla karşılar. Söz konusu donanımı yoksa kültürle olması gereken ilk karşılaşması gerçekleşmez. Bu karşılaşma bütünüyle psikolojiktir. Kültürle karşılaşmasında birey biyolojik olanaklarını kültüre sunar. Bu karşılaşma için psikoloji alanındaki bilimciler bireyin öğrenme becerileri üzerine yoğunlaşırken Ortodoks psikanalistler daha çok onun güdülenmesini (yani dürtüsel gereksinimlerinin karşılanıp karşılanmadığı; tensel doyumun sağlanması ve korunması vb.) esas alırlar. Kültürle ilk karşılaşmada tüm bu yönlerin mutlak bulunması gerektiğidir. Bir başka biçimde ifade edecek olursam, kültürle ilk karşılaşma Freud'un dürtü kuramını içerirken bir yandan da Kant'ın a priori (doğruluğu deneyi gerektirmeden kabullenilen) zihinsel kabullerine yaslanır.

Birey ile kültür arasındaki ikincil karşılaşma, birey adına kültür içinde zaten var olan her şeyin birey tarafından edinilmesidir. Bu edinim George Mead, Dewey, Fromm ve Sullivan'ın vurguladığı üzere kişilerarası ilişkiler aracılığıyla olur. Kişi oluşumunun en önemli kesimi bu yolla gerçekleşir. Kültürden doğru edindikleri

yoksa kişinin hayvandan farkı kalmaz. Şekil 13-1 bunu anlatır. *I* harfi *Ben*'i simgeler. Koyu renkli çekirdekler insanın biyolojik kesimini anlatır. *C* harfi *Kültür* karşılığıdır. *a*, *I* ve *C* arasındaki karşılaşmayı simgeler (dürtüler ve zihnin a priori biçimleri), *b* bireyin kültürden doğru ne edindiğinin karşılığıdır. *b*, dış sınırı yapılandıran bir akış sergiler. *I*'nin (*Ben*) noktalardan oluşan kısmı insanın biyolojik bir hayvandan sosyobiyojik bir hayvana dönüşmesini simgeler. Kişiliğin kökenleri, aksaklıkları açısından ortodoks psikanalitik okul koyu renkli çekirdek *I* ve *a*'ya çok önem verirken Fromm ve Sullivan'ın simgelediği kültürel nitelikli psikanalitik okul ve davranışçı okullar *b*'ye (*I*'nin nokta nokta ile belirtilen kesimi) daha çok önem vermektedir.

Benim savım, andığımız olguyu çizerek yansıtırsak eğer, dairesel bir yapı söz konusudur. Bu çizenek/taslak aynı zamanda kültürün yorumudur. Kültür bireyin temel ruhsal donanımından (*C*'nin oluşturduğu koyu çizgi) ve psikolojik olmayan (coğrafik, tarihsel vb.) verilerin oluşturduğu (ince çizgi) donanımın bir araya gelmesinden oluşmaktadır. *a* olmaksızın kültür doğmamakla birlikte, kültürün yaygınlaşan ve yaşama aracılık eden bir niteliği vardır. Tıpkı matematik gibi; düşüncenin temel yasaları olmaksızın matematik olamaz. Ancak bir kuşaktan onlarca kuşağa öyle bir yayılır ki tek bir kişi -matematikçi bile olsa- bütünü denetleyebilmekten uzaktır. Günümüz kültür ortamında matematik her insanın yaşamını etkilemez. Ancak gene de dünyaya bakış açımızın doğal nitelikli katılımcı bir unsuru olup yaşamımızın bir kesimi haline gelmiştir. Şekil 13-1'e bakarak söylersek matematik *a*'nın bir parçası olarak başlar, *I*'nin (nokta nokta kısım) bir parçası haline gelir.



Şekil 13-1

Aynı şey genelde kültür için de söylenebilir. Kaldı ki matematik kültürün yalnızca küçük bir parçasıdır. Kültür psikolojik olarak başlar ve biter. Psikolojik olarak başlar çünkü öncelikle insanın nörolojik (beyin ve bağlantılı sistem) donanımına gerek duyar. Psikolojiyle biter. Çünkü insan üzerinde biçimleyici ve içsel hareketliliğine yön veren bir özelliği vardır. Tıpkı bir canlı gibi kültürün de yaşayıp geliştiği bir yaşamı vardır.

Konuyla ilişkili grafik oldukça yalınlaştırılmıştır. Örneğin **b** hem **a**'daki biyolojik işlevleri hem de tüm kişilerarası ilişkileri içerir. Tüm grafik şekiller gibi Şekil 13-1 de sürekli değişim içindeki olguların duragan simgesidir yalnızca. Yansıtılan, sistemin eşit haline yönelik bir tehdit oluşturan sürekliliği olan huzursuz uyaranlar değildir.

Grafikte birey ve kültür hareketli dairesel bir sürecin parçaları olarak şekillendirilmektedir. Birey ve kültür bir arada var olmakta ve birbirlerini karşılıklı olarak etkilemektedir. Ne biri ne de öteki bir diğeri olmadan yaşayabilir. İnsan kültürsüz yaşayamaz, kültür insansız var olamaz. Doğada karşılıklı bağlantıların olduğu, birinin diğeri olmadan yaşayamadığı pek çok örnek vardır. Simbiyoz, parazitizm örneklerinde olduğu üzere belli türler simbiyoz yaşamını sürdürdüğü, diğer canlı olmaksızın yaşamını sürdüremez. Kültürün bu benzetme üzerinden yorumlanması pek çok okurun karşı çıkmasına neden olabilir. Nedeni, insanın kültürden önce var olmasıdır. Öyle ya diğeri olmadan beriki zaten var olup yaşamını sürdürürken neden şimdi bir diğeri olmadan yaşamını sürdüremesin? Ancak kültür olmaksızın insanın varlığı grafikte yansıtıldığı üzere yalnızca siyah çekirdeklerin bulunduğu alanla sınırlı kalacaktır. Yani biyolojik bir yaşam elbette vardır. Ancak asla bildiğimiz insan olarak sosyobiolojik bir varlık sergileyemez! İnsanın sosyobiolojik bir varlık olabilmesi için kültürle simbiyotik bir bağın olması gerekir.

Simbiyoz (bir canlının diğeriyle bitişik ve ondan beslenerek yaşaması) ve parazitizm (asalaklık) örnekleri dairesel özellikli hareketli sürecin başlangıcını anlamamızda işe yaramaktadır. Tarihte belli dönemlerde -bilinmeyen nedenlere bağlı olarak- belli türlerde mutasyon adı verilen dönüşüm başlar. Başka bir ifadeyle bunların ortaya çıkışı ikinci bir türle simbiyoz sürdürmelerine bağlıdır. Simbiyoz ilişkisi kurulan ikinci türe ulaşamazsa ya da artık var değilse o vakit ilk tür yok olur. Benzer biçimde düşünersek Kant'ın

a priori (deneyden bağımsız kabul) zihinselliğine dayanarak tarihte belli bir dönem içinde kimi primatlarda mutasyonun ortaya çıktığını düşünebiliriz. Olanak dâhilinde düşündüğümüz bu hal benzeşen yaşamlardan doğru bir gerçekliğe dönüşmektedir. Başka varlıklardaki yüksek düzeyde simgeleştirme olanağı gerçeklik kazanmaktadır (Arieti 1955.1967.1974). Artık nitelikli yüksek düzeyli simgeleştirme artık nitelikli kültürel bir yapılanma oluşturur. Artık nitelikli kültürel bu toplum insanlara kültürel geri bildirimler gönderir. Bunu yaparak mutasyonlarını aralıksızlaştırır. Sürekli kılar. Topluluktan geribildirim gelmezse mutasyon sürekli olamaz. Ya da belli bir düzeyde durakalır. Ve sonuçta türler insansılaşamaz! Ancak maymunların ya da vahşi insanların (Leuba, 1954) bulunduğu evrede duraklar. Orada kalır. Özellikle nitelikli bu dairesel süreç mutasyon aracılığıyla türleri kalıcı kılarken hem insan hem de kültür öğeleri açısından ilerleyici bir seyrin sürmesine hizmet eder. Bu da insan ve kültürün bir arada sonsuz zenginleşeceği anlamına gelir.

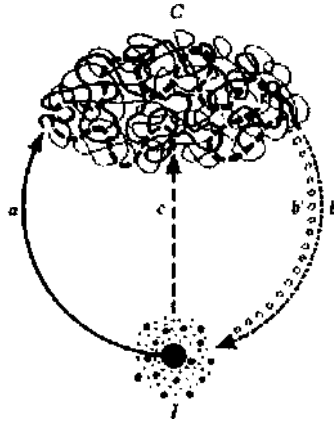
Müstakbel Yaratıcı Kişilik ile Yaratıcı Oluşturan Kültürün Dayanışma ve Uyumu

ŞEKİL 13-1'DE yansıtılan *C* ve *I* arasındaki ilişki bir tür geribildirim düzeneğidir. Geribildirim düzeneği belli bir durumun sürmesi için vardır. Tıpkı canlı organizmadaki homeostasiz (iç çevrenin aynılığının ve sürekliliğinin sağlanması) gibi. Bu, belli bir amaca hizmet eder: Döngünün tüm parçaları ile hareketinin denetlenmesi sapmaların ve aksamaların önüne geçmek içindir. Bu beyin düzeneği (servomechanism) adını alır. Örneğin buzdolabının termostatu sistemi sıcaklığın belli bir düzeyin altında ya da üstünde olup olmadığı konusunda bilgilendirir. Bu bilgiyle sistemin diğer öğeleri devreye girerek aranan sıcaklığı sağlayacak işlevselliğin harekete geçmesini sağlar.

I-C uyum ve dayanışması bir tür açık sistem olarak (kendi içinden ve dışından veri girdi ve çıktısına uygun sistem) görülebilir. Bu tanım Von Bertalanffy'nin (1955) tanımıdır. Açık sistem geribildirimli sistemin kimi özelliklerini barındırmaktadır. Birey ve toplum adına çevreye uyum için belli bir durumun korunması (statüko) gerekir. İkisi arasındaki ilişki başlı başına bir geribildirim

uyarını olup sistemin kendi bütünü içinde düzenli biçimde sürmesine hizmet eder. Yaşayan hiçbir canlı kapalı sistem (dış koşullara kapalı, dışarıdan veri almayan, içeriden veri vermeyen) içinde değildir. Yaşamının sürmesi için çevresiyle alışveriş içinde olması gerekmektedir. Bu nedenle değişip dönüşmeyen, olduğu gibi kalan ne bir toplum ne de bir kültür vardır. Hem birey (*I*) hem de kültür (*C*) açık sistemlerdir. Birey kültüre, kültür bireye açıktır. Fizyoloji, biyoloji temelli sistemlerde olduğu üzere ikisinin de ilişkisinde geribildirim sistemi mutlak vardır. Bu, birey ve kültürün açıklığına engel teşkil etmez. Söz konusu açıklığa sürekli katkıda bulunan, onu zenginleştiren yaratıcılıktır.

Geribildirim düzenekleri bu ilişkide belirleyicidir. Biyolojik nitelikli sistemlerin fizyolojik işleyişini yansıtan düzenekleri yansıtmaktadır. Geribildirim düzenekleri değişmez nitelikte, hatta katı bir işleyişe sahip olmalarına karşın birey ve kültürün açık sistem özelliği halen sürmektedir. Yaratıcılık toplum ve kültürü zenginleştirir. Birey için ek bir katkıdır.



Şekil 13-2

Şekil 13-2 yaratıcı kişi ile yaratıcılık oluşturan kültür arasındaki ilişkiyi göstermektedir. Şekilde bir öncekiyle kıyaslandığında kimi değişiklikler, farklılıklar söz konusudur. Kültürle bireyin olağan etkileşiminde (bu kez birey *I* yaratıcı olması beklenendir) *I*'ya *b*' eklenmektedir. Bu ekleme *C* tarafından bir öneri biçiminde su-

nulmaktadır. Yapısında **b** ' tarafından özellikli bir biçimde uyarılma özelliği yoksa bu sunum önerisi *I* 'yı büyük kılmaz. Bir başka ifade ile **b** ' aslında *C* 'nin bir dizi özellikli niteliğini barındırmaktadır. Söz konusu özellikli nitelik *C* 'yi yaratıcı oluşturunca bir nitelikte kılmaştır. Sunduğu öğeler yenilikçi bir iklimin oluşmasına yol açar (Şekil 13-2'de kesikli siyah noktalarla gösterilmektedir). Ancak *I* özellik taşıyan niteliklere sahip değilse (Şekil 13-2'de şeklin altlarına doğru daha büyük siyah noktalarla gösteriliyor) **b** 'yi ne algılayabilir ne içine alabilir. Şekildeki daha büyük siyah noktalar **b** 'yi almaya hazır *I demektir*. Kültür iklimine katılabilecek (Şekil 13-2'de *c* harfiyle gösterilmektedir. Büyülü bireşimin olabilmesi ancak buna bağlıdır. Yinelelemem gerekirse *c* 'ye sahip insanların sayısı çok azdır. *c* 'nin yönü kültüre (*C*) yöneliktir. *c* kültürü oluşturan sayılamayacak çokluğun küçük birimlerinden biridir. Bu küçüklüklerine karşın kültürün bir kesimini şiddetle etkilerler. Örneğin müziğin oluşturduğu kısım (Şekil 13-2'de üstte, kesikli kara noktalar şeklindeki siyah noktalar) *c* dediğimiz az sayıdaki vergili insanların asırlar boyunca birikmesiyle kültürün sergilediği yaygınlık dev boyuttadır. *I* (bu örnekte yaratıcı kişi) ve *C* (bu örnekte yaratıcı oluşturan kültür) halen dairesel bir döngü içinde temsil bulsa da *I* 'nın açık bir sistem sergilemesine engel değildir. Yani dış dünyadan **b** ve **b** ' aracılığı veri almayı sürdürmektedir. Bu arada *C* 'nin de açık bir sistem olduğunu söylememiz gerekmektedir. *C* uyararı nereden almaktadır? İnsanlarda özellikle vergili insanlardan (*c*)!

Hiç kuşku yok ki tarihin belli zamanlarında ve belirli yerlerde kültür, kişinin **b** ' edinebilmesi için tanımlı kimi nitelikler taşımak durumundadır. Bu anlamda kültür Kroeber, Gray ve White'ın vurguladığı biçimde bir öneme sahiptir. Tekrar söylemek gerekirse kişiyi büyük kılan kültür değildir. Kültür yalnızca koşulları sunar. Bu koşullar *büyük olabilmek olanağı* ile ilişkilidir. Kimi insanlar **b** ' yi kullanabilme becerisindedirler. Bu yolla yeni bir bireşime ulaşabilirler. Ancak andığım özellikli nitelikler öbeği yalnızca belirli bir **b** ' için tanımlıdır. Bu koşullarda bile bu vergili insanları olanaklı olarak yaratıcı nitelikte diye göremeyiz. Onlar kestirilemeyen bir olasılık dâhilinde yaratıcılığa sahiptirler. Söz konusu olasılığın bir olanak haline gelmesi gene kestirilemeyen başka olasılıklarla buluşması gerekmektedir. Bu insanların sahip oldukları meşe palamudunun meşe ağacı haline gelebilme olasılığıyla kıyaslanamaz.

Sonucun yaratıcı olması palamudun meşe ağacı haline gelmesi ölçüsünde kesinlik taşımaz. Sistemin açık olmasının yol açtığı bir belirsizlik halinden söz etmekteyim. 14. Bölümde yaratıcı oluşturan bir toplumun sahip olması gereken diğer özel niteliklerden söz edeceğim. Geleceğin yaratıcı nitelikli insanının taşınması gereken özellikli nitelikleri 15. ve 16. Bölümlerde ele alacağım.

Yaratıcı üreten bir toplum ile yaratıcı nitelik olanağı taşıyan insanın buluşması umulmadık niteliktedir. Ancak toplumun yaratıcı oluşturma niteliği artar, yaratıcı nitelik taşıyan birey daha çok hazır hale gelirse umulmadık niteliği *umulur* hale gelebilir. Burada biyoloji belli bir roldedir. İlerideki bölümlerde bu hususu ele alacağım. Kültür ise iki biçimde işler: kişi için gerekli donanımları sağlar; belli niteliklerin ortaya çıkmasını kolaylaştırır. Bu yolla kişi *b* 'nin uyarımlarına daha duyarlı hale gelir.

Bütün bu olguları *belirli koşullar, belirli sonuçlar doğurur* şeklindeki belirlenimcilikle (determinizm) açıklayabilir miyiz? Üstelik insan güdülenmesinin ve iradesinin işin içinde olduğu düşünülürse pek açıklayamayız! Ancak GST (Genel Sistem Teorisi) açıklayabilir. Bize anlayabileceğimiz açıklamalar sunar. Nasıl? 1973 yılında Sutherland *macrodeterminancy* tanımını getirmiştir. Herhangi bir sistem bütünü içinde ya da üst düzey kısımları dâhilinde deterministik (belirlenim özelliği taşıyan) olarak ele alınabilir. Örneğin kültürün tümü. Ancak sistemin alt düzey katılımcı öğeleri bu tanıma uymayabilir. Belli bir kültürün yaratıcı üreten nitelikte olabileceğini öngörebiliriz. Ancak o kültürdeki hangi bireylerin yaratıcı nitelikte edimler sergileyebileceğini hiçbir koşulda öngöremeyiz.

14. Bölüm

Yaratıcı Oluşturan Toplum

Olumlu Dokuz Toplumsal Etmen

ÖNCEKİ BÖLÜM bizi iki önemli sonuca götürmüştür: İlki, kimi toplum ve kültürler yaratıcılığı besleyip zenginleştirirken kimileri yaratıcılığı engellemişlerdir. İkincisi, yaratıcı süreç ruhsallık-ıçerik bir olgu niteliği taşımasına karşın açık sistem içinde düşünülmelidir. Dışarıdan veri almaksızın büyümlü bir bireşimin gerçekleşmesi olanaksızdır. Büyümlü bireşim uygun iklim ve ortam bulunca doğru yönlendirilmiş olur.

Sosyokültürel etmenleri etkileyip değiştirebilseydik olasılıkla yaratıcılığı besleyecek dönüştürmeleri sağlayabilecek öneriler sunardık. Olasılıkla sunardık dedim, kesinlikle sunardık demedim. Aslında toplum söz konusu olduğunda yaratıcılıkla ilişkili dönüştürmeleri sunmak hep olasılıklardır. Toplumun kesinlik taşıyan bir iradesi yoktur. Bireysel nitelikli kararlar almak toplumla bağdaşmaz. Böyle olmuş bile olsaydı isteğe bağlı değişme sağlayacak olumlu dönüştürmeleri gerçekleştirmek olanaklı olmayacaktı. Ancak bu varsayım asla gerçeklik taşımamaktadır. Kendi adıma şunu açıkça söylemek isterim; toplum ve kültürün birey üzerinde gestaltık ya da bir bütün olarak etkisi olduğuna inanmaktayım. Gerçi böyle bir etki toplum ve kültürün birey üzerindeki onca etkisinden yalnızca biridir. Ancak toplum ve kültürün *toplam* niteliğinin birey üzerindeki etkisi kısmendir. Devreye giren sinema, televizyon, otomobil gibi tekil nitelikli yeni etmenler kimi zaman kültürün tümünü değiştirebilecek güçtedir. Değişen bireyselleşmiş etmenlerin (ya da belli etmenleri bireyselleştirmeyi öğrenmek de olabilir)

sonuçları her zaman ille de beklediğimiz doğrultuda etkilemeyeceğinin ayrımında olmamız gerekir. Bu nedenle öncü nitelikli anlayış ve ruhun peşinden ayrılmamız gerekmektedir. Bu ruha sahip olan atalarımızın bugün işleri daha etkili ve kesin hale getirebileceği ümit ve beklentisi asaldır.

Toplum adalet ve yasalar üzerine kuruludur. Toplumun yurttaşları için psikolojik ve ekonomik koşulların olası en iyisini sağlayıp sunabilmesi ancak bu yolla olanaklıdır. Bu da yaratıcılık için en uygun ortam demektir. 1961 yılında gerçekleştirdiği araştırmasından kalkan Gray “iyi”, “sağlıklı” ve “esen” toplumların yaratıcılık için en uygun toplumlar olduğu benimsemesini ortaya atmıştır. Herhangi bir toplum Franklin D. Roosevelt’in savunduğu korkusuz olma, isteme, konuşma ve çalışma gibi “dört özgürlüğe” sahipse bu özgürlüğün olmadığı toplumlara kıyasla o toplumun daha çok yurttaş yaratıcılık için çaba gösterecektir. Ciddi tehdit ve tehlike altında, aç susuz ve hastayken, tutsak olarak yaşarken şiir yazmanın, senfoni bestelemenin ya da benzeri yaratıcı edimlerde bulunmanın olanaklı olduğuna inanmak pek akılcı görünmüyor.

Öte yandan dile getirdiğim özellikler yalnızca yaratıcılığın besleneceği toplumlar için değil her toplum için istenir niteliktedir. Bütün bunlardan çıkarsayacağımız şöyle bir öneri var görünüyor: Yaratıcılığa en uygun iklimin bulunması için toplumun özgül nitelikler taşıması gerekmektedir. Bundan sonra aşağıdaki satırlarda tartışacağım sosyokültürel özellikli dokuz etmen yaratıcılık oluşturucağı koşullar için gereklidir. Kimi örneklerde bu etmenler üst üste gelebileceği gibi sanal olarak birbirinden ayrılabilirler de. Kimi örneklerde ise söz konusu dokuz etmen birbiriyle bağdaşmaz görünmekle birlikte olmadık biçimde bir aradadırlar. Bunların arasında yalnızca ilki asal bir niteliğe sahiptir. Diğerleri de özelliklidir. Ancak daha çok değişik derecelerde yönlendirici işlev sergilerler.

İlk etmen *kültürel araçların (fiziksel olanlar da dâhil) elde edilebilirliği* adını alır. Bu araçlara sahip çıkacak bir seçkinin de bulunması lazım. Buradan kalkarak on sekizinci yüzyılda neden Beethoven gibi bir bestecinin müzikle uğraşacak uygun koşulların olmadığı Afrika’dan çıkmadığı anlaşılabilmektedir. İngiltere’de yaşamış olsaydı Beethoven’in büyük bir besteci olabilme şansı oldukça azdı. İngiltere edebiyatta, felsefe ve bilimde ileri bir ülke olmakla birlikte Beethoven’in yaşadığı dönemde müzikle ilişkili kültürel bir miras söz konusu değildi. Benzer biçimde Mikelanj’in

Alaska, Romanya ya da Madagaskar'dan çıkma olasılığı düşünülebilir mi? Araçlar dendiğinde fizik nitelikli olanlar da (mermerden tütün demir, ağaç, boyaya kadar; bilimsel aygıtlar vb.) akla gelmezdir.

Yaratıcılığı yükseltmek isteyen siyaset önderlerinin kültürel bir ortamı var etmek ve geliştirmek için çalışacakları akla ilk gelenlerdendir. Ancak yollar, köprüler, barajlar vb. derken faydacı edimlere yönelen siyasetçiler kültürel gereksinimlere çoğu kez sağır kalırlar. İnsan için kalım elbette önceliklidir. Ancak kültürel iklim Roma imparatorlarına özgü “ekmek ve gösteri” anlayışına uyan bir tarz, fazladan bir iş, bir lüks değildir. Aksine uygarlığın gelişmesi açısından kültür kaçınılmazdır.

Kültürel uyaranlara açıklık adını alan ikinci etmeni ilkinden ayırmak ilk bakışta zor olabilir. Başka bir biçimde söylersek kültürel uyaranların olduğu ortam yalnızca var olmakla kalmaz aynı zaman da istenir, beklenir, talep edilir. Bu koşullarda oluşması kolaydır. Kişiler adına adına açıklık, gerçeklik taşıyan bir alıcılığa sahiptir. Sonuç kabul edebilirliktir. Yaratıcı yetiştirme özelliğindeki bir toplum aynı zamanda güvenli, korunaklı ve fizik çevresi sakınılan bir toplumdur. Toplum insan yaşamının yalnızca bir yönüne (din, askerlik, konfor vb.) odaklanmamalıdır. Örneğin Karanlık Çağlar denilen ortaçağ toplumu türlü kültürel uyaranlara açık değildir. Kültürel ortam yalnızca din adamları gibi az sayıda insan için ulaşılabilir durumdaydı. Onların ilgisi ise daha çok ruhlarının kurtuluşu odağındaydı. Bu dönem dehaların sayıca az olduğu dönemdir. Onlar da din felsefesi (T. Aquinas) ya da dinsel yaşamla (Assisi'li Francis) ilgilenirler.

Üçüncü etmen ise *ne olduğun değil ne olacağın daha önemli* anlayışının vurgulanmasıdır. Anlık ya da o anki doyuma odaklanmış, konfora aşırı önem veren gelgeç hoşnutluklar peşindeki bir kültür yaratıcılığı yükseltemez. *Ne olduğun* ile *ne olacağın* anlayışı arasındaki fark kültüre de yansır. İlkinde yarından emin olmamak, yarınsız yaşamak önceliklidir. İkincisi ise daha çok insani değer taşır. *Ne olacağın ne olduğunun* katılımcı bir unsurudur. Olgun insan daha çok ne olacağı üzerinde durur. Çünkü değişmekte olan simgelerle dolu evren onu sürekli etkilemektedir. Bugün dün olduğundan farklıdır. Ve yarınki gün de bugünkünden farklı olacaktır! Dinler, okur, öğrenir, duyumsar. İster tekil ister çoğul (ortaklaşmış anlamında), ister özel ister genel, ister siyasal ister bilimsel, ister

deneysel ister kuramsal, ister akla uygun isterse akıldışı, ister ahlak içinde isterse dışında günlük olayları sürekli gözlemler. Yaratıcı kişi yaratıcılığın giderek gelişen bir şey olduğunu, bir süre gereksindiğini, bugün kadar yarını da amaçlaması gerektiğini bilir. Olmayı düşündüğü halin onun için bir kayıp diye nitelenemeyeceğini bilmektedir. Yaratıcı hale gelmekle kendilik tanımında bir farklılığın olmayacağını da bilmektedir. Yaratıcılığın duygudan, duygunun getirdiklerinden, anında doyumun yaşamaktan vazgeçme olmadığının, anın güzelliğini yaşamaya bir engel oluşturmadığının da ayrılmadadır. Uçup giden anın güzelliği kişiyi yaratıcılığa yakınlaştırıyorsa yaşanan evrensel bir güzellik olmasa bile bir yinelemedir. Bunu yaşamak yaratıcı kişiyi *neyim, ne olacağım* tercihlerinin birlikte yaşanması gerektiğine götürür. Hiçbir şey üzerine odaklanmış bir toplum, asla gelişmeyeceği gibi sonunda yozlaşarak çökecektir.

Dördüncü etmen *ayrım olmaksızın tüm yurttaşların kültürel araçlara ulaşabilmesidir*. Bilindiği üzere tarih boyunca kültür araçları belli bir öbek insana hasredilmiştir. Ayrıcalıklı bu sınıf bir zamanlar aristokrasi, bir zamanlar kilise, bir zamanlar burjuvazi, bir zamanlar belirli bir etnik grup olarak tanımlanmıştır. Hepsinin ortak yanı erkek egemen olmasıdır. Bu grubun dışındakiler farkındalığı sınırlı kalmak zorunda olan; çok ilerlemesine izin verilen; kültürel araçlara ulaşmaları olanaksız, yaratıcılığına asla hoşgörü gösterilmeyen insanlardır.

Dehaların yer aldığı bir listeyi incelediğimizde erkeklerin açık arayla önde olduklarını görüp şaşırabiliriz. Buna bakarak yaratıcılık alanında kadınların erkeklerin daha altında yer aldıkları sonucuna mı ulaşacağız? Yüzyıllar boyunca olduğu üzere bugün de buna inanan pek çok insan vardır. Üstelik onların bu inançları kuşku istatistik rakamlarıyla desteklenmiştir. Ancak istatistikçiler iyi bilirler ki rakamların yüzey değerlerini bir ifade olarak kabullenmek doğru değildir. Rakamlar yüzey değerlerinin ötesinde önce yorumlanabilmelidir. Aslında söz konusu biyolojik olarak açıklayabilecek biyolojik bir temel söz konusu değildir. Kadın ve erkek anatomik ve fizyolojik (kimi organlar, salgı bezleri, kaslar ve kemikler vb.) olarak farklılaşmıştır. Bu farklılaşma yaratıcılık alanındaki edim açısından herhangi bir kadın erkek farkını açıklayamaz. Organizma düzeyinde, yani fizyolojik düzeyde farklılaşmayı açıklayabilecek tek yapı santral sinir sistemi (beyin ve bağlantılı dokular) olmaktadır. Ancak bu açıdan bugüne dek kadın ve erkek ara-

sında fark saptanmamıştır. Beynin ortalama ağırlığı 1400 gr.dır. Yani beden ağırlığının % 2'sidir. Kadınlarda beden ağırlığı erkeklerden daha azdır. Dolayısıyla beyin ağırlığı da az olmak durumundadır. Ancak bu önemsiz bir farklılıktır. Üstelik beden ağırlığı ile beynin ağırlığı orantılandığında kadındaki beyin oransal olarak erkektekine göre daha çoktur. Önem taşıyacak bir farklılık olacağına bu nöron sayısında olmalıdır. Ancak bildiğim kadarıyla ne nöron sayısı ne de nöronal dallanma açısından erkek lehine bir nicelik farklılığı söz konusudur. Kadın ve erkek korteksindeki (beyin kabuğu) nöron sayısı aynıdır: 15 milyar! Korteks hiç kuşkusuz yaratıcılıkla ilişkili özellikli tek yapıdır. Ölü bir insandan alınan bir beyin ele alındığında kimse o beynin bir kadından mı, bir erkekten mi alındığını söyleyemez. Konuyla ilişkili, yani kadın beyinin eksikli olduğuna dair bir farklılık bulunamamıştır. Bulduğunu söyleyenlerin çalışmaları son derece yüzeysel, üstelik güvenilirliği olmayan çalışmalardır (Stephanie Shields, 1975).

İlkel adam ağaçsılıktan vazgeçip avcı haline geldiğinde kadınların rolü değişmiş; annelik ve ev onların işlev özellikleri olarak tanımlanırken adeta rütbeleri ellerinden alınmıştır. Nedeni kadınların fizik gücünün daha az olması ve av için daha az uygunluk taşımalarıdır. Babaerkil toplumun kurumsallaşması söz konusu rol indirgemesinin sonsuz kabulü (!) sonucundadır. Bunu sosyokültürel çevrenin 'kadından yaratıcı olmaz' kabulü odağında tasarlanması izlemiştir. Kimi psikanalistler (örneğin Sandor Ferenczi) "çocuk doğurma/yaratma" güdülenmesinin kadın için bir uçunum/yüceltme olduğu düşüncesindedirler.¹³⁸ Dolayısıyla başka her türlü yaratıcılıktan uzak bir konuma düşmeleri beklenen bir şey olmalı! Çocuk doğurmak gerçekten güç isteyen ve pek çok yönden yaratıcılığı gereksinen bir eylemdir. Bu eylemin eylem sahibini yücelttiği gerçeği gözden ırak tutulmamalıdır. Çünkü toplum bunu beklemekte ve gözlemektedir. Pek çok zaman boyunca ve pek çok ülke-

S. Ferenczi'ye çok görmemek lazım! Başlangıçta S. Freud kadınların ödevinin çocuk doğurmak olduğunu vurgulamaktadır. Yani sıra açıkça olmasa da kadının bir diğer görevinin erkeğe sunması gereken cinsel hoşnutluk hizmeti olduğunu ima eder. Viktoryen dönemin baskıcı cinselliğinden beslenen anamalcı sistem sözcüsü birine (kuram sahibi bir düşünür bile olsa) bu kabulleri çok görmemek gerek. Söylediklerim muhalif bir bakış açısı ile bir ruh hekimi olarak benim söylediklerim değil, onların söylediklerinden derlediğim çıkarsamaların sonucudur. Ç.N.

de -bugün bile- ve söz konusu uçunama uzak kalmış kadınlar vardır. Bu tür kadınlar özgün, tuhaf ve hatta kadınlığından vazgeçmiş olarak düşünülür. Yaratıcı nitelikli yazar Virginia Woolf, *Room of One's Own/Kendine Ait Oda* (1929) adlı kitabında İngiltere’de ve başka yerlerde kadının durumunu anlatır: Kadın hiçbir kültürel ortamda var değildir. Woolf, William Shakespeare’in hayali bir kız kardeşinden doğru türettiği varsayımsal bir durum anlatır. Kız kardeş ünlü kardeşiyle aynı yetenek ve becerilere sahiptir. Ancak yaşadığı zamanın İngiltere’sinde bu yeti ve becerisini gerçekleştirme şansına sahip değildir. Okula gidip bir oyun yazmış olsaydı ya da yayınlamış olsaydı kadın olduğu için gene var olamayacaktı!

Konuyla ilişkili çalışmalar yapan insanlar bile kadınlar hakkındaki önyargılarından kendilerini kurtarabilmiş değildir. Cattel ABD’deki erkek bilimi konusunda ilk istatistik çalışmaları yapan insandır (1903,1906,1910a,1910b,1926). 1910 yılında çıkmış bir makalesinde (1910b), 1903 ile 1910 yılları arasında ABD’de bilim alanlarında çalışan kadınların sayısında ve duruşlarında bir değişikliğin olmadığını belirtmiştir. Buradan çıkardığı sonuç, “*Bilim alanında çalışan kadınlara yönelik toplumsal bir önyargı yok görünmektedir. Kadınları oyun dışı bırakan içkin cinsiyetçilik bir sonuçtur. Ve bunu önlemek zor görünmektedir*” diye ifade bulmaktadır. Soruna yüzeyel bir bakış attıktan sonra şövalyece bir tarzla önyargının olmadığı ve olup bitenin kalıtsal ya da *içkin* olduğu sonucuna varmaktadır. Gene de cesaret eksikliğinin rol oynayabileceği olasılığı dışlamamaktadır.

Cora Sutton (1913), Cattle’ın geliştirdiği yöntemi izleyerek yirmi-altı yüzyıl boyunca kırk iki ülkeden 868 ünlü kadından (anne, siyasetçi, egemen vb.) oluşan bir liste yapmıştır. Ünlü kadınların en çok bulundukları liste yukarıdan aşağı doğru inen listede ilk üç ülke İngiltere, Fransa ve Almanya’dır. Amerikalı kadınlar orta sıraların altındadır. Cattle’ın ulaştığı sonuç şu olmuştur: Söz konusu ünlü kadınların ünlü oldukları alanlar babalarının çalıştıkları alanlarla aynı ya da yakın. Kadınların büyük bir çoğunluğu evlilikte başarılı olamamışlardır. Listede bildirilen 781 birlikteliğin % 11,6’sı ayrılma ya da boşanmayla sonuçlanmıştır. Çalışmanın yapıldığı dönemler boyunca sonuyla ilişkili rakamları esas alınarak yapılan oranlamada sonuç yüksek bulunmuştur. Karara ulaşamadığı husus şu olmuştur: kadınlar *içkin olarak alt düzeylerde* mi yoksa yaşadıkları koşullarda başarılı olabilecek olanaklara daha mı az

sahiptiler? Çalışmacı ünlü kadınlar listesinin % 63'ünün son iki yüz yıl içinde yaşamış olduğunu belirlemiştir. Kalan % 36,9'u önceki yirmi dört yüz yıl içinde yaşamışlardı. Çalışmacı bir kadın olarak sonunda çevrenin istatistiklerle ilişkili yapacağı çok büyük bir işinin olduğu hükmüne varmıştır.

Değişik yaratıcılık alanlarına dair yetenekleri olmasına karşın kadınlar yeteneklerinin izini sürmektense cesaretsizlendirilerek evliliğe, anneliğe veya ev kadınlığına yönlendirilmişlerdir. Tarih boyunca kadınlar sınırlı işlerle uğraşmak zorunda kalmışlardır. Çoğu ülkelerde yasal olarak babanın, eşin, erkek kardeşin yasal boyunduruğuna teslim edilmişlerdir. Evlenmemeleri halinde durumları daha da kötüye gitmiştir. Başkalarına bağımlı ve önem taşımayan konumlarda bulunmuşlardır. Son iki yüz yıl içinde önceki elli yıl boyunca, elli yılın bilhassa yirmi yılında durum biraz daha gelişmiştir. Ancak hâlâ istenen düzeye gelmemiştir. Erkeklerle kıyaslandığında pek çok kadın hâlâ şanslıysalar sekreterlik türü işlere, şanslı değilseler adeta köle gibi çalıştırıldıkları işlere yönlendirilmektedirler.

Sonuçta yaratıcılık alanında saptanan çarpıcı kadın-erkek oran farkı kabule şayan gibi görünse de kadınların daha alt düzeyde oldukları anlamına gelmez. Ancak kadınların toplum tarafından hangi derecede ve ne tür bir muameleye uğradıklarının işaretidir. Eşit koşullar tanınmış olsaydı, aynı olanaklara sahip olmuş olsalardı en az erkekler kadar katkı sağarlardı!

Pek çok örnekte kadına yönelik ayrımcılık hiç de ayrımcı görünmeyen biçimlerin ardına gizlenmektedir. Üstelik bu biçimler - nedense- liberal eğitim bahanesini destekler niteliktedir! Torrance (1962) cinsiyet rollerine yapılan aşırı vurgunun ve yanlış vurgunun çocukları nasıl etkilediği üzerinde durmuştur. Bulguları arasında kızların bilimle ilgili nitelik taşıyan oyuncaklarla oynamadıkları, hatta bu tür oyuncakların onlara uygun olmadığını söyledikleri vardır. Oysa erkek çocuklar kızların bu düşüncelerini desteklemekte, kızların birkaç misli fazlası erkek çocuk bu tür oyuncaklarla oynamaktadırlar. Torrance söz konusu bulgunun koşullara bağlı olduğunu ve öğrenim koşullarının değişmesiyle sonucun da değişebileceğini söylemiştir. Sözün özü çocuklar, çevrenin belli alanlar için kızların güdülenmelerini aşağıladığı uyarılarla erkenden karşılaşmaktadırlar.

Kadınlar için ne söylediysek aynı sözleri başka grup insanlar için de söyleyebiliriz. Kültürel aydınlanmanın her anlamda azınlık gruplara kapalı olması gibi. Örneğin Doğu Avrupa’da yaşayan Yahudiler yüzyıllar boyunca bilimsel bir çalışma yolu edinememişler, dolayısıyla bilime katkıda bulunamamışlardır. Yapabildikleri katkıların çoğu İncil ve/veya Tevrat’la ilişkili olmuştur. ABD’de Siyahlara karşı uygulanan şiddetli baskı, ardından ciddi ırk ayrımcılığı onları pek çok alandan uzak tutarak Siyahların bilime katkıda bulunmalarına fırsat vermemiştir. Elkins’in bildirdiğine göre, İç Savaş öncesinde Maryland ve Kentucky dışında tüm Güney eyaletlerinde Zencilere okuma yazma öğretilmesi yasaktı. Çünkü eğitim aldıkları zaman isyana kalkışmaları daha kolay hale gelirdi. Kuzey Carolina’da Zencilere İncil de dâhil kitap satmak, vermek yasaktı. Yasa yoluyla okuması ve yazması engellenmiş bir topluluktan dâhiler çıkmasını nasıl bekleyebiliriz?

Afrika’nın özgür Afrikalıları ne bilime ne de edebiyata katkıda bulunmuşlardır. Onların bu eksikliği genel özellikteki sosyo-kültürel koşullara bağlıdır. MS 90-95 yıllarında Almanlar hakkında yazan Tacitus, onların katkı sağlamaktan uzak tavırlarına değinmiştir. Ancak Tacitus aynı toplumun gelecek kuşaklarının dünyaya Leibniz, Kant, Goethe ve Bach gibi değerleri armağan edeceğini kestirememiştir.

Sonuç olarak toplumun gelişmemişliğine bağlı olarak onca yetenekli kadının, baskılanmış azınlığın, insanların kültürel zenginliğe ulaşmasını engelleşmiş olmamızın yol açtığı dehşet dolu üzüntüyü görüp yaşamamak, ifade etmemek elde değildir! Yoksa bugünün modern dünyasında kültürün gelişmesine katkıda bulunacak ne kadar daha çok insan olmuş olacaktı! Düşünebiliyor musunuz?

Sınırlayıcı, baskıcı, cezalandırıcı, adaletsiz toplumlarda bu durum o toplumun kimi yurttaşları için yaratıcılık adına bir uyarandır. Buna dair örnek olgular söz konusudur. Buna dair tekil örnekler burada yer veremeyeceğimiz kadar çok sayıdadır. Akla ilk gelenlerden biri Romalı devlet adamı ve düşünür Boethius ve onun hapisteyken kaleme aldığı *De Consolatione Philosophiae/Felsefenin Tesellisi* adlı kitabıdır. Hapishanede yazarlar arasında Pellico, Dostoyevski, Soljenitsin gibi adlar ilk aklımıza gelenlerdir. Benzer etkide bulunan bir diğer durum sürgüne yollanmaktır. Sürgünde yazarlara örnek ise Cicero, Ovid, Dante ve Marx, çağdaşımız Soljenitsin. Bu adların yazdıkları koşullara baktığımızda, uğradıkları

baskı sınırlı bir zaman dilimi içindir. Örneğin ABD'deki Zencilerin yaşadıkları Nazi Almanya'sındaki Yahudilerin yaşamak zorunda kaldıkları şiddet ve sürede değıldir. MS 524 yılı sonunda idam edilmiş olmasına karşın Boethius, Gotik nitelikli yasayla karşı karşıyaydı. Kötü niyetin olmadığını ifade eden Boethius'un kendisidir. Hapishanede yazmasına, okumasına, derinlemesine düşünmesine bir engel konmamıştı. Dante, Floransa'yı terk etmezse idam edilecekti. O da İtalya'nın başka yerlerinde pek çok hami buldu. Marx, İngiltere'ye sığınabildi.

Louisiana Zencileri, İç Savaş sonrasında özgürlüklerine kavuştuktan sonra caz müziğini geliştirdiler. Benzer biçimde Avrupa'nın pek çok yerinde ayrımcılığın ve anti-semitik yasaların kaldırılmasından sonra on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından başlayarak Yahudiler başlı başına kültürel bir güç haline geldiler. Belki de ulaşmamız gereken sonuç şudur: *Baskı ve sürgün sonrasında edinilen özgürlük yaratıcılığı ateşleyen bir etmen değerindedir.* İşte bu yaratıcılığı oluşturan etmenler listemizde beşinci sıradaki etmendir. Bu sonucun kabulü halinde önümüzdeki birkaç on yıl boyunca kadınlardan ve Siyahlardan pek çok şey beklenebileceğı ortaya çıkmaktadır.¹³⁹

Pek çok örnekte insan ruhunu örselemeyen orta şiddette ayrımcılık kesin özgürlük durumuyla kıyaslandığında daha çok uyarcı olabilir. Zorluklara meydan okuma isteğı ayrımcılık artığı her şeyle kavga etmek, daha önce yadsınanı istemek gibi yönelimlerin hepsi zorlu güdüleyiciler olabilir. Beşinci etmenin yaratıcılığı artırdığını düşünerek önermeyeceğimi ayrıca söylemeye gerek yok diye düşünüyorum. Sözü nü etmem pek çok örnekte olup biteni daha iyi görebilmek amacını taşımaktadır.

Altıncı etmen *farklı, hatta kültür karşıtı uyaranlara maruz kalmaktır.* Kimi kültürlerde değerli ya da değersiz özellikler bir kez kökleşti mi artık değışmez biçimde kalırlar. Zamanın sinamasından geçmiş olmaları onları kabule değer hale getirir. Artık o kültürde kimi insanların benimsemesine açıktırlar. Öte yandan başka kültürlerle karşılaşma sonucunda edinilen yeni uyaranlar kişileri önceki zamanlardan olmadığı kadar yaratıcı hale getirebilir. Antik Yu-

¹³⁹ Kitabın telif hakkının taşıdığı tarihin 1976 olduğu düşünülürse bugüne bakarak S. Arieti'nin öngörüsüne alkış tutmak gerekir diye düşünüyorum. Ç. N.

nan'ın kültürel öneminin bir diğer kaynağı farklı başka kültürlerle açık olmaları ve o kültürlerden kimi öğeleri kendi kültürlerine alabilmeleridir. Kimi tarihçiler Antik Yunan'da geriye gidişin, düşüşün Pericles'in Atina'da yabancıların yaşamalarını yasaklamasından sonra başladığına inanırlar.

Benzer başka örnekler de vardır. Sicilya ve İngiltere örneğinin yabancı istilasına bağlı olarak başka kültürlerle karşılaştıkları için sonrasında pek çok kazanım edinmişlerdir. İtalyan, Alman ve Fransız olmak üzere farklı kültürlerle karşılaşmış olmaları çapraz öğrenmelerden doğru yüksek düzeyde erişim sağlayan İsviçre bir diğer örnektir. Ruesch (1957) nüfusa oranlandığında İsviçre'nin kazandığı Nobel sayısının ABD'den daha çok olduğuna işaret eder.

İtalyan Rönesansının doğuşu klasik Yunan-Roman kültürünün yeniden keşfedilmesi ve ortaçağ Hristiyan kültürünün görece özgürlük dolu bir refah toplumunda bir araya getirilmesi sonucunda ortaya çıkmıştır. Rönesans öncesi "inanç çağı" Pagan nitelikler taşıdığı için antik dönemin üzerini örtmüştür. Çünkü Paganizm ruhun kurtuluşuna hizmet etmemekteydi. Oysa on üçüncü yüzyılda Hristiyanlık ortadan kaldırılmamış ancak Hristiyan kültürü parçalanmıştı. Hristiyanlık "her şey dahil" bir rol üstlenmemiş olmakla birlikte, gene de önemli bir rolün sahibi olmuş ve klasik Yunan-Roma dünyasına yeni bir bakışa izin vermiştir.

Elenizmin yalnızca sanatsal olarak değil siyaset olarak da yeniden doğuşu İtalya'da gerçekleşmiştir. On birinci yüzyıldan başlayarak İtalyan kentleri kendi hükümetleri tarafından yönetilmişlerdi. Çok azının imparatorluk ya da kilise yetkilileriyle bağlantıları vardı. Çoğunun yoktu. İtalyanların "comuni" adını verdikleri bu yapılanma eski Yunan yapılanmasını andırmaktadır. Klasik dönemde Yunanlıların yaptığı üzere gerçekliğin keşfiyle uğraşır olmaları yağlı boya resmin icat edilmesine neden olmuştur. 9. Bölümde söz ettiğimiz üzere İtalyan Rönesansı hiçbir biçimde sönmüş Elenizmin canlandırılması gibi düşünülmemelidir. Elenizm ve Hristiyanlık binlerce yıl savaştıktan sonra buluşup karışmışlardır. Kazanan Hristiyanlık olmuştur. Fark, kazananın artık Pagan dünyadan korku duymaması, sonuçta eskinin büyüklüğünün kabulü ve özümsemesinde sakınca olmadığı anlaşılmıştır. İki kültürü yaşamsal özellikleriyle karşılaşmanın sonucunda Dante, Petrarch ve Giotto gibiler ortaya çıkmıştır. İki kültürün önceden çatışan öğeleri

bu kez bir bireşim sürecini oluşturmuş, bu da sonrasında Batı kültürünün doğuşu ve yükselişini hazırlamıştır.

Farklı öğelerin üretken çakışmasının bir diğer örneği de Amerikan demokrasisinin başlangıcı döneminde görülür. Amerikan Devrimine yol açan düşünceler, ilkeler İngiliz felsefesi, değer ve gelenekleri ile sömürge nüfusu Amerikalıların maceracı, girişken, bireyci ruhunun karışması sonucunda gerçekleşmiştir.

ABD'nin bugün sahip olduğu özellikli ve öncelikli konum Anglo-Sakson diye tanımlanan niteliksel zeminde bir araya gelebilmiş kültürel azınlıkların sonucudur. Söz konusu kültürlerin sindirime uğramak yerine bir araya gelebilmeleri aynı zamanda yaratıcılığın doğuşu için en elverişli zemini hazırlamaktadır. Bu da yaratıcı toplumu belirleyen etmenler arasında yedinci sırada yer alan *farklı görümlere duyulan hoşgörü ve ilgi* şeklinde dile getirdiğimiz etmen demektir. Sözümlü ettiğimiz yalnız kültürden kaynaklanan değil her tür farklılıktır. Yaratıcı nitelikli bir ürün alışılageleminin dışında olduğu için başlangıçta rahatsızlık uyandırabilir. Çünkü alışık oldukları ile yaşarken insanlar rahatlırlar. Çünkü ne alışkanlıklarının değişmesi istenmekte ne de sonunda hoşnutsuz kalacakları bir değişikliğe gitmek zorundadırlar. Bu nedenle eskiye yapışıp kalmak en iyisidir!

Hoşgörüü izleyen tutum yeni olana yönelik iyimserliğin ve sorgulayıcılığın olduğu bir ilgi diye tanımlanabilir. Yeni ortaya çıkan bir şey eğer insanların ilgisini çeker de insanlar ona yönelirlerse görecektirler ki eskiyi sonsuz kılmadıklarında yaşamlarına dolacak yeni ve farklı şeyler olacaktır! Toplum (en azından içlerinden bir kısmı) daha önce reddedilen yeniye yönelik bir hoşgörüye sahip olmadıkça sonrasında bile olsa yeninin tanınması ve yayılması pek olanaklı görünmemektedir. On üçüncü yüzyıl Hristiyanları Elen dönemine yönelik hoşgörü geliştirmemiş olsalardı Rönesans olmazdı. Herhangi bir Fransız seçkin gerçeklik taşımayan simgeleştirmeye hoşgörüyle bakmamış olsaydı modern sanat doğmazdı. Galile gibi bilimciler deneysel görgül yöntemine yönelik hoşgörüsüzlükten vazgeçmemiş olsalardı modern bilim gelişemezdi. Galile sonrasında Kilise bilimin henüz ulaştığı ve İncil'e karşıt görünen yeni bulgulara hoşgörü göstermemiş olsaydı bilimsel yaratıcılık engellenmiş olacaktı. Galile döneminde yaşamış olsaydı Darwin, elinde kanıtlara karşın bugün bildiğimiz sonuçlarına pek ulaşamayacaktı.

Hoşgörü bir değil pek çok düzeyde olmalıdır. Toplum bir bütün olarak farklı düşünce, inanç, âdet ve yaşam tarzlarına dikkat sergileyerek yönelmelidir. Bilinenin dışındaki her şey ille de yaratıcı olmayabilir. Ancak bilinenle uyum içinde karıştırılırsa yeni ve büyümlü nitelikte bir bireşim ortaya çıkabilir. Okullar, kurumlar alışıldığın dışına da taşsa, olağanın özelliklerini taşımasa da (kimi cinsel alışkanlıklar da dâhil) zihnin özgürleşmesine izin vermek durumundadırlar. Bulundukları yeri yitirmek, sığındıkları kaleden atılmak korkusuyla öğretmenler öğrencileri küstürmekte, ne alışılmamış düşüncelerin ifadesine ne de yeni deneylere izin vermektedirler.

Sekizinci sıradaki etmen *belirgin kişilerin etkileşimidir*. Belirgin insanlar birbirleriyle yüz yüze karşılaşmamış bile olsalar ürünlerinden doğru birbirlerini etkilerler. Pisagor ve Öklid Batı tarihi boyunca binlerce matematikçiyi etkilemişlerdir. Homer'in gerek Virgil gerekse Dante üzerinde önemli etkisi vardır. Ancak bu bölümde ele alacağımız yaratıcı ürün üzerinden oluşan etki değildir. Ne de Cimabue ve Giotto gibi özellikli öğretmen ve özellikli öğrenci etkileşimidir. Andığımız türden etkileşimler getirdiği yaratıcılık sıçramaları açısından elbette önemlidir. Yol açtıkları etkileri bireysel temelde ele alıp irdelemek belki daha çok doğru olacaktır. Burada sözünü edeceğimiz bir biçimde aynı yer ve zamanda yaşayan bir öbek insanın bir arada çalışma olanağı bulmaları ve neticede ortaya çıkan olağanüstü etkidir. Böylesi bir etki toplumsal ve tarihsel olaylara yol açar. Genelde bilimde rastlanır. Sanatta o ana örnek ise daha çok sinema alanındadır.

Akla gelen ilk örnek bilime dairdir; atom enerjisinin zincir tepkime biçimde serbest kalması çalışmasıdır. Manley (1960) bu çalışmayı “pek çok bilimci, mühendis ve teknikerin katıldığı deneyin, çıkarımın ve kuramın zaferi” diye niteler. Bu çalışma ilişkili açığa çıkmamış pek çok şey vardır. Dolayısıyla Fermi, Urey, Pegram veya diğerleri olmak üzere hangisinin asal nitelikli ve kaçınılmaz bir rolde olduğunu söyleyebilmek olanaksızdır.

Toplumsal nitelikli, siyasal tarihteki yaratıcılıkta grup etkileşimi en kolay kabul görendir. Pek çok tarihçi, Benjamin Franklin, George Washington, John Adams, Thomas Jefferson, John Jay, Alexander Hamilton ve James Madison gibi insanlar aynı zamanda yaşayıp bir araya gelerek küçük bir grup oluşturmamış olsalardı ne Amerikan Devrimi gerçekleşir ne de Amerikan Anayasası ortaya

çıkılmış olurdu (Bkz. Morris 1973). Kimi yazarlar bu listeye kurucu büyükler diye bilinen Samuel Adams, James Wilson ve Thomas Paine gibi adları da eklerler. Pek çok başka ülkede karşılaştırılabilir önderlerin bir arada oldukları örneğe rastlamak olanaksızdır. O yılların Amerika'sında tartışması tamamlanmış konulardan biri de birbiriyle zıtlık oluşturan sosyo-kültürel öğelerin bir arada oluşunun taşıdığı önemdi. Şaşılasi ve bir o kadar gerekirlik taşıyan husus üç milyon kişiden az bir nüfusta bu insanların bir araya gelişidir. Ya bu insanlar ortada olmayıp birbirlerini etkilememiş olsalardı? Yaşarken ve yaşadıktan sonra -o tarihten bugüne- ABD'nin kaderini belirlemiş olanlar onlardır. Onlar yalnızca devrim boyunca değil sonrasında federal ve ulusal hükümetlerin gelişmesinde de etkili olmuşlardır. Aynı yüzyıl içinde gerçekleşmiş bir başka devrim olan Fransız Devriminde aynı çapta birbirleriyle karşılaştırılabilir ancak bir arada olabilmiş bir lider kadrosu yoktur. Ancak Fransız Devrimini hazırlayan düşünce gerisinde Rousseau, Voltaire ve Diderot gibi bir öbek düşünürün olduğu bir nitelik sergiler.

Yüzyıllar boyunca esaret görmüş ya da ufak devletçiklere bölünmüş olan İtalya sosyo-politik yaratıcılığın bir diğer örneğidir. Öncesinde bir hazırlık zemini taşımakla birlikte sonuca ulaşılmasında bir araya gelen şu üç adam belirleyici olmuştur: Esin kaynağı ülkücü Mazzini, asker kökenli Garibaldi ve dış politikadaki yeteneğiyle bilinen Cavour. Bana göre bu üçlüye katılması gerekli bir dördüncünün varlığı gerekliydi. Söz konusu gerekirlik dördüncünün yalnızca yaratıcı ve aydın olması değil o dönemde sahip olduğu konumdur. Bu kişi Piedmont ve Sardunya kralı II. Victor Emmanuel idi. Tüm İtalya'nın siyasi bir birlik anlayışında bir araya gelmesini sağlayan anayasa önerisi ondan çıkmıştır.

Ele alacağım dokuzuncu ve son etmen teşvik ve ödüllerin yükseltilmesidir. Yaratıcılığın en büyük ödülü yaratıcılığın kendisidir. Yaratıyor olmanın ya da yaratıcı edimi tamamlamış olmanın dışında hiçbir şey yaratıcı kişiyi onca mutlu edemez. Ne olursa olsun dış kaynaklı teşvik ve ödüllerin güdülenme üzerinde olumlu bir etkisi vardır. Pekiştirir. Eski Yunan'da atletizm ve tiyatro gelişebilsin diye atletlere ve oyun yazarlarına ödüller verilirdi. Tarih boyunca günümüzdeki Nobel ödülüne denk düşecek biçimde kraliyet kurumu yaratıcılığı destekleyen ödüllendirmelerin kaynağı olmuştur. Torrance (1963.1964.1969), Platon'dan aktarımda bulu-

narak şu alıntıyı tekrar eder: “Ülkede ne ödüllendirilirse onun tohumu ekilmiş olur. Sonrasında büyüyen de o olur.”

Daha önce tartıştığımız üzere yaratıcıların saldırgan çevre koşullarında ortaya çıkması -istatistiksel olarak konuşursak- ödülleniçi çevre koşullarında daha çok yaratıcının doğmasına yol açtığı-nın karşı kanıtı olamaz. Yoksulluk içinde olduğunu bildiğimiz Rembrandt, Balzac, Rousseau, Dostoyevski gibi yaratıcılara karşın Goethe, Darwin, Byron ve Croce kimi kişilerin mali güvence içinde olması önemlidir.

Ele alıp irdelediğimiz yaratıcılıkta önem taşıyan dokuz toplumsal etmen şunlardır:

1. Kültürel araçlara erişebilme
2. Kültürel uyaranlara açıklık
3. Ne oldum değil ne olmaktayım vurgusu
4. Tüm yurttaşların ayrıma uğramadan kültürel ortama katılabilmeleri
5. Orta şiddette baskı ve şiddet sonrası özgürlüğün etkisi
6. Farklı ve çatışan kültürel uyaranlara maruz kalmak
7. Farklı bakış açılarına hoşgörü
8. Belirgin insanların etkileşimi
9. Ödül ve teşviklerin yükseltilmesi

İlk etmen kesinlikle bir gerekliliktir. Diğer sekiz tanesi önemli olmakla birlikte yaratıcı kişi üzerinde olmazsa olmaz, varlığı şiddetli bir çabayı gerektirecek ya da yokluğu yaratıcı kişiyi deva arayışına itecek nitelikte değildir. Ancak yaratıcılık için bu dokuz etmenin önemli olması sonuçta ille de yaratıcılığı getirecek anlamı taşımaz. Ancak 13. Bölümde sözünü ettiğim bireysel olarak yaratıcılıkta önem taşıyan açık sistem için *girdi* niteliği taşır. Aslolan yaratıcı kişinin ruhsal-içi öğeleridir.

Tartışmalarda sık dile gelen konulardan biri de “mutlu” bir toplumun yaratıcılık için uygun bir iklimi sağlayıp sağlamadığıdır. Gerçekten de kendi çevrelerinde mutlu olan kişiler yenilikler karşısında muhafazakâr davranan coşkusuz tepkilere sahip insanlardır. O vakit sorunun yanıtı mutluluğun ne olduğu tanımında yatmaktadır. Gerçekten mutlu olan bir toplumda insan ruhunun gelişimine konulan bir sınır söz konusu değildir. Öte yandan özellikle din, siyaset, toplumsal reformlar gibi alanlarda kitlelerin hoşnutsuzluğunun yaratıcılığı yönlendirdiği olasılığı göz ardı edilemez. Başka bir aykırı örnek savaş halinde ortaya çıkan kimi gereksinimlere

yanıt ararken ortaya çıkan icatlar, yeniliklerdir. Hitler'den kurtulabilme sorunu nükleer bilimin hızla ilerlemesinin nedenlerindendir. Yani yararlı kültürel değişimler karşıt nitelikli tarihsel olaylarca belirlenmiş olmaktadır. Örneğin Romalılar işgal ettikleri ülkelerde kendi uygarlıklarını dayatarak kültürel değişimlere neden olmuşlardır.

Modern Zamanlarda Yahudilerdeki Yaratıcılık Olgusu

SÖZ ETTİĞİMİZ dokuz etmen gerçekten, kelimenin kendi anlamıyla doğrudan yaratıcı oluşturuca nitelikte midir? Yanıt, hayır. Çağımızda ya da uzak olmayan yakın geçmişte ulaştıkları sayının ötesinde yaratıcı olan kişiler araştırıldığında onlar sözünü ettiğimiz dokuz etmeni karşılıyorlar mı? Çıkan herhangi bir sonuç yalnızca varsayımsal, eğilimseldir.

Bu sorunun kolaylıkla araştırılabileceği topluluklardan biri on dokuzuncu yüzyılın ortalarından günümüze uzanan dönemde Yahudi topluluğudur. Yahudiler yüzyıllar boyunca zulme uğramışlardır. Anılan zulüm, topluluğun hepten katlinden tutun değişik derecelerde uğradıkları ayrımcılıktır. Yalnızca Fransız Devrimi sırasında ilgi görmüşler ve toplumun sorumlu bir kesimi olarak ele alınmışlardır. Mirabeau (1749-1791) şunları yazmıştır: “*Yası tutulacak tek bir şey vardır: Gelişebilme olanaklarına karşın hep engellenmiş ve bu koşullarda yaşamış olan Yahudi topluluğudur. Onların aramıza katılabilmesini sağlamak ileri görüşlü her yurttaşımız için sevinç kaynağı olmalıdır.*” Aslında Yahudilere ilgi gösteren, onları özgürleştiren Austerlitz (1806) savaşından dönen ve “Yahudi topluluğunun haklarının iyileştirilmesi için her önlemleri alacağım” diyen N. Bonaparte olmuştur. Daha sonra Yahudilerin kendileri için Fransa sınırları içinde bir Kudüs bulabileceklerini umduğunu eklemiştir. Bu ifadenin sonrasında yavaş yavaş Napolyon'un uygulamaları yer almaya başlamıştır. Daha sonra bu yenilikler duraksamakla birlikte, 1848'e gelindiğinde Fransa'da filizlenen bu ruh Prusya, Avusturya ve İtalya'ya doğru gelişmiştir. Yahudilerin başka yurttaşlarla eşit haklara kavuşmasını sağlayacak özgürleştirme süreci bu yayılmanın sonucudur. O zamandan bu yana Yahudiler ya da Yahudi kökenli insanlar arasında yaratıcılık olağanüstü dere-

cede artmıştır. Onların arasında dört kişi sosyo-kültürel dünyada devrim yaratmıştır: Freud ve Einstein, ana babası Yahudi olan, sonradan Hristiyanlığa dönmüş olan Marx ve Darwin.

Yahudiler özgürleşmeden önce müzik ve güzel sanatlar alanlarında çok az katkıya sahiptiler. Örneğin özgürleşme öncesinde müzikte kendisini gösterebilen bir tek kişi müziğin seçkin adlarından Salomone Rossi (1565-1628) iken özgürleşme sonrasında kimler ortaya çıkmamıştır ki: Giacomo Meyerbeer (1791-1864), Felix Mendelssohn (1809-1847), Jacques Offenbach (1819-1880), Gustav Mahler (1860-1911), Arnold Schoenberg (1874-1951), Ernest Bloch (1880-1959) ve George Gershwin (1898-1937). Modern sanatta ad yapmışlara gelince Camille Pissarro (1830-1903), Isidor Kaufmann (1853-1921), Jehudo Epstein (1870-1945), Amedeo Modigliani (1884-1920), Chaim Soutine (1893-1943) ve Marc Chagall (1887-¹⁴⁰).

Bilim alanında belirginleşmiş Yahudiler burada yer alamayacak bir liste oluştururlar. Lewis S. Feuer (1963), Yahudilerin özgürleşmesinden sonra bilimde gerçek anlamda bir devrim yaşandığını söyler. “İtalya’daki Yahudi topluluğu tüm Avrupa’dakiler arasında en küçük olanlardandır. On dokuzuncu yüzyılda *Risorgimento*¹⁴¹ döneminde sayıları yalnızca kırk bindi. Özgürlüğün ortaya çıktığı esnada Yahudi katkısının yaşadıkları topluma bakarak sayıca oransal büyüklükte büyük Avrupa ülkesi yoktu. Ancak bu dönemde İtalya’nın bilimcileri vardı: Levi Civita (Calculus kirisinin uyarıcısını bulan); Peano (matematiğin kurucularından); Vito Volterra (ekonomide uzun süren yüksek işsizlik çözümlemecisi) ve bilim felsefesi alanında Federico Enriques saptaması Feuer’e aittir.

Gerçekten zorluk taşıyan işlerden biri de modern zamanlarda Yahudilerin pek çok alanda yaptıkları katkıları teker teker saymaktır. Ancak 1899 yılından bu yana Nobel ödülü kazanmış Yahudi ya da Yahudi soyundan gelen kişilerin sayısal yoğunluğunu araştırmak ilginç sonuçlar verebilir. Burada yansıttığımız tablolar 1901-1970 arasında ödülü kazanmış Yahudilerin yüzdesini vermekte-

¹⁴⁰ Kitabın yazıldığı yıllarda sağ olan Marc Chagall, 1985 yılında doksán sekiz yaşında ölmüştür. Ç.N.

¹⁴¹ Yeniden doğmak anlamındaki bu sözcük özgöl olarak İtalyan’ın birliği hareketi için kullanılmaktadır. Ç.N.

dir.¹⁴² 1970'ten sonra Nobel kazananlar listeye dâhil edilmemiştir. Kazanan Yahudilerin sayısı tüm kazananların sayısı ve ayrıca Yahudi azınlık barındırdıkları için temsil edilen Arjantin, Fransa, Almanya ve İtalya ile karşılaştırılmıştır. Tablo 14-1'de her dönem için bir milyon genişliğindeki nüfus birimi tabanında Nobel ödülü alanlar yansıtılmaktadır. Son sütun her etnik grup için incelenen yedi dönemin ortalaması verilmektedir. 14-1 ve 14-2 sayılı tablolarda ödülü kazananlar arasında yer alan beş etnik grup grafik olarak gösterilmektedir. Tablo 14-2'de her ulusal gruptan ödül kazananların o ulusun kalan nüfusuna (kalan nüfus derken Yahudi topluluğu ayrı tutulmamıştır) oranı verilmektedir. Son sütunda Tablo 14-2'deki ortalama oranları değil Tablo 14-1'deki ortalamaların oranları verilmektedir.

Bu istatistiklere göre 1901-1970 arasındaki yetmiş yıllık dönemde Arjantin'den ödül kazananların dünyada ödül kazananlara oranı 1'e 3'tür. Aynı oranlama İtalya için 1,6; Almanya için 4,4; Fransa için 6,3 iken Yahudiler için bu oran 28,1'dir. Başka bir deyişle Yahudi Nobel kazananların dünyanın kalanına oranı 28 kat fazla olması şeklindedir.

14-1 sayılı grafik gösteriyor ki Yahudilerin oranı dünya popülasyonundan her zaman daha büyüktür. Arjantin, İtalyan, Alman ve Fransız nazi kıyımına uğramışlardır. Tüm grafikler yoruma yer bırakmayacak biçimde olanı yansıtmaktadır. Yahudiler Barış Ödülü dışında tüm alanlarda açık ara öndedirler. Barış Ödülünde önde olanlar Fransız ve Arjantin yurttaşlarıdır. Ödül verilen beş alana baktığımızda Yahudilerin katkıları tıp ve fizik alanlarındadır. Kıyas yapılanlardan daha önde olmalarına karşın kimya ve edebiyat alanlarında tıp ve fizik alanlarına kıyasla biraz daha geridedir.¹⁴³

¹⁴² Bu çalışmanın istatistiksel çerçevesini kuran ve yürüten Marcel Meth'in katkısı çok önemlidir.

¹⁴³ Tablolarda kazananın tabiyeti denince kazanan kişinin o anki tabiyeti söz konusudur. Yansıtılan nüfus on yıllık dönemler halindedir. Her dönemin bir yıllık ortalaması alınmıştır. Bu ortalama her dönemin ilk ve son yılı esas alınarak hesaplanmıştır. Ölüm ve doğum oranları açısından sergilenen varyans düşük derecede olmasına bağlı olarak işlev sürecinin güvenilirliği yüksektir. Kaynaklar: *Encyclopaedia Judaica* (1971, C. 13, s.p. 890-891, 894, 895); *The World Almanac and Encyclopedia* (1921, s. 441; 1941, s. 510); *The World Almanac and Book of Facts* (1951, s. 433); *Statistical Abstract of the United States* (1901, s. 363; 1911, s. 911; 1922, s. 689-690; 1931, s. 584-585; 1941, s. 850-851; 1952, s. 923; 1962, s. 911); *American Jewish*

Tablo 14-1
Nobel Ödülü Kazanlar (her 1 milyon kişi için)
Prize Winners Per Million *

	1901- 1910	1911- 1920	1921- 1930	1931- 1940	1941- 1950	1951- 1960	1961- 1970	Average over Seventy Years
Jewish Winners	0.68	0.35	0.46	0.13	0.57	0.83	1.42	0.64
Non-Jewish Winners	0.034	0.020	0.024	0.022	0.018	0.023	0.019	0.023
French Non-Jewish Winners	0.26	0.19	0.16	0.12	0.024	0.12	0.042	0.13
German Non-Jewish Winners	0.19	0.097	0.12	0.085	0.041	0.044	0.080	0.093
Italian Non-Jewish Winners	0.13	0.00	0.025	0.023	0.00	0.042	0.039	0.037
Argentinian Non-Jewish Winners	0.00	0.00	0.00	0.084	0.070	0.00	0.046	0.029

Bu istatistikler nasıl değerlendirilmeli? Feuer'e göre (1963) bu konuda öne sürülen en önemli görüş 1934 yılında Veblen'in kuramıdır. Veblen'e göre Yahudiler soyutlanmış aydınlardır. Onlar özgürce bir araya gelebilecekleri toplantılar yapabilecek olanaklara sahip değilken bile "kutup kültürü" şeklindeki ayrıksılıklarını bir kenara koymuşlardır. Onların soyutlanmaları onları kuşkucu, yansız sorgulayıcı ve bilimsel yöntemin azimli izleyicisi haline getirmiştir. Veblen'e göre Yahudilerin anılan düzeylerde sağladıkları katkılar bir anlamda yaşadıkları yabancılaşmayla ilişkilidir.

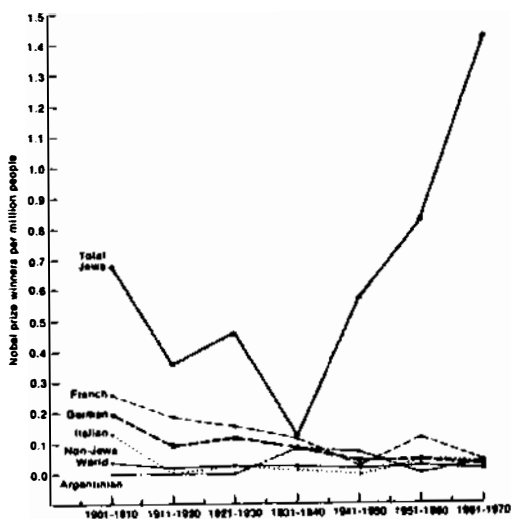
Yearbook (1901-1902, s. 159; 1911-1912, s. 269; 1922-1923, s. 300-302; 1927-1928, s. 232; 1931-1932, ss. 282-283; 1934-1935, ss. 377-378; 1937, s. 560; 1940, s. 584; 1950, s. 247-248; 1960, s. 351-353; 1961, s. 382; 1970, s. 538-53); Matras (1973); *Information Please Almanac* (1951, 1975); Ekonomi ve Toplumsal Etkinlikler Müdürlüğü. *Growth of the World* (1969 n. 44, s. 14), [Marcel Meth].

Tablo 14-2

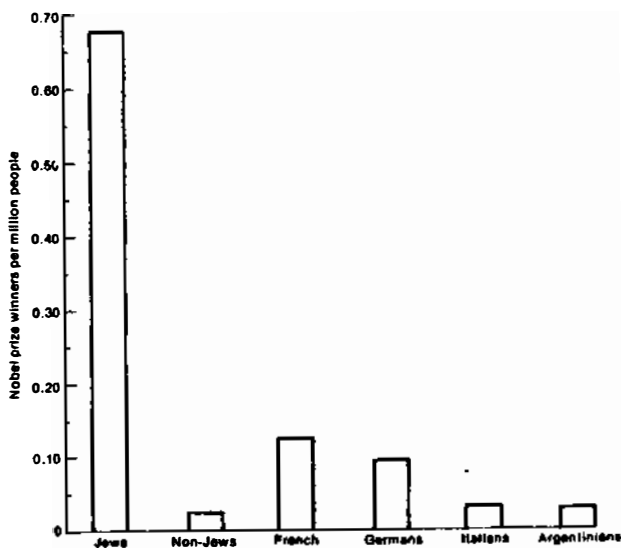
Yetmiş yıllık bir dönemde Yahudilerin kazandığı
Nobel ödülleri (1901-1970)

	1901- 1910	1911- 1920	1921- 1930	1931- 1940	1941- 1950	1951- 1960	1961- 1970	Average over Seventy Years
<u>Jewish Winners</u>								
<u>Non-Jewish Winners</u>	20	18	19	5.7	3.2	3.6	7.5	28
<u>(Non-Jewish) French Winners</u>								
<u>(Non-Jewish, Non-French) World Winners</u>	9.3	11	7.4	6.0	1.4	5.3	2.3	6.3
<u>(Non-Jewish) German Winners</u>								
<u>(Non-Jewish, Non-German) World Winners</u>	6.9	5.6	5.4	4.3	2.4	1.7	4.1	4.4
<u>(Non-Jewish) Italian Winners</u>								
<u>(Non-Jewish, Non-Italian) World Winners</u>	4.1	0.0	1.0	1.1	0.0	1.8	2.1	1.6
<u>(Non-Jewish) Argentinian Winners</u>								
<u>(Non-Jewish, Non-Argentinian) World Winners</u>	0.0	0.0	0.0	3.8	4.0	0.0	2.4	1.3

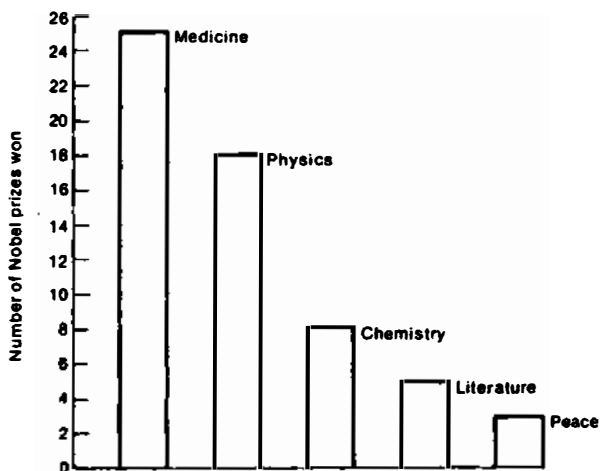
Feuer, Veblen'in yorumunu reddeder. Bunu yaparken kendi yaşamsal uğraşını örnekler. Norveç kökenli Amerikalı çocuk parasal nitelikli Amerikan toplumunda yaşarken herhangi bir konuda bilgili olan biri değildir. Kendisini Amerikan toplumunda "el konulmuş" gibi hissetmektedir. Avrupa'da en küçük genişlikteki Yahudi azınlığına sahip İtalya'da Yahudiler en kapsamlı bilimsel katkıyı yapanlardır. İtalyan Yahudi bilimciler İtalyan yaşamının her kesitinde etkin olmuşlardır. Ülkedeki laiklik rejimi onların çalışmalarına önemli bir ivme kazandırmıştır. Bu da yabancılaşma duygusunun önündeki en önemli engeldir. Şunu eklemek istiyorum: Faşist kıyım sırasında her iki cinsten ve her yaştan 1500 İtalyan Yahudisi 1939 yılında ABD'ye göç etmiştir. Sonraki yıllarda bu göç edenlerden iki kişi Emilio Segre (fizik dalında, 1959) ve Salvador Luria (tıp, 1969) Nobel ödülü kazanmıştır.



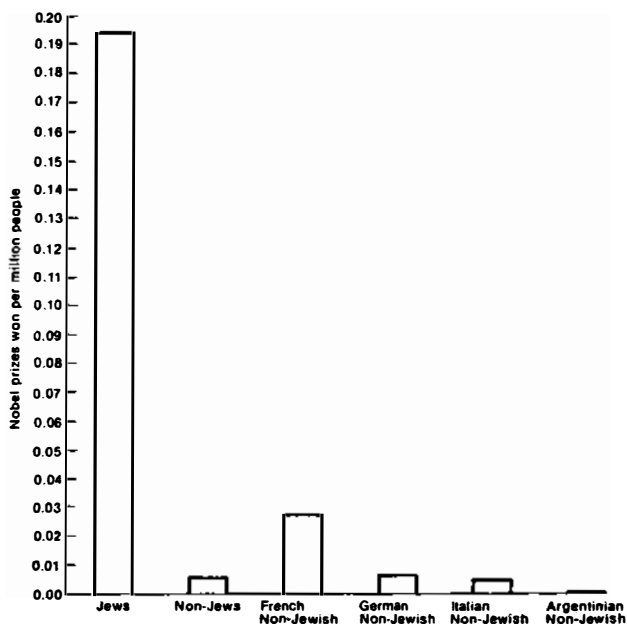
Grafik 14-12



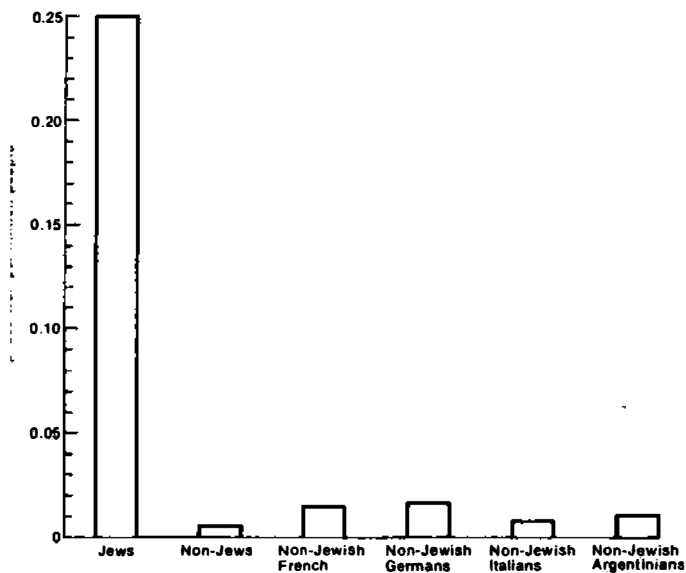
Grafik 14-1b



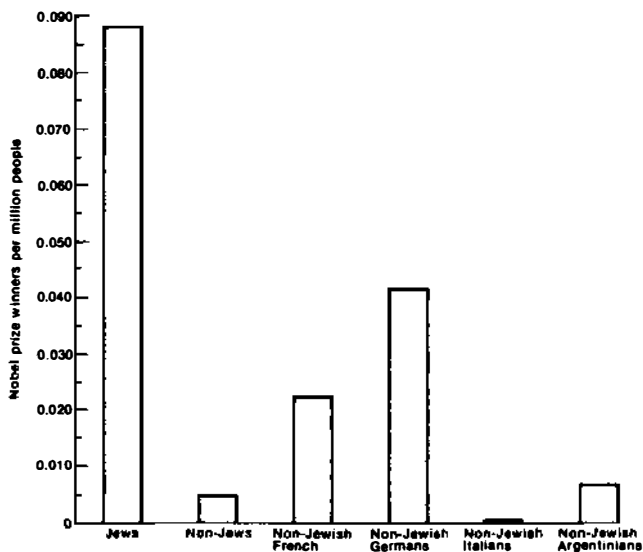
Grafik 14-1c



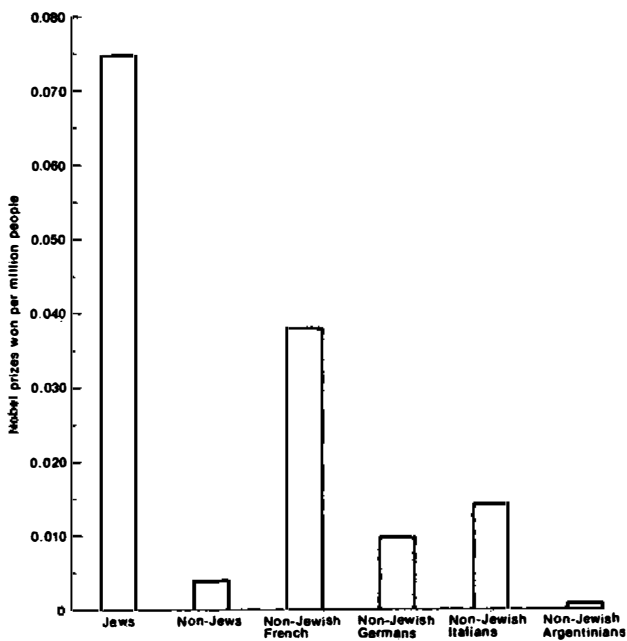
Grafik 14-1d



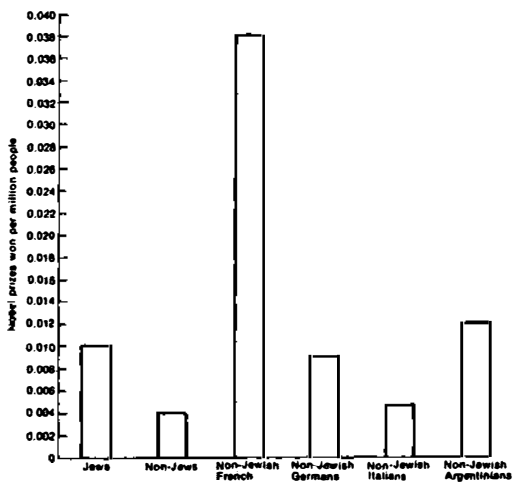
Grafik 14-1c



Grafik 14-1f



Grafik 14-1g



Grafik 14-1c

Kişisel düşüncem Yahudilerin bu erişimi asla bir giz taşıma-
maktadır. Yahudiler pek çok alanda başarı kazanmış olmalarına
karşın en üst düzeydeki erişimleri tıp ve fizik alanında olmuştur.
Yahudiler arasında Danteler, Shakespearler, Bachlar veya Miche-
langelolar yoktur. Daha önce söz ettiğim dokuz etmen anımsana-
cak olursa Yahudiler için bunların çoğuna erişim olanaklıdır. Tersii
de aynı ölçüde geçerlidir.

Kıyıma uğradıkları (Doğu Avrupa'daki gibi) azgelişmiş ülke-
lerde yaşadıkları ve kültürel araçlara ulaşma olanağına sahip olma-
dıkları zamanda Yahudilerin hiç kimseye üstünlükleri yoktur. Nazi
dönemi dışında Yahudiler, Batı dünyası içinde refaha ulaşmışlar-
dır. Çoğu burjuva ya da üst orta sınıftan insanlardır. Bu özellikleri
çocuklarını en iyi koşullarda eğitim olanağı sağlayabilmişlerdir.

İncil'in sürekli okunuyor olması, araştırılması eğitim, üst dü-
zey bilgilenme için bir arayış yaratmıştır. Eğitim sevgisinin oluşturu-
lduğu hallerde başlangıçta dinsel nitelikli okuma ve araştırma
güdüğü kolaylıkla başka alanlara kayabilmektedir. Yahudi dininin
soyutlama yatkınlığı (soyut Tanrı, imgeleştirmenin reddi, etik
odaklı olmak) gibi unsurlar Yahudileri matematik ve bilimsel dü-
şünce için esas olan soyutlama becerisine yakın kılmaktadır. Bu-
nun bir diğer sonucu, başka gruplarla kıyaslandığında Yahudilerin
kültürel uyaranlara daha açık olmalarıdır.

Yahudi dininin peygamber odaklı olması insanın etik odaklı
hale dönüşmesine yol açmıştır. Bu da yarının ne getireceğinin bi-
linmemesi inancını beslemiştir. Bu da *ne oldum* değil *ne olacağım*
anlayışının yükselmesi gibi bir sonucu getirmiştir.

Dokuz etmenden dördüncüsü -ayrımcılık olmaksızın herkesin
kültürel araçlara erişimi- Yahudiler için önem taşımaktadır. Çünkü
ayrımcılık olmadığı koşullarda Yahudiler kültürel araçlara kolay
erişim sağladıkları için öne geçmişlerdir.

Modern zamanlara gelince; kariyer sürdüren kadınlara yönelik
Yahudilerin hiçbir şekilde önyargısı olmamıştır. Modern çağın
ünlü Yahudi kadınlarına örnek vermek gerekirse, emperyalizm
kuramıyla bilinen ekonomist ve devrimci Rosa Luxemburg (1871-
1919); babası ve erkek kardeşi ünlü birer matematikçi olan ve ken-
disi de matematik alanının önemlilerinden olan Emmy Noether
(1882-1935) diyebiliriz. Bell'e göre Noether, zamanımızın en bü-

yük soyut cebircisidir. En son ilk kadın başbakanları da olan Golda Meir (1898-)...¹⁴⁴

5.6.7 nolu etmenler Yahudi topluluğuna uygulanabilir. Baskı ve ayrımcılıktan sonra gelen özgürlük yaratıcılığa katkıda bulunur görüşü Yahudiler için gerçekten karşılık bulmuştur. Yüzyıllarca süren baskı onların var olma, kendilerini gösterme isteği ve yitirdikleri her şeyi geri alabilme güdüsünü bilemiştir. Anti-semitizmin ‘felç edici’ şiddette olmadığı hallerde Yahudiler kavga etmeyi yeğ tutmuşlardır. Nedeni, mevcut etkilerin yol açabileceği yan sorunları etkisiz kılma isteğidir. Toplumun adaletsizliğine uğradıkları için her zaman toplumsal yeniliklerden ve reformlardan yana olmuşlardır. “Farklı, hatta çelişen nitelikteki kültürel uyaranlara maruz kalma” şeklinde tanımlanan 6. etmen Yahudilere çok uyar. Eski Yahudi kültürü ile Batı uygarlığının buluşması aslında bir zıtlığa işaret eder. Özümsemiş Yahudilerde bile eski davranışlar (örneğin soyut düşüncenin yeğ tutulması) egemen olmayı sürdürmüştür. İster çoğunluktan isterse azınlıktan gelsin farklı görüşler karşısında hoşgörü Yahudilerde değişmeksizin var olan bir tutumdur. Eski Ahit’te Yahudilere sürekli anımsatılan husus Mısır’da kıyımaya uğradıklarıdır. Dolayısıyla dışarıdan gelene, yabancıya, misafire, komşuya ayrımcı davranmamaları öğütlenir. Tarihin uzun dönemleri boyunca hep azınlıkta kalmış Yahudiler için hoşgörü yüksek değerlerde bir kabuldür.

Belirginleşmiş insanların yüz yüze gelmeseler de etkileşim içinde olmaları Yahudi topluluğuna uyan bir diğer etmendir. Çünkü uluslararası bağlantılar açısından görkemli bir zenginliğe sahiptirler. 9 nolu etmen -teşvik ve ödüller- sanki yalnız onlar içindir. Yeniliği, bilim peşinde koşmayı/koşanları ödüllendirmek şeklinde bir terbiyeye sahiptirler. Platon’un “ödüllendirilen, ekilen ve büyüyecek bir tohumdur” saptaması onlar için yapılmıştır adeta.

Sonuç olarak bu bölümde söz edilen Yahudilerin Yahudi olmayanlardan daha üstün oldukları değildir. Ancak on dokuzuncu yüzyılın ortalarında başlayıp bugüne kadar gelen gerçekten büyük ve önemli erişimleri Yahudi topluluklarında egemen olan ve sosyo-kültürel niteliklere dayandırılabilir. Söz konusu sosyo-kültürel niteliklerin araştırılması oldukça yararlıdır. Bu anlamda işlevsel olan dokuz etmenden beşincisini çıkarıp (belli nedenlerle) diğerle-

¹⁴⁴ Golda Meir kitabın yayınından iki yıl sonra (1978) ölmüştür. Ç.N.

rini yükseltirsek yarar sağlayacak olanlar yalnızca Yahudiler olmayacaktır. Yahudi olmayanlar da yararlanacaktır. Sonunda asıl yarar sağlayacak olan insanlık olacaktır.

V. KISIM
Birey ve Yaratıcılığın
Çoğaltılması

15. Bölüm

Yaratıcılık Taşıyan Kişi

YARATICI BİREYİN kişiliğinin tanımı ya da kişiyi yaratıcı kılan tekil değişkenler bunları ayrı ayrı belirlemek pek çok araştırmacının uğraşı konusu haline gelmiştir. Başlık merak çekici ve ümit verici niteliktedir. Belli nitelikleri öne çıkarabilip yaratıcı olabilecek insanları belirleyebilseydik onları yaratıcı olabilecekleri biçimde yönlendirebilir ve çok daha iyi bir konumda olabilirdik.

Yaratıcı kişilikle ilişkili çalışmalarda iki büyük temel yaklaşım söz konusudur. Birincisi, holistik (bütüncü) yaklaşımdır.¹⁴⁵ Buna göre kişi bütünü içinde ele alınır. Bu bütünün katılımcı ana öğeleri söz konusudur. İkinci yaklaşımda ise kişiliğin özgül nitelikli katılımcılarını esas alan bir yaklaşım söz konusudur.

Bütününde Kişilik

MASLOW (1959a,1972) ilk yaklaşımın temsilcilerindendir. Ona göre yaratıcı kişilikte olanlar kendilerini gerçekleştiren insanlardır. Yaşamlarında derinlemesine yaşadıkları insanı çepeçevre kuşatan anlara (kimilerinin *hislerin tavan yaptığı* diye tanımladıklarına benzemediği söylenemez) sahiptirler. Böylesi anlar onları, onların dünyayı algılamasını değiştirir. Bu dönüşmenin sonucunda duydukları sevgide, sanatsal yaşantıda içgörülerinde farklılıklar ortaya çıkar.

1968 yılında ölümünden hemen önce ilettiği (1968) ve ölümünden sonra yayımlanan (1972) çalışmasında, Torrance'ın tanım-

¹⁴⁵ Biyopsikososyal anlayış: Üçü arada bir sınır olmaksızın tümlenerek bireyi bir bütün olarak varlığa getirir. Tanımın sahibi K. Menninger'dir. Ç.N.

ladığı (1962) kişilik özelliklerinden söz ederek bunların kendini gerçekleştirme olgusuna yol açtığını ifade etmiştir. Maslow yaratıcılığın binlerce belirleyicisinin olduğunu dile getirmiştir. Bu nedenler her birinin izini sürerek yaratıcılığa ulaşan basit bir yol bulmak boşuna bir çaba olacaktır. Böylesi bir düşünce yaratıcılıkla ilişkili saklı bir “aç-kapa” düğmesi aramakla eşdeğerdir.

Maslow yaratıcı kişinin özellikli olduğunu, özünde ve genelinde/bütününde farklılık taşıyan bir insan olduğunu söyler. İnsanın yolunu yaratıcılığa çıkaran özel bir reçete yoktur. Tıpkı önyargılarla baş etmenin özellikli bir yolunun olmaması gibi. Yaratıcılıkla ilişkili nitelikler dolaylı olarak ekip biçme edimi örneği çabayı gereksinir. Lise öğretmenleriyle grup etkileşimi aracılığıyla bir kurs sürdüren meslektaşı R. Jones’a (1960) göndermede bulunan Maslow, yılın sonunda Jones’un kimi saptamalarını dile getirmektedir: Kurs boyunca konuya dair tek bir sözcük bile etmemişken başlangıçtaki ırk ve etnik kökenli önyargılar bir yıllık kurs sonunda yok olmaktadır. Önyargı doğrudan dillendirilmemiş ancak ortam, önyargı karşıtı bir iklim oluşturulmuştur. Benzer bir şey yaratıcılık için de geçerli olabilir.

Maslow’un yaklaşımı içimizde sevgi yoğunluklu bir tepkimeyi ortaya çıkarır. Yaratıcılık için gizli bir aç/kapa düğmesi derken doğru söylediğini düşünürüz. Yaratıcı kişiye bir bütün içinde bakmamız gerektiği içten kabullendiğimiz bir diğer husustur. Maslow’un yaklaşımıyla ilişkili temel sorun söylediklerini eğitim alanında bir arayış haline getiremeyiz. Ne de genellenmiş yönlendirmelere konu edebiliriz. Yoksa “yaratıcı kişi yaratıcı bir kişiliğe sahip olmak durumundadır” ya da “yaratıcılığı yükseltmek için ortamda yaratıcı bir iklim oluşturmamız” şeklindeki *totolojik/toptancı* çıkarımları dile getirmek işten bile değildir.

Kimi yazarlar yetenek ve deha arasındaki farka ya da üst düzey yaratıcılıkla ilişkili özgül duruma vurguda bulunulmasını önerirler. Yetenek çoğaltılıp işlenirse sonu yaratıcılığa çıkabilecek doğuştan var olan bir haldir. *Genius and Creative Intelligence/Deha ve Yaratıcı Zekâ* (1931) adlı kitabında Nathaniel Hirsh pek çok sorunun yanı sıra yetenek ve deha arasındaki farkı da işlemiştir. Şunları yazmıştır (s. 228-289): “Dehalar kendilerinin yetenekli insanlarla aynı kumaştan olmadıklarını bilirler. Ancak yetenekli olmakla başka bir grup (prens ve köylü; aptal ve deli gibi) arasındaki ayrımın da farkındadırlar. Taşıdıkları için farklılık yetenek

ve dehanın tam anlamıyla zıt kutuplarda yer almasına yol açar: Deha yaratır, yetenek gelişir; dehanın sezgisi vardır, yetenekli kişi irdeler, çözümler, keşfeder; deha tutkulu bir istek sergiler; amacı yaratıcılıktır. Yetenekli kişi ise hırslıdır ve güce kavuşmak yaşamsal amacıdır. Deha bulunduğu yerde oldum olası bir yabancısıdır. Tuhaf bir ara kesitte anlık bir konuktur. Yetenekli kişi için yeryüzü bir cennettir. Doğal olarak onun özellikli bir görevi vardır. Oysa deha zaten yeteneğe sahiptir. Yeteneğinin gelişmesiyle sahip olduğu yaratıcılığı nesnelleştirir. Bu yolla onu gelgeç olmaktan kurtarır. Dehanın sahip olduğu yetenek dil becerisi düşük çok yüksek bir zekâ iken dehanın olmadığı yetenek ise dayanıksız bir kafaya bağlı parlak bir dildir.”

Hirsh çalışmasında düşünür Schopenhauer'den şu alıntıya yer verir: *“Yetenek bir tür olağanüstülüktür. Dilde, sezgisel dille kıyaslanamayacak bir çabuk kavrama, çok yönlülük vardır. Yetenek sahibi başkalarıyla karşılaştırılınca daha çabuk ve doğru düşünür. Oysa deha önlerinde durup duran dünyayı hepsinden daha farklı ayırsamıştır. Ayırsadığı dünya saf niteliktedir.”* Hirsh'in benimsediği deha tanımı düşünürünküyle aynıdır. *The World As Will and Idea/İrade ve Ülkü Olarak Dünya* (3. cilt, “Deha” üzerine) adlı kitabında Schopenhauer, dehanın asal özelliğinin evrende özellikli olanı görebilmesi olduğunu söyler. Bana göre düşünürün söylemek istediği, dehanın özellikli bir içsel görüye sahip olduğu ve “bu içgörünün görünür olmadığı zaman”... 11. Bölümde Newton örneği buna uymaktadır. Düşen elmayı görmesi ile “bedenin yerçekimine tabi olduğu” şeklinde bir evren sezgisine erişimi.

Hirsh'in aynı konuda yazdıklarının devamında dile gelenler şunlardır (s. 291-292): Schopenhauer'e göre dehanın bir diğer özelliği tek ve yegâne olan bir bilme biçimine sahip olması nedeniyle onlara özgü zihinsel bir nesnellığe sahip olmalarıdır. Zihinleri öznel arzulara odaklanmış bedensel yönelimlerden aridir. Dehanın işleri ne niyet ne seçim ne yarar ne de kazanç odaklıdır; “dürtüsel bir gereklilik” sonucudur. Deha için yapıp ettikleri bir *sondur*; kendi içinde yetkin ve gerekliliği karşılar. Başkaları için ise yalnızca *araçtır*.

Yetenek ve deha arasındaki ayrıma değinen bir diğer kişi Lange-Eichbaum'dur (1932). “Yetenek doğumdan gelen bir armağandır. Oysa deha toplumsal, dinsel ve ruhsal etmenlerin bir araya gelmesiyle tamamlanır.” Ona göre yetenek insanların düşündükle-

rinden daha yaygın olduğundan uzak bir geçmişe yönelik kuşku dolu denemelerle üretip yetiştirmeye çalışmanın gereği yoktur. Var olanları koruyup yükseltmek çok daha önerilir.

Yaratıcılık ve Zekâ

ÇOĞU ARAŞTIRMACI çalışmalarında zekâ ve yaratıcılık arasında bir ilişkinin olup olmadığına bakmışlardır. Konu üzerinde sağlanmış bir görüşbirliği henüz yoktur. Yaygın görüş yüksek zekâ derecesindeki insanların ille de yaratıcı olmadıkları yönündedir. Yaratıcı insanlar zeki insanlardır. Zekâ katsayılarının yüksekliği yaratıcılıkları için öncül nitelikli bir gereklilik değildir. Tersine katsayının yüksekliği özeleştirisi çok katı hale gelebileceği için iç kaynaklarını özgürce kullanmasına engel olabilir. Bir başka açıklama ise zekâ katsayılarının yüksekliği kültürel çevrelerinin ondan isteyip beklediklerini çok çabuk öğrenip ona uygun davranmaya başlamalarıdır. Disiplinli düşünmeye alışkın yetenekli insanlar mantık ve matematik yasalarına göre düşünürler. Oysa bu, yaratıcı nitelikte insanlar için bir gereklilik değildir.

Getzel ve Jackson (1962) çocuklarda doğuştan yeteneği ve zekâyı araştırmışlardır. Daha sonra bunları, (i) yüksek zekâyı sahip ancak yüksek düzeyde yaratıcılığı olmayan, (ii) yüksek yaratıcılıkta ancak yüksek zekâ katsayısı taşımayanlar. (Aradaki zekâ katsayısı farkı $-IQ-23$ olup bu farka karşın okul başarıları açısından bu iki grup arasında belirgin bir farkın olmadığı sonucuna varmışlardır.

Torrance (1962,1964), Getzel ve Jackson'ın çalışmalarını tekrar etmiştir. Söz konusu *dublike*¹⁴⁶ sekiz çalışmanın altısında benzeren sonuçlara ulaşılmıştır. Kalan iki çalışmada başarı ile yaratıcılık arasında belirgin bir ilişki saptanmıştır. Dahası yüksek yaratıcılıktaki öğrencilerde ulaşılan başarı en üst derecededir.

Zekâ ve yaratıcılık arasındaki bağlantının düşük istatistiksel derecede saptandığı araştırmalar da vardır (Hammer 1961; Flescher 1963; Circirelli 1965). Cline, Richards ve Abe (1962) zekâ ve yaratıcılığın bir araya gelmesiyle ulaşılan akademik başarı her birinin tek tek ulaştığı başarıdan çok daha fazladır. Wade (1968) 105'ten

¹⁴⁶ Aynı çalışma sorusunun yakın örneklemelerde aynı yöntemle araştırılması. Ç.N.

fazla onuncu sınıf öğrencisinde yaptığı çalışmada zekâ ve yaratıcılık arasında bağlantı bulmakla birlikte, zekâyla bağlantı taşımayan, yaratıcılıkla ilişkili; onu güçlendiren, özellikli diyebileceğimiz bir çevre değişkeni olduğu kuşkusuz belirmiştir. Zekâ ve yaratıcılık arasındaki bağlantı ortaklaşa paylaştıkları kimi etmenlere yüklenilebilir. Varyansı (istatistiksel bir terim; ortalama üzerinde etkili demek) etkileyen diğer unsurlardan biri ruhsal güvenlik duygusu iken bir diğeri Roger'in kavramlaştırması ile çocuğun kendini ortaya çıkarabilmesi ve bu yolla bağımsız hissedebileceği anlamındaki özgürlük duygusudur.

Anastasi ve Schaefer (1971) yaratıcılık ve zekânın birbirinden farklı ve bağımsız nitelikler olduğu konusunda kuşkuludurlar. New York kent merkezinde lise öğrencilerini kapsayan çalışmalarında yaratıcılığı araştırmışlar; bulgularını literatürde var olan sonuçlarla bir arada değerlendirmişlerdir. Sonuçta zekâ ve yaratıcılık arasında önemli bir bağlantı olduğu sonucuna varmışlardır. Vardıkları sonuç şu olmuştur: "yaratıcılık" tıpkı "zekâ" gibi oldukça geniş, pek de sıkı olmayan biçimde tanımlanmış, pek çok yüz taşıyan bir kavramdır. Her iki terim de özerk kavramlar olarak süreceklerdir. Çünkü her iki terim de tutum ve davranış açısından karmaşıklık taşıyan örüntüleri anlamamızı kolaylaştıran kısa yollar gibi düşünülebilir. Ancak ne biri ne öteki tam olarak farklı ve ayrı nitelikte özellikli unsurlar olarak tarif edilmişlerdir. Her birinin pek çok tanımı bulunmakta, bu tanımla iki alan arasında kesitsellik niteliği taşımaktadırlar.

Yaratıcılık ve zekâ ilişkisinin araştırıldığı bir diğer alan okulda iyi olmayan Darwin, Einstein ve Churchill gibi tarihin büyük adamlarıdır. Öte yandan tarihteki dehalardan üç yüzünün çocukluklarına dair bilgiler toplayan Cox (1926), onların ortalamanın üzerinde olduklarını söylemiştir. Çocuklukta iken Darwin'in IQ'su 150 iken aynı ölçüm Goethe, Pascal ve Macauley için 180'nin üzerindeydi. Johnson (1972), *"Bildiğimiz kadarıyla John Stuart Mill üç yaşındayken okumayı öğrenmişti. Zihinsel yaşı biyolojik yaşa bölerek elde ettiğimiz duygusal zekâ (EQ) John S. Mill için 200 civarında olmalıydı. Cebir öğrenmek için uygun yaş on dört olup John S. Mill cebiri sekiz yaşındayken öğrenmiştir. Bu da yaklaşık 175 IQ ölçümüne denk düşer. Değişik hesaplamalar sonucunda J. S. Mil'in IQ'sunun çocukluğunda 190, gençliğinde 170 olduğunu düşünmekteyim"* demiştir. Gene kısmen Cox'un aynı

çalışmasına dayanarak (1926) Johnson'a göre Latince yazar şair Goethe'nin IQ'su sekiz yaşındayken 185, yetişkinliğinde 200 civarındaydı. Pascal 185, Voltaire 175, Mozart 155 IQ sahibiydiler. Genel ortalama büyük düşünürler için 170; şair, romancı ve tiyatro yazarı için 160; bilimciler için 155'tir.

Bütün bu çalışmaların kişisel anlatılara ve yanlı yaşamöyküsü yazılara ve değişik raporlara bağlı bildirimler üzerine kurulduğunu ayrıca belirtmeye gerek yok. Görünen, zekâ ve yaratıcılık arasında belli bir bağlantının olduğudur. Ancak ikisi arasında aynı zamanda hatırı sayılır bir farklılık da söz konusudur. Yüksek zekâ dereceli pek çok insan yaratıcılık taşımadığını düşünürlerken yaratıcı kişilerin çoğu zekâ ölçümlerinin normalden pek farklı olmadığı inancındadırlar. Kendi meslek ve psikanaliz deneyimimde deha düzeyinde olmasa da edebiyat, eğlence, bilim alanlarında ve özellikle iş yaşamında yaratıcılığa ulaşmış insanlarla karşılaştım. İstatistiksel bir verim olmasa da karşılaştıklarımın yarıya yakını yüksek zekâ dereceli (hiçbirinin IQ'su 120'nin altında değildi ve oldukça yaratıcı insanlardı. Ve hiçbirinin bana geliş nedeni kişilik bozukluğu değildi.

Yaratıcı Kişinin Özgül Ruhsal Nitelikleri

DAHA ÖNCE dile getirdiğim üzere yaratıcı bireyin kişiliğindeki olağandışı özelliklerin peşine düşüp ayrıştırmaya çalışan pek çok çalışmacı olmuştur. Söz konusu kişilik özelliklerinin yaratıcılık için ne ölçüde, nereye kadar, daha doğrusu yeterli olup olmadığı yanıtlanabilmiş bir soru değildir. Tanımlanamayan bir diğer husus bu özelliklerin var olan ruhsal özelliklerle ilişkisinin varlığı ya da bu özelliklerin öznel değerlendirmeleri yansıtan sözel ifadelendirmelerden ibaret olup olmadığıdır. Kimi terimler ya da sıfatlar örneğin *birbirinden farklı ve uzak, ıraksak* (divergent) pek çok başka yerlerde değişik anlam öbekleri içinde kullanılır. Bunlardan bir kısmı genelgeçer anlamlar ya da konuşmalar içinde tanımlıdır. Bu nedenle kolayca anlaşılırlar. Burada ele aldığımız çalışmalarda ise terimler, sıfatlar en yaygın kullanıma sahip ulamlarda yer alan ve yaratıcılıkla doğrudan ilişkili olanlardır.

Nathaniel Hirsh (1931, s. 321-331) dehaya ait altı temel kişilik özelliğinden söz eder: (1) çekingen, (2) aşırı duyarlı, (3) içten, (4)

hüzünlü, (5) yalnız olmak isteyen, (6) arkadaşlığa değer veren (hatta arkadaşlığı “kutsal ilişki” şeklinde gören)...

Torrance (1962) pek çok çalışmayı değerlendirdikten sonra yüksek derecede yaratıcı olanlar ile daha az derecede yaratıcı olanları birbirlerinden ayrılabilirliklerini düşündüğü ve abecesel sıraya soktuğu (örneğin “hastalığı kabullenmek” üst sıralarda iken “kendini soyutlamak” daha alt sıralarda yer alır) seksen dört maddelik bir liste oluşturmuştur. Listede var olan çoğu özellik genelde insanların sahip olmak istedikleri türdendir. Örneğin yüksek derecede yaratıcılığı olan insanlar için tanımlı olan özellikler elsever, canlı, çalışkan, kendinden emin, çok yönlü olarak sıralanabilir. Ancak listedeki kimi maddeler daha farklı özellikler gibi görünmektedir. Örneğin gizemli şeylere dayanamamak, olağanlıktan nefret etmek, karar ve düşüncelerinde bağımsız olmak, ifrata kaçmak gibi. İlk bakışta olumsuz olarak yansıyan başka tanımlamalar da vardır: Hoşnutsuz, bulunduğu yerde rahatsızlık uyandıran, ille de hata arayan, hatalar yapan, inatçı, sağı solu belirsiz gibi.

Torrance, geleneksel akademik değerlere aşırı önem verilmesine karşı olan ve Stanford-Binet ve Wechsler testleri (zekâ testleri) temelinde oluşan zekâ kavramlaştırmaları testin dışına düşenlerde tekil ve yegâne özellikli niteliklerin bulunmadığı anlamına gelmeyeceğini söyleyen Smille (1959) ile aynı fikirdedir. Torrance yaratıcılığın genel düşünce akımının dışında düşünebilmeyi gereksindiğini, karşı durmayı benimsediğini ifade eden McNeil ile aynı düşünceleri paylaşır. Düzenle uyumlu olan yeteneklileri ayrı tutmak zorundayız. Çünkü onlar niteliksel zenginleşmeyi sağlamak, işlemek ve insanların olağan düşüncelerini doğru yönlendirmek üzere eğitebileceğimiz ve düzenle uyumsuz ancak yeni düşünsel devrimlerin kapısını açabilecek diğer yetenekliliklerle eşdeğerde insanlardır (Torrance 1962, s. 20). Torrance yaratıcılığın duyarlılık ve bağımsızlığı gereksindiğini söyler. Batı kültüründe duyarlılık kadınlara, bağımsızlık ise erkeklere yüklenen özelliklerdir. Bu nedenle Torrance, yaratıcı ergen erkeğin diğer ergen erkeklere kıyasla kadınsı; yaratıcı ergen kızın ergen diğer kızlara kıyasla erkeksi görüneceğini söyler.

Mary Henle (1962) anlaşılabilirliği yüksek makalesinde yaratıcı düşüncenin koşullarına değinir. İlk koşul *receptivity/alırlık, kavrama gücü* gelir. Henle’ye göre: “Yaratıcı düşüncelere ulaşabilmemizin yolu onları aramak değildir. Onlara yönelik alırlığımız yoksa

kavrayabilmemiz söz konusu değilse o düşünceler asla gelmez. Çünkü yaratıcı düşünceler bizim istemli denetimiz altında değildir. Ancak bizim onlara karşılaşmaya hazır hale geldiğimiz özellikli bir konumu gereksinirler.” Düşünen insanın aklına düşen özgün fikir, Goethe’nin tanımladığı gibi “yabancıların işgaline uğramakla” eşdeğer bir duyumsamaya yol açtığını söyler. Alırlık, kavrama gücü kişinin var olan kaygılarından kopması ancak karşılığında hiçbir beklentisinin olmamasını gerektirir. O an için önem taşıyan onu ziyaret edecek düşüncelere kulak vermek ve hoş karşılamaktır. Yaratıcı düşünce için önemli olan ikinci koşul, ana fikir odağında *immersion/derinleşmektir*. Bu özellik hem neyi ele alacağımızı belirlememize hem de zorluklarına alışmamıza yarar. Diğer koşullar şunlardır: *doğru soruları bulmak, yanlışlardan yararlanmak ve düzenin öğrettiği sakınma halinden kopmak*. Henle ikinci koşulu tanımlarken yaratıcılığın hem tutkulu bir ilgiyi hem de belli ölçülerde çevre koşullarından kopabilmeyi gerektirdiğini söyler.

2. Bölümde kimi çalışmalarına yer verdiğimiz Guilford, yaratıcı kişinin bilişsel özelliklerini vurgular. İlk bulduğu *sorunlara yönelik yaygın bir duyarlılıktır* (1950). Bu etmen daha sonra değerlendirilme becerisi olarak adlandırılmıştır: Bu, yolunda gitmeyenin ne olduğuna karar vermek ve amaçlara ulaşılmadığını görmektir (1957a). Kişi yapılacak şeyler için gerekliklerin ne olduğunu bilen insandır.

Guilford’un bulduğu ikinci etmen *düşüncede akıcılık* olarak tanımlanır. Bunun bir diğer anlamı *düşüncelerin üretkenliğidir*. Guilford’un Wilson ve ortak diğer katılımcılarla yaptığı çalışmada (Guilford ve ark. 1954) düşünsel akıcılıkla bağlantılı birbirinden ayrı dört etmen vardır: İlk üçü sözcüklerle ilişkilidir: (1) sözcüksel akıcılık, sözcük üretebilme becerisi (örneğin belli bir harf ya da harf grubunun olduğu sözcükleri art arda söyleyebilme), (2) çağrışımsal akıcılık ya da kişinin belli bir süre içinde bir sözcüğün eş anlamlılarını hemen söyleyebilme becerisi, (3) ifade akıcılığı ya da verilen sözcükleri bir cümle içinde sıralayabilmek. Dördüncü ve en önemlisi, düşünsel akıcılıktır. Belli bir zaman içinde sorunlara çözüm oluşturabilecek düşünceleri üretebilmektir.

Önemli bir diğer etmen *esneklik*dir. Başka biçimde söylersek, bildik düşünme yollarını bir kenara bırakmak ve farklı yönelmeleri başlatabilmektir. Esneklik pek çok düşüncenin dolaştığı, dinlenme-

nin olmadığı hallerde kendiliğinden gelişmiş olabilir. Ya da belli bir sorunun çözümüne yönelmişse *uyum* sağlayıcı niteliktedir.

Diğer etmenler arasında *özgünlük* (bildik çağrışımların dışında olağandışı tepkiler oluşturmak), *yeniden tanımlamak* (bildiklerimizi yeniden düzenlemek ve onlara yeniden bakabilmek) olarak sayılabilir. Guilford ve Berger, Guilford ve Christensen (1957) gibi çalışma arkadaşları *ayrıntılılandırma* (karmaşık bir inşa için iki ya da daha çok becerinin kullanılması) adını verdikleri bir diğer etmeden söz etmişlerdir. Guilford Torrance'ın dediği gibi konuyla ilişkili işçileri (1964) Mendelyev'in periyodik cetveline benzer bir düzenleme yaparak düzenlemiş, bir araya getirdiği bir zekâ modeli oluşturmuştur. Bu düzenlemede “malzemeler, işlemler ve ürünler” olmak üzere boyutsal nitelikli geleceğin araştırmacıları için bu düzenlemeden çıkabilecekler nelerdir? Bunun için daha çok okumak gerekir (Guilford 1957a,1959).

Pek çok yolla yaratıcılığı keşfetmeye çalışanlardan biri de Taylor'dur. Kaleme aldığı bir gözden geçirme çalışmasında Taylor, yaratıcılıkla ilişkili üç öbekte toplanan etmenlerden söz eder: zihinsel (intellektüel), güdüsel (motivasyonel) ve kişisel. Bellek, biliş, değerlendirme, yakınsak ve iraksak üretim. Güdüsel etmenler grubunda yer alanlar ise güdü, kendini hasretme, kaynağa sahip olma, genel ilkeleri belirleme, keşif isteği. Bağımsızlık, kendine yetme, belirsizliğe katlanma, en az bir kadın kadar merak edebilmek ve özgüven kişilik grubundaki etmenlerdir.

Yaratıcılıkla ilişkili çalışan bütün bu yazarların arasında Frank Barron öne çıkanlardandır. Barron yaratıcılıkta insan etmeni üzerinde çok durmuş ve bunu anlamaya çalışmıştır. Bu yolla söz konusu insan yeteneğini çoğaltmak amacını güder. Yaratıcı bireyin kişiliğiyle ilişkili pek çok katkıya sahip Barron'un katkılarının tamamını buraya alabiliriz. Ancak bana en çok çekici gelen iki tanesi *Özgünlüğe Yatkınlık* (Barron 1963a) ve *Yaratıcı Etkinlikte Güdüleyici Bir Etmen Olarak Düzenlilik ve Düzensizlik Gereksinimi* (Barron 1963b) adlı kitaplardır. Yeni tür içgörüler taşıyan insanlar için özgünlük neredeyse âdettendir. Ancak Barron'un sözünü ettiği özgünlük 1. Bölümde ele aldığımız herhangi bir özgünlük türü değildir. Barron olağandışı ancak doğru çözümlerden dem vurmakta ve bu amaçla geliştirdiği özellikli testlerden bahsetmektedir. Ona göre bilindik olanların dışında ancak uyum sağlayıcı

çözümlerdir özgünlük taşıyanlar. Yani bu anlamda özgün olan zaten yaratıcı olandır!

Barron'un denekleri temel bilimler alanında doktora çalışması için aday olanlardır. Denekleri basit, bakışumlu çizgiler çekenlerin aksine karmaşık ve bakışumsuz çizgiler çekenlerdendir. Barron'un önceki çalışmalarda dile getirdiği beş varsayımı doğrulanmıştır. (1) özgün insanlar karmaşık olanı yeğ tutarken ilgili olguda bir ölçüde dengesizlik görüyor olmak isterler, (2) özgün insanlar psikodinamik olarak karmaşıktırlar ve kişilik açımları oldukça geniştir, (3) özgün insanlar kararlar alırken bağımsız davranırlar, (4) özgün insanlar baskın ve kendinden emin insanlardır, (5) özgün insanlar dürtülerinin denetlenmesini istemezler ve bu nedenle baskıyı şiddetle reddederler. Barron bulguları üzerinde geçerlilik taşıyan yorumlamalarda bulunur. Örneğin 5. sıradaki varsayımını tartışırken birliğe ulaşmak için yerine göre baskı gerekli olsa da bu, özgün insan için çok kısa bir süre için söz konusudur. Tam o sırada kişi giderek artan bir karmaşayla cebelleşiyorsa hiçbir zaman geçerli değildir. "Özgünlük baskı en azken gelişir. Sonunda en üst düzeyde tümleşme olacağına göre başlangıçtaki dağınıklık göze alınabilir." 4. varsayımdaki baskın özellik "insanları değil deneyimi kapsayan bir yeterlilik/üstünlük arayışına işaret eder".

Yaratıcılık taşıyan insanlarda güdüsel bir etmen olarak düzenlilik ve düzensizlik gereğini irdeleyen Barron, California Üniversitesi Temel Bilimler Fakültesi'ndeki farklı kürsülerden doktora adaylarını ele alır. Çizimler doğru, çember, kare, üçgen gibi basit geometrik şekillerden düzensiz şekillenmiş, hatta çocuklarınkine benzeyen çizimler/çiziktirmeler geniş bir alanda yer almıştır. Barron özgünlük ile bozuk, düzensiz, hatta kaotik şekiller arasında bir bağlantı olduğunu görmüştür. Sanatçıların halen resim yapan ressamların benzer bir tercihi yansıttıklarını ifade etmiştir. Yaratıcı kişiler olgusal alanlara doğru çekim yaşayan insanlardır. Bu alanlar geometrik düzene bağlı olarak üretilemeyen ancak yeni tür algısal bir şemalandırmaya gerek duyan alanlardır. Uyumlu, anlaşılabilirlik taşıyan, zekâ dolu estetik hoşnutluk başka türlü ortaya çıkamaz.

Barron'un bulguları kitabın III. Kısımında yer alan, yaratıcı süreci yapısal olarak çözümlediğim saptamalarımı doğrulamaktadır. "Düzensizlik gereksinimi" birincil düşünce sürecinin ve henüz yetkinleşmemiş biçimlerin kabullenilmesine işaret eder. "Düzenlilik gereksinimi" ise önce düzensizliğin kalkması amacını taşır. Bu

da ikincil düşünce sürecinin etkin olmasını gerektirmektedir. Birincil ve ikincil düşünce süreçlerinin bulunduğu üçüncül düşünce süreci yeni bir düzen ve yeni şekillenme doğuracaktır.

Barron insan zihninin yinelemeyi ayırımsadığını, dolayısıyla sınıflandırdığını söyler. Ancak yaratıcı nitelikli zihin “Geçmişten bu yana bilinen sınıflamaları terk etmeye, yaşam için -o an- en iyisini sunmaya hazırdır. Dönüşümün o güne dek hiç duyulmamış olasılıklarına gebe dir”. III. Kısımda yer alan çözümlemelerimizde Barron’un bu ifadelerine karşılık gelecek belirlemelerimiz olmuşt u. Barron yaratıcı kişinin düzensizliği yeğ tuttuğunu, yaşamının öncesinde insanlarla ilişkisinden doğru öğrendiği tutumlarla söz konusu düzensizliklere seçenek oluşturabilecek yeni düzenlemeler konusunda özgüven taşıdığını söyler.

Sonunda Barron öne sürdüğü varsayımları kaplamlayacak genel bir çerçeve çizer. Ona göre yaratıcı kişilerde 12 temel özellik vardır: (1) daha çok gözlemcilerdir; (2) söyledikleri gerçeğin bir kısmıdır; (3) başkalarının gördükleri kadar görmediklerini de görürler; (4) bilişsellikleri açısından bağımsızdırlar ve buna çok değer yüklerler; (5) onları güdüleyen yetenekleri ve korudukları değerlerdir; (6) zihinlerinde pek çok fikir barındırırlar. Onları kıyaslayabildikleri için zengin bireşimler oluşturabilirler; (7) cinsel güduları güçlüdür. Canlılıkları dikkat çekicidir. Başkalarına göre daha çok duyarlıdırlar; (8) yaşamları başkalarına göre daha karışık seyreder. Çünkü daha *karışık* bir evrene bakmaktadırlar; (9) bilinçdışı güdüler ve düşlemler konusunda farkındalıkları daha fazladır; (10) egoları güçlüdür; gereğinde geri gitmesine izin verirler ancak her seferinde olağan hale geri dönerler; (11) nesne ve özne arasındaki farkın belli süreler boyunca görünmez oluşuna ses çıkarmazlar; tıpkı aşk ve gizemcilikte olduğu gibi; (12) var olan canlı bütünlüklerinin özgürlüğüne çok önem verirler. Çünkü yaratıcılıkları bu özgürleşmeye bağlıdır.

Barron’un bu sıralamasını kabullenmekte sıkıntı görünmüyor. Ben 7. sıradaki özelliği rahatlıkla kabul edemiyorum. Çünkü yaratıcı nitelikte pek çok insan fizik olarak çevresindekilerden daha canlı olmayabilir.

Bilimci Kişiliği

ÖZELLİKLİ BİR ALAN olarak bilimdeki yaratıcılık için belli bir kişilik tipinin olup olmadığı pek çok araştırmacının konusu olmuştur. Belirli alanlarda sivrilmiş insanların kişilik özelliklerini tanımlamaya çalışanlar arasında çalışmalarıyla belirginleşmiş insanlardan biri de Ann Roe'dir. Ressamlar arasında yaptığı bir çalışmada (1946a,1946b) üstün başarı sergileyebilecek yeteneğe sahip olanı belirleyecek bir ölçüt bulunamayacağını öne sürmüştür. Söz konusu sanatçılara uygulanan Rorschach testi (psikolojik bir testtir) bu kişilerin son derece farklı özellikler sergilediklerini, onlara özgü hepsinin paylaştığı onları farklı kılacak tekil bir niteliğin bulunmadığını söylemiştir.

Roe'nun çalıştığı bir diğer grup ün kazanmış yirmi üç biyologdur (Roe 1951). Bunlar işlerine sıkı sarılan yirmi üç erkektir. Hepsi duygusal bağların gevşek olduğu ailelerden gelmişler ve kızlarla çıkmaya oldukça geç başlamışlardır. Çoğunun sosyal ilişkilerle uzun boylu ilgisi olmamıştır. İnatçı, geleneksel, hayallerle uzun boylu işi olmayan, hayallerden hoşlanmayan insanlardır. Roe bu insanların başarıya ulaşmalarında bu özelliklerinin etkisi olabileceği üzerinde durmuştur.

1953 yılında yaptığı bir başka çalışmasında kendi alanlarında belirginleşmiş sosyal bilimciler (psikolog, antropolog vb.) ile temel bilimcileri (biyolog, fizikçi vb.) karşılaştırmıştır. Sosyal bilimcilerin ebeveynleri tarafından aşırı biçimde korunanlar olduğunu görmüştür. Fizikçiler ve biyologların kişilerarası ilişkileri daha az olup çekinik, utangaç, kızlarla geç yaşlarda çıkmaya başlamış kişiler olduklarını saptamıştır. Sosyal bilimcilerin daha çok aile ve kişisel sorunları vardır. Roe, temel bilimcilerin ailelerinin öğrenmeye çok değer verdiklerini ve onlarda "araştırmacı" tutumun gelişmesini etkilediklerini saptamıştır. Biyolog ve fizikçilerin düşünürken görsel imgeleştirmeyi öne aldıklarını; teorik fizikçi ve sosyal bilimcilerin sözel ve benzeşen simgelere bağlı kaldıklarını belirlemiştir. Ne Rorschach ne de TAT gibi psikolojik testler ünlü bilimcilerin nihai başarılarını açıklayabilecek bir bulguya ulaşmıştır. Roe bilimcilerin konularında saatlerce çalışabilmeleri ve yalnızca yapıyor oldukları işi yeğ tutmalarının onlara başarıyı getiren etmenler olduğu sonucuna ulaşmıştır.

Bilimciyi Bilimci Kılan adlı kitabında Roe (1952), andığımız çalışmaları ve benzerlerini bir araya getirir ve özetler: Ne bilimciler ile bilimci olmayanlar ne de değişik bilim alanındaki kişiler arasında farka işaret edecek özellikli bir nitelik vardır. Ancak kimi yaşam özelliklerine bakıldığında bazı yaşam örüntüleri söz etmeye değerdir. Çoğunun babasının meslek sahibi kişiler olduğu ve ailelerinde zihinselliğin değer taşıdığı gözlemlenmiştir. Bir baba yoksa araştırmacılığa destek çıkan bir öğretmen mutlak vardır. Bir diğer özellik bağımsızlık ve özerklidir. Bu da olasılıkla çevreyle ilişkili güvensizlik, ailenin aşırı koruyuculuğu, ana babadan birinin kaybıyla ilişkili diye düşünülmüştür.

Bernice T. Eiduson 1962 yılında yaşayan kırk araştırmacı üzerinde yaptığı çalışmada şu sonuca varmıştır: “Birinin hakkında bir sonuca vardıysanız bu, onunla ilişkili tüm etmenleri eşit biçimde ele alıp irdelediğiniz anlamına gelmez. Çünkü her an eklenebilecek yeni unsurlar söz konusudur. Aslında tersi de doğrudur. Ele aldığınız onca etmeden kimileri uyarken kimileri çok daha az uymakta ve işe yaramaktadır. Bilimciyi ele aldığınızda vurgulayacağınız değişkenin ne olduğu önemlidir. Örneğin yaratılıştaki kimi ruhsal etmenler onu anlarken o kadar önemli hale gelir ki önemli diğer etmenleri gölgeleyebilir.”

Eiduson bilimcilerin daha çocukken doğuştan taşıdıkları özelliklerle diğer çocuklardan *ayrı* olduklarını söyler. Bilimci ile ailesi arasındaki yakınlık sıkı değildir. Olumlu bir ilişki ancak o bir erişim sağlarsa belirginleşecektir. Hasta olma halleri gündüz düşünce, zihin oyunları ve bulmaca çözümüne, okuma ve öğrenmeye bol bol zaman ayırabilecekleri için yeğ tutabilecekleri bir durumdur. Ele alınanların yarısında baba yoktur ve kimi örneklerde çocuk babasını zorlukla anımsayabilmektedir.

Eiduson’un bu insanlarda kişilikle ilişkili ortak payda denebilecek pek az niteliğin olduğunu söylerken şunları ekler: “Zihinsellik taşıyan şeylere yoğun yatırım, yaptığının önemli ve yalnızca kendi tarafından yapılabileceğine inanç sağlayabileceği derecede özseverlik; duygusal yüklülüklerini kendilerine ve işlerine yığmaları ve uyarılara duyarlılıkları belli başlı özellikleridir.” Korku ve kaygılarının odağı da işle ilişkilidir. Ele aldığı bilimcilerin bir biçimde birinden ötekine bilişsel ve algısal örüntüleme açısından benzerlik taşıdığına inanır: Yeni olana, alışıldık olmayana yönel-

meleri; eskiyi yeni bir biçimde ele almaları; ille kaygıları olacaksa bu konu odağında şekillenmesi gibi.

Eiduson deneklerin bilişsel tarzlarında paylaştıkları ortak bir yan olduğunu söyler: Büyürken zihinsel asiler diyebileceğimiz bir özelliktedirler. Araştırmacı bunu ailenin duygusal desteğinin eksikliğine bağlar. Onların kendilerine dönmelerinin bu nedenle olduğunu söyler. Çünkü birincil duygusal doyum kaynaklarının eksikliği onları zihinselliğe yönlendirmiştir. Eiduson'un kitabında dikkat çeken bir diğer saptama, onların geçmişlerinde bilime yönelmelerini ni açıklayacak ne tek bir etmen ne de tek bir yaşantıları vardır.

Konuyla ilişkili bugün bile etkili en erken kitaplardan biri de Rossman'ın (1931) kitabıdır. Kitabın ikinci bölümünde söz etmiştik. Rossman patent sahibi 710 icatçıya onları başarılı kılanın ne olduğunu anlayabileceğini düşündüğü bir soru formu göndermiştir. Gelen yanıtların 503 tanesinde perseverans (sonuna kadar gitme inadı) saptamıştır. Saptanan diğer unsurlar şunlardır; imgeleştirme (207); bilgi ve bellek (183); iş yapabilme becerisi (162); özgünlük (151); sağduyu (134); çözümleme becerisi (113); özgüven (96)... Yüksek bir puanla temsil bulmuş olmasına karşın imgeleştirme deneklerin yarısında perseveransın gerisinde kalmıştır. Benzer biçimde özgünlük bilgi ve belleğin gerisine düşmüştür. Özgüven beklenenin çok altında bir yerde kalmıştır. Ancak dikkat edilmesi gereken husus çalışılan grubun daha önce var olan patentlerden kalkarak uygulamaya yönelik yenilik ve gelişmelerin peşinde olduğudur. Bu da onları kuram oluşturan, büyük keşiflerde bulunan insanlardan farklı kılar.

Çoklu Yaratıcılık ve Rönesans Adamı

HATIRI SAYILIR ÇOKLUKTA yaratıcı insan değişik alanlarda büyük başarılarla ulaşmışlardır. Bu insanlar çoğu kez *Rönesans Adamı* diye anılırlar. Nedeni, Rönesans adını verdiğimiz özellikli dönemde İtalya'da ortaya çıkmış insanlardır. Bu insanlardan doğru yaratıcılığın özellikli içerikte beliren zihinsel nitelikli bir işleyiş olduğuna inanmışızdır. Örneğin özellikli bir insan uygun bir ortamda Bach, Rembrant ya da Shakespeare haline gelebilir mi? Yaratıcı insanlarda görülen bir diğer özellik farklı alanlara açık olmalarıdır. Aslında onların yaratıcılıklarının kaynaklarından biri her-

hangi bir alandaki kavram ve ilkeleri bir başka alana (özellikle bilimsel süreçler açısından) taşıyabilmiş olmalarıdır. Öte yandan herhangi bir insanın farklı alanlarda yüksek nitelik ölçülerine ulaşması -tek bir alanda deha için bir araya gelmesi gereken onca etmene bakarak- sayılamayacak çoklukta etmenin bir araya gelmesini gerektireceğinden pek olanaklı görünmemektedir. Çoklu yaratıcılık özelliğindeki insanlar bunu birbirine oldukça yakın olan alanlarda gerçekleştirmişlerdir. Birbiriyle bağlantısı olmayan, tamamen farklı alanlar söz konusu olsaydı birinden biri belirsizleşecekti. Örneğin radyasyon konusundaki olağanüstü çalışmaları nedeniyle 1903 yılında Nobel ödülünü birlikte çalıştığı kocası Pierre ile paylaşan Madam Curie, 1911 yılında bu kez kimya alanında radyum ve polonyum'u keşfettiği için almıştır. Alanların birbirine ne denli yakın olduğu açıktır.

Rönesans dönemi içinde ve sonrasında yaşamış insanlardan örnekler getirelim. Mikelanjelo heykel, resim, mimari alanlarda büyümüş, hatta şiir bile yazmıştır. Büyük bir heykeltıraş olmanın yanı sıra büyük bir ressam ve mimar olarak bilinir. Şiirin dışındaki alanlarda öne geçmiş birisidir. Yazan Mikelanjelo olmasaydı şiirleri muhtelemen bugün okunmazdı bile.

En sık getirilen örneklerden biri Leonardo da Vinci'dir. Sanat, bilim ve edebiyat alanlarında adı hep konuşulan bir insandır. Olağandışı bilgili; bilim ve teknolojinin pek çok dalından anlayan ve o alanlarda pek çoğunun önüne geçmiş bir insan olmakla birlikte bilimci olarak yaşamı erişimlerden daha çok engellenmelerle dolu biridir. Arno ırmağını kaynağında çatallandırarak Folaransa'ya yönlendirme projesi yürümemiştir. Denizaltı, uçak projeleri de aynı sonu paylaşmıştır. Milanlı mühendis Ludovico Sforza ve Fransa kralı I. Francis tarafından tutulmuş bile olsa köprüler tasarlamının ve harç oluşturmaının ötesine gidememiştir. Merkezde bir nokta etrafına çoklu merdiven düşünmüş olan Leonardo'nın amacı insanların birbirlerini görmeksizin inip çıkabilmeleridir. Ancak bu projesi ölümünden sonra uygulanmıştır. Bu erişimleri ve ilgileri, zihinsel kavrayışındaki çabukluk ve güç gene de onu büyük kılmaya yetmemiştir. Leonardo, "Mona Lisa" ve "The Last Supper/Son Yemek" tablolarıyla gelecek kuşaklar da dâhil tüm zamanların en iyi ressamlarından olmuştur.

Rönesans döneminde yaşamış tanınmışlardan biri de Rimini'deki Saint Francis, Santa Maria Novella Kilisesi ve Florensa'daki

Rucellai Sarayı gibi yapıların mimarı Leon Battista Alberti'dir. Alberti'nin mimarlık üzerine yazılmış on ciltlik denemeleri vardır. Alberti aynı zamanda müzik, resim, felsefe ve Latin dili alanlarında ustalıklar sergilemiş bir insandır. Çağının feministlerinin hepsi hazzetmemiş olsa da ev hayatı üzerine de yazmıştır. Leonardo'ya bakarak Rönesans adamı tanımlamasına daha çok yakışanı olasılıkla Alberti olmaktadır. Gene de Alberti'nin en büyük olduğu alan mimarlıktır.

Rönesanstan çok sonra Wolfgang Goethe, Newton'un ışık kuramını çürütmeye çalışmıştır. İnsandaki maksiller bölgede bir kemiğin keşfi onundur. Özellikle yapraklar olmak üzere botanik alanında önemli çalışmalarda bulunmuştur. Ancak şair ve tiyatro yazarı olarak bilinir. Özellikle de *Faust'un yazarı* olarak tanınır.

Günümüzde Rönesans adamı tanımına en çok uyan insan düşünür, oyun yazarı, romancı, İkinci Dünya Savaşı'nın Paris'teki direnişçilerinden Jean Paul Sartre'dır. Tüm erişimlerinin yanı sıra onu asıl felsefeci olarak biliriz. Başardıklarının kaynağı kurucusu olduğu varoluşçu felsefedir.

Hastalık ve Yaratıcılık

ZİHİNSEL HASTALIK ile yaratıcılık arasında doğrudan bir ilişki olduğu fikri en eski ve zaman zaman gündem kazanan bir fikirdir. Ünlü İtalyan ruh hekimi Cesare Lombroso söz konusu fikre sıkı sıkıya sarılanlardandır. Pek çok ülkeden pek çok meslektaşı onunla aynı görüşü paylaşmışlardır. Bu nedenle Lombroso yazdığı *Genius and Insanity/Deha ve Delilik* adlı kitabın ondan önce yaşamış olan Morel, Moreau ve Jacoby gibi ruh hekimlerinin çalışmalarının bir sonucu olduğunu söyler. 1891 yılında İngilizceye çevrilen kitaptan sonra onu izleyen pek çok başka çalışmalar olmuştur.¹⁴⁷ *L'Uomo di Genio/Deha Olan İnsan* (1894) adlı kitabının altıncı baskısı konuyla ilişkili tüm düşüncelerini dile getirdiği bir kaynaktır. Lombroso çoğu dehanın nörolojik ya da psikiyatrik (nöroz, psikoz) hastası olduğunu kanıtlamaya çalışmıştır. Ona göre Julius Caesar, Tarsuslu Paul, Muhammed, Petrarch, Molière, Napoleon, Handel, Flaubert, Dostoyevsky ve daha pek çok dâhi sara hastalığı çekiyorlardı. Müzisyenler arasında ruhsal hastalığı olanlar için Mozart, Schumann,

¹⁴⁷ Lombroso'nun yaşamı ve eserleri için bakınız: Mora (1964).

Beethoven, Donizetti, Pergolesi, Hendel, Dussek, Hoffmann ve Gluck örnek olarak gösterilmiştir. (Bu insanlarda manik, depresif özellikler taşıyanın yanı sıra varsanı ve sanrıların bulunduğu hallerin olduğu, buna bağlı olarak “delilik atakları” tarif edenlerin bulunduğu fikri de Lombroso’nundur.)

Lombroso’nun andığı yaratıcı adlar arasında gerçekten psikotik nitelikte atak geçirenleri vardır. Ancak pek çoğu için böylesine bir atak ya da buna ait bir huy özelliği ya da kişilik niteliği söz konusu değildir. Lombroso’nun yazdıkları ilginç gelse de büyük insanların olumsuz yanlarını vurguladığı için aslında dar sınırlar içindedir. O insanların olumlu yanlarını, ruhsal ayrıksılığı yaratıcı eyleme dönüştürebilecek süreçlere hiç değinmemiştir. Son dönem yazdıklarında Lombroso deha olmanın sara hastalığıyla doğrudan ilişkisi olduğunu söylemiştir. Dehaların aslında sara eşdeğerli nitelikler taşıdığına inanmıştır. Dokusal bozulmanın olduğu delilik hallerinin dehalık için bir ifade olduğu inancındandır.

Lombroso’nun bu düşünceleri on yıllar boyunca yalnızca Avrupa’da değil Amerika ve Rusya’da bile gündemde kalmıştır. Düşüncelerinin bilimsel temelden yoksunluğu; deha ve deliliğin kesine kavuşmuş tanımlarının olmayışı; ağızdan ağıza dolaşan bildirimlerin kanıtlanamayışı Lombroso’nun kendi öğrencileri arasında bile kimi kuşkuların doğmasına yol açmıştır. Lombroso’nun söylediklerinin tarihsel değeri vardır. Çünkü ruhsal ayrıksılık ve yaratıcılık arasında bağlantı arayan ilk ve en uzun süreli çabadır.

1894 tarihli en büyük eserine şöyle bir bakmak bile yorumlanma değerinde çok geniş bir veri kaynağı değerindedir. Bu veriler farklı biçimde de ele alınabilecek duyarlılığa sahiptir. Lombroso ulaştığı delilerin fikir ve keşiflerinin dehaların fikir ve düşünceleriyle örtüştüğü düşüncesindedir. Oysa saptaması her iki grup insandaki belirginleşen birincil süreç düşüncesidir. Lombroso bu insanlar arasında birincil süreç düşüncesinin neden olduğu tuhaf benzeşmeleri açıklayıp anlayacak durumda değildi. Lombroso’nun çalışmasında yer alan deneklerin bir kısmı İtalyancada *mattoidi* diye anılan türden insanlardır. Bunlar neredeyse deli olan ancak tam anlamıyla delilik taşımayan insanlar için kullanılır. Bunlar edebiyatta, sanatta ve bilimde olağanın dışında özellikler taşıyan insanlardır. Fransız yazar Hecart, *mattoidi* sözcüğünün çılgın insanların çılgınca işleri için kullanılan bir sözcük olduğunu söyler. Hecart, Valensiyalı delilerin biyografisine dair bir kitap yazar.

Kitap Valenciya’da kullanılan yerel dilde yazılmıştır (1821). Lombroso kanıt olarak kitapta yer alan anagramları (harflerin yer değiştirmesiyle yeni sözcüklerin oluşması) gösterir.

Lombroso’yu izleyen pek çok yazar olmuştur. Onun ulaştığı sonuçları kısmen değiştirerek yansıtmışlardır. Bunlardan biri A. C. Jacobson’dur (1926). Yazar yaratıcı bireylerin deliliğe uyan duygusal gidiş-gelişler yaşamakla birlikte *deliliklerinin* örtük bir yaratıcılığa karşı geldiğini ifade eder. Bu insanlar en iyi eserlerini yaşamlarının sağlıklı dönemlerinde ortaya koymuşlardır. Onların etnik dağarları hem ciddi çatışmaları hem de yeni fikirlerin belirmesine neden olmuştur. Bu ifadesiyle yazar, hem delilikten hem de yaratıcılıktan yanadır. Yazarın üzerinde durduğu bir diğer nokta ari ırkçıların yalnızca ırkları değil dehaları da alıp götürdüğü şeklindedir.

Lange-Eichbaum (1932) geniş bir deha grubunun onları büyük kılan işlerini bitirdikten sonra psikoza girdiklerini söylemiştir. Örnek olarak verdiği adlar arasında Baudelaire, Kopernik, Donizetti, Faraday, Kant, Linnaeus, Newton, Stendhal vardır. Bir başka grup ise çalışırken -işleri bir tarafta hastalıkları diğer tarafta- psikoz geçirmişlerdir. Monet, Maupassant ve Rousseau bu gruptadır. Hölderlin ve Van Gogh’un olduğu grupta ise geçirdikleri hastalık yaratıcı işlerinin hem içeriğini hem de biçimini etkilemiştir. Lange-Eichbaum, Beethoven, Byron, Heine, Mikelanjelo ve Schopenhauer gibi örnekler vererek psikopatların olduğu çok daha geniş bir deha grubu tanımlamıştır. *Yazarlar “psikopat” sözcüğünü Amerikan psikiyatrisinde kullanıldığı anlam içinde kullanmamaktadır. Yani kişilik bozukluğu, toplum karşısı tutum ve davranış sahibi kişiler olarak tarif etmemektedirler. Tanımladıkları anlam eksen dışı, tuhaf, sınırda ruhsal ayıksılık taşıyanlardır.*

İngiliz deha Havelock Ellis (1904), *Dictionary of National Biography/Ulusal Biyografi Sözlüğü*’nden doğru bir araya getirdiği 1030 ad arasında yalnızca 44’ünün (% 4,2) kanıtlanabilir psikotik hastalığının olduğunu söylemiştir. Şu sonuca varmıştır: “... Deha ve delilik arasında ilişki yoktur diyemeyiz. Ancak şu an için ulaştığımız sonuç ilişkinin olduğuna işaret eden olgular tümü içinde % 5’ten daha azdır. Bu nedenle dehanın deliliğin bir biçimi olduğu şeklinde kabul gören her kuramı dışlamak zorundayız.”

Roth, şair Heine'nin *porfiria* hastası olduğunu söyler.¹⁴⁸ Öte yandan pek de inandırıcı bulunmayan kitabında Pickering (1974), Charles Darwin, Florence Nightingale, Mary Baker Eddy, Sigmund Freud, Marcel Proust ve Elizabeth Browning gibi ünlülerin “yaratıcı hastalığa” yakalandıklarını söyler. Ünlü seyahati için bindiği *Beagle* adlı gemiyi beklerken Darwin'de çarpıntı, yürek ağrısı ve soluk alma güçlüğü vb. belirtiler baş göstermiştir. Pickering, Darwin'in psikonöroz hastası olduğunu söyler. Ona göre psikonöroz çeken bir diğer ünlü Florence Nightingale'dir. Bir dönem boyunca Nightingale'in morfin bağımlısı olduğu da söylenmektedir. Pickering, gerçek kimliği ile dış dünyaya yansıttığı arasındaki tedavisiz kalmış çatışmadan doğru Mary Baker Eddy'nin histeri hastası olduğuna inanmaktadır. Gene aynı yazar Jones'tan okuduğu Freud biyografisinden sonra psikanalizin kurucusunun anksiyete-histeri bozukluğu çektiğine inanmaktadır. Eksen dışı kişiliğe sahip ve aynı zamanda nörotik türde ruhsal aksama tanımlayan Marcel Proust astım hastasıydı. Pickering bunu annenin ölümüne bağlı olarak gelişen yas ve suçluluk duygusundan kaçma isteğiyle ilişkili olduğunu söyler. Kaçısı kısmen imgeleştirilmiş, kısmen gerçekleşmiş bir dünyaya doğrudur. Elizabeth Barrett, Robert Browning yaşamına girdiğinde morfin bağımlısıydı ve yaşamının sonuna kadar da öyle kaldı.

Söz konusu kitap Viktoryen dönemin bu altı kişinin yaratıcı sürecini aydınlatmasının yanı sıra bu kişilerin yaşamları ve hastalıkları hakkında ufak tefek ayrıntılar vermektedir.

Sonuç

YARATICI İNSANLARLA ilişkili olaganüstü güzellikteki makalelerinin sonuna geldiklerinde Taylor ve Holland (1964) şunu söylerler: “Özgül ölçme araçları ya da soruşturma formları yerine öbeklenmiş öngörücülere bakarsak eğer ham bir düzenleme yapmış oluruz” (s.41). Biyografik nitelikli soru başlıkları ve kişinin geçmişiinde yer alan erişimler elimizdeki en güçlü öngörücülerdir. Bunu kendi değerlendirme, doğrudan bildirimler, amaçlar, istemler izler.

¹⁴⁸ Porfirin denen ve hemoglobin gibi maddelerde bulunan maddenin oluşmasında ortaya çıkan aksamaya bağlı olarak ışık duyarlılığı, dış etlerinin çekilmesi, nörolojik bedensel belirtiler vb. olduğu bir hastalıktır. Ç.N.

Özgünlük ve kişilik ölçüm araçları oldukça zayıf üçüncü tür bir akışı anlatır. Dördüncü sırada yetenek ve zekâ gelir. En sonuncusu ana baba tutumlarıdır.

Bu bölümde yer verdiğimiz yazarların katkılarını taramamız, yer vermediğimiz onca kaynağın dikkatlice okunması halinde esef ederek görüyoruz ki açık seçik fikirlere ulaşmamız pek olası görünmüyor. Maslow'un ki gibiler olmak üzere bize verilenler genel lenmiş yaklaşım olmaktan öteye geçmemektedir. Özgül nitelikli psikolojik öğeleri ayırtılama yaklaşımlarının biri diğeriyle çelişmektedir. Üstelik kimi zamanlarda farklı özelliklere farklı önemler yüklemektedirler. Çoğu çalışmada araştırmacının tekilleştirdiği *içtenlik, yeni fikirlere yönelik alırlık, yaygınlaşmış duyarlılık, düşünsel akıcılık, esneklik, bağımsız karar verebilme* gibi değişkenler yalnızca yaratıcılarda değil olağan insanların da sahip olmak istedikleri şeylerdir.

Kimi niteliklerin sık tekrar etmesi bir rastlantı sonucu da olabilir, araştırmacıların tercihleri sonucu ortaya çıkmış da olabilir. Zekâ gereklidir. Ancak yaratıcılıkla karıştırılmamalıdır. Ve ölçümelerde aşırı sınırlara ulaşması ille de gerekmemektedir. Yolundan sapmış düşünce göze çarpar. Kendiliğindenlik elbette önemlidir. Ancak çalışkanlık, sonuna kadar direktme de en az onun kadar önemlidir. Düşüncenin dosdoğru olması önem taşır. Ancak ruhsal hastalık seçkin olgularda cayma nedeni olmamalıdır. Aslında çalışmalarda yer alan büyük yenilikçiler ruhsal hastalıklar karşısında bağışık değillerdir. Jones'un 1953 yılında dediği üzere Freud'un nörozu varsa Jung'un durumu daha çok (kendisinin bu konudaki satırları yeterince ikna edicidir) ciddidir ve Harry Stuck Sullivan'n şizofrenik ataklar geçirmiş olduğu herkes tarafından bilinir.

Yararlı, istenir kimi nitelikler onlara eşlik eden diğer nitelikler yoksa zarar verici olabilir. Örneğin yaşam ve yaratıcılık için önemli olduğunu söylediğimiz zekâ, yanında özgünlük yoksa ve katı bir özeleştirici aracı haline gelmişse yaratıcılık için engel teşkil eder. Öte yandan özgünlük yanında özeleştirici yoksa kişiyi kolaylıkla yanlış yönlendirebilir. İraksak düşünce mantıksal süreçler eşlik etmiyorsa psikoza yakınlaşmamıza yol açabilir. Fikrin ifadesinde sonuna dek direnmek kişinin amaçları daralmışsa -ne yazık ki akademik alanda olduğu üzere- liderlik için işe yarayabilir ancak her vakit yaratıcılık getirmez. Belli bir alanda yoğun ve yaygın bir

bilgi dağarı kişinin o alanda yeni olanın ne olduğunu belirlemesinde, ne tür yaratıcı fikirlere ihtiyaç duyulduğunu tanımasında çok işe yarayabilir. Ancak kişi zamanının ve enerjisinin çoğunu sınırlı bir alan içinde tüketiyorsa farklı alanlardan doğru oluşabilecek çapraz üretkenliklere ve farklı konumlara çekilen kavramlaştırmalara arkasını dönmüş olacaktır. Dolayısıyla tekil bir nitelik değil birden çok niteliğin özellikli bir ortam dâhilinde bir araya gelmesi söz konusudur. Böylelikle belli bir tarih ve toplumsal çevrede, belli bir yer ve zamanda yaratıcılık adını verdiğimiz bireşim gerçekleşebilir.

16. Bölüm

Tek Bir İnsanda Yaratıcılığın Geliştirilmesi

Giriş Notları

BİREYDEKİ YARATICILIĞI artırabilme çalışmalarının başındayız. Bu işe kafa yoran bizler gelişmemiş ve eğilimsel özellikteki kavramlara henüz ulaşmaktayız. Yaratıcı süreç hakkında bildiklerimiz ile bildiklerimizi yaratıcılığı çoğaltmak üzere kullanabilmemiz arasında ciddi bir orantısızlık söz konusudur. Böylesi bir sapmanın mütavazı biçimdeki kabulü öncü çalışmamızın bize kazandırması gereken onuru gölgede bırakmamalıdır. Çünkü yakında yeni gelişmelerin başgöstereceği umidini taşımaktayız.

Bu bölümde alanda çalışan önemli kişilerin katkılarını ele alacağım. Ardından yaratıcı nitelikteki kimi hastalarımın psikanalitik yöntemle tamamlamış olduğum tedavilerinden doğru edindiğim gözlemlerimi ve bağlı olarak önerilerimi dillendireceğim. İleride, pek çok yazar gibi benim sonuçlarımın da kabulü ya da reddiyle ilişkili yeni kanıtlar çıkacaktır. Ancak şu an temel standartlardan yoksun olmamız nedeniyle istatistiksel nitelikli verilere ulaşmak zor görünmektedir.

Amerikan toplumunun bireysel düzlemde yaratıcılığı zenginleştirici nitelikte değildir. Ruh hekimi Ruesch 1957 yılında yazdığı bir yazıda Nobel kazananların genel nüfusa oranı açısından İsviçre'nin ABD'den önde olduğunu belirtmiştir. ABD'nin yaratıcılığa yönelik Amerikan tavrından hoşnut değildir. 1964 yılında yazdığı yazısında tarihçi Arnold Toynbee, "Is America Neglecting Her Creative Minority?/Amerika Yaratıcı Azınlığını Görmezden mi

Geliyor?” diye sorarken şunları söylemektedir: “Olanak dâhilindeki yaratıcılığa küçük de olsa bir fırsat verebilmek her toplum için hayat memat meselesidir. Çünkü nüfusun az da olsa olağandışı yaratıcılık taşıyan kesimi aslında insanlığın sermayesidir.” Sonra ekler: “Konuyla ilişkili yetenekleri giderecek biçimde davranan toplumlar yurttaşlarına karşı ödevlerini yerine getirmemiş olmaktadır. Sonunda suçlayacakları gene kendileri olacaktır.”

Ruesch’in 14. Bölümde belirttiğim dokuz sosyo-kültürel etmeni dillendirmesi beni oldukça şaşırtmıştır. Oysa bu etmenlerden çoğu Amerikan toplumunda vardır. Peki, Amerika neden kuramsal nitelikli bu beklentileri karşılayamamaktadır?

Amerikan toplumunun öncülerinden kalan miras *yapıyor olmak* şeklinde tanımlayacağım bir tutumu anlatır. Bu daha çok işle ilişkilidir. *Yapıyor olmak*, hele sonuç sanatsal ve kuramsalsa *yaratıyor olmaktan* önde gelir. Amerika eyleyenlerin ülkesidir. Amerikan toplumunda etkili olanlar teknoloji ve üretim alanında ön alan eyleyicidirler.

14. Bölümde sözü edilen dokuz etmen Amerikan toplumunda yaratıcılığın özellikli bir başka dalına, üreticiliğe doğru yön almıştır. Kaldı ki kişi düzeyinde diğer etmenlerle tamamlanması gereken etmenler -gene bu düzeyde- karşı özellikli başka etmenlerle sıfırlanmamak durumundadır. Bugün geldiğimiz noktada yaratıcılığı yüreklendiren yöntemlerimizi yeniden ele almak zorundayız. Tıpkı Sputnik’ten¹⁴⁹ sonra eğitimle ilişkili yöntemlerimizi yeniden ele aldığımız gibi! Frank Barron, Morris Stein, Calvin Taylor, E. Paul Torrance gibi öncüler gösterdikleri canlılıkla duruma çare aramışlardır.

İlerleyen satırlarda ele alacağım üzere yaratıcılık yaşamın herhangi bir noktasında ortaya çıkabilmektedir. Ancak buna karşın yaratıcılığa eğilim çocukluk ya da ergenlikte mutlak yüreklendirilmektedir. Bunu dememizin nedeni, yaratıcı nitelikteki kişilerin kendi ifadelerine dayanan yaşam öyküleridir. Üstelik psikolojik yaşamımızla ilişkili ana eğilimler çocukluk ve ergenlikte şekillenmektedir.

İlk söyleyeceğim, yaratıcılığı yüreklendirecek olan çevre bireyin yaşamakta olduğu eviyle başlar. Rönesans heykeltisi Giovanni

¹⁴⁹ 1957 yılında o zamanki SSCB’nin uzaya fırlattığı ve yörüngeye oturan ilk uzay aracı. Ç.N.

Pisano (1250-1320), büyük İtalyan heykeltisi Niccola Pisano'nun (1225-1284) oğludur. John Stuart Mill (1806-1873), John Mill'in (1773-1836) oğludur; oğul Johann Strauss'un babası (1825-1899), Johann Strauss'dur (1804-1849); Anna Freud (1895-¹⁵⁰), Sigmund Freud'un (1856-1939) kızıdır. Bu örnekler istatistiksel açıdan bir sonuç değeri taşımaz.

Çoğu ana baba çocuklarında yaratıcılığı yüreklendirdiklerine inanırlarsa da klinik gözlemlerimiz bunun hiç de öyle olmadığı şeklindedir. Daha yakınlaşırsak, hatta iyi niyetler taşımalarına karşın yanlış yönlendirmeler yaptıkları ortaya çıkmaktadır. Pek çok ana baba çocuklarının olağandışı, içe dönük, kendine özgü hallerinden kaygıya düşerek aslında çocuğu engelleyici biçimde davranırlar. Onlara göre çocuğun dışa yansıyan başarıları, toplumun gündeminde olması onun içsel büyümesi ve yaratıcılığından daha çok önemlidir. Buna inanırlar. Yaratıcılık, gündelik düzeyde uygulanabilirlik söz konusu olduğunda ana babanın tercihi ikincisidir. Ekonomik yarışmanın önde olduğu bir toplumda pek çok ana babanın asal isteği çocuklarının bir an önce büyüyerek kendilerine yetecek hale gelmesidir. Kimi durumlarda ailenin özellikli yapısı (kimi çocukların yaşça daha büyük/daha küçük olmaları; kimilerinin büyük ana babalarıyla yaşamaları vb.) ortamı bir biçimde yaratıcılık için çok uygun hale getirmektedir. Ancak öncekilere benzer biçimde bu tür olgular genellenemez. Tek tük olgulardır. Peşinde olduğumuz yaratıcılığın geniş ölçüde yüreklendirilmesi, beslenmesidir. Bu da çocukluk, ergenlik ve gençlik dönemlerini kapsayan eğitim sistemi içinde gerçekleştirilebilir ancak.

Yaratıcılık ve Eğitim Sistemi

İLKÖĞRETİM VE ORTAÖĞRETİM dönemleri boyunca yaratıcılığın nasıl ele alındığı konusunda çok kafa yormuş en büyük araştırmacı yazar Torrance'dır. Gençlerin yaratıcı becerileri konusunda çok değerli verilere ulaşmış, ardından okul sisteminin yaratıcılığın üzerini nasıl örttüğünü ortaya koymuştur. Daha sonra gençlerin -türü ne olursa olsun- yaratıcılıklarının yüreklendirilmesi için son derece değerli önerilerde bulunmuştur (Torrance 1962.1963.1964.1965, 1969; Torrance ve Myers 1972).

¹⁵⁰ 1982'de Londra'da ölmüştür. Ç.N.

Torrance yaratıcı niteliklerin özellikle erkek çocuklarda anaokulundan üçüncü sınıfa doğru hızla geliştiğini söylemiştir. Üçüncü ve dördüncü sınıflar arasında ani bir düşüş görülmekte ve bu kez oğlanlar kızların gerisine düşmektedirler. Beşinci ve altıncı sınıflarda yeniden öne geçen oğlanlar, yedinci sınıfa geldiklerinde tekrar inişe geçmektedirler. Sekiz, dokuz, on ve on birinci sınıflar büyümenin ön aldığı yaşlardır. Kimi çocuklar daha dördüncü sınıfta yaratıcılıktan vazgeçerler ve bir daha asla dönmezler.

Dördüncü ve yedinci sınıflarda sözünü ettiğim düşüşün nedenleri vardır. Torrance yaratıcı düşünmenin önünde ayakbağı niteliğindeki kimi eğitimsel engellerden söz eder: “Erkenden düşlemin önüne dikilme çabaları; çocuktaki yönelmelerin ve merakın sınırlandırılması; cinsiyet rolleri odağında aşırı ya da yanlış vurgu; korku, utangaçlık üzerinde çok durma; belli sözel beceriler üzerinde yanlış biçimde durma; yıkıcı eleştiri ve bütün bunlara güç katacak ana baba baskısı” (1963).

Torrance’e göre öğrenci-öğretmen ilişkisi yaratıcılık yönünde bükülmemelidir. Bu ilişki hiçbir biçimde “uyaran-tepki biçiminde şekillenmemeli aksine ilişki ve etkileşim temelinde ortak bir varoluş içinde yer almalıdır”. İmgeleştiren, geçilmiş yollardan uslu uslu geçmek istemeyen çocuklar ne yazık ki çoğu öğretmen için bir sorundur! Çünkü yazılı olana göre davranırlarsa o daha az sorun yaşayacaktır. Ya da hiç yaşamayacaktır. Torrance, Amerikan okul sisteminde yaratıcılığın karşısında olan diğer özellikleri de ayrıntılı olarak tanımlar. Bunun bir diğer örneği duruma iraksak olanı anormallikle eşdeğer görme eğilimidir. Böylesi bir bakış Lombroso’dan (Bkz.15. Bölüm) çok kısa bir süre sonra tamamen terk edilmiştir. Ancak söz konusu görüş kimi muhafazakâr çevrelerde var olmayı sürdürmüştür: Farklı bakarsanız ya da bir biçimde ana yoldan çıkarsanız ya hastasınızdır ya da deli!

Yaratıcılığın karşısındaki bir diğer kültür kökenli engel, daha anaokul dönemlerinde çocuğu etkilemektedir. Bu da başarıya yönelmenin kendi içinde erişimin önüne geçmesi kabulüdür. Ana babanın olumsuz nitelikli bir diğer tutumu (kendi erişkin yaşamalarına bile ters düşecek biçimde) çocuktan boyun eğmesini bekleme leridir. Bununla Torrance’in söylemek istediği ana babanın bu davranışı Riesman’ın (1950) kısa erimli amaçlar ve anında gelişen eylemliliği anlattığı “başkalarınca yönlendirilmiş kişilik” tanımına uyar. Erişkin uyum için çocuğu ne ölçüde baskılırsa baskılısın

böyle bir çocuk gene de içselliği doğrultusunda yönelti kazanacaktır. Böylesi bir kişilik -suçluluk duygularıyla baskılanmamış ve yerine getirilmesi mutlak gerekli takıntılarla cebelleşmiyorsa eğer-kendi içine çekilen derin düşüncelerle uzak amaçlar edinen bir yapıdadır. Ve yaratıcılık için en uygun olanlarındandır.

Son olarak Torrance'ın dillendirdiği bir diğer etmen, yaratıcılığı boğan çalışma-oyun ikilemidir. Çalışma ve oyun zıt şeyler olarak düşünülmemelidir. Okul çok eğlenceli olabileceği gibi oyun da yapıcı ve yol gösterici işlevde bulunabilir.

Torrance öğretmenler için yaratıcılığı ödüllendirebilecekleri beş ilke tanımlamıştır: (1) olağandışı sorulara saygıyla yaklaş, (2) olağandışı düşünceleri dikkate al ve saygı duy, (3) çocuklara düşüncelerinin değer taşıdığını göster, (4) kendiliğinden oluşan öğrenme çabaları için fırsatlar yarat ve önem ver, (5) öğrenmenin ya da eleştirinin olmadığı serbest zamanlar yarat. Sonuncu üzerinde biraz durmak gerekir. Dış kaynaklı eleştiri bir tehdit gibi algılanabileceği için çocuğu savunmacı bir tutuma doğru savurabilir. Çocuklar eleştirinin hiç olmadığı zaman parçalarına ihtiyaç duyarlar. Bu, özgürce düşünmenin önünde engel olmaması anlamına gelir. Torrance ABD'de dokuz, on üç ve on yedi yaşlarında yaratıcılıkta gözlemlenen düşüşün kültürel süreksizlik ve sonucunda gelişen kişilik sorunlarına bağlar. Kültürel süreksizlik dediği belli kültürlerde belli yaşlarda oluşan yeni talepler karşısında değişen davranışlardır. Sullivan'ın (1953) yaş sınıflamasını kullanan Torrance düşüşün görüldüğü yaşlardan biri olan beş yaşın çocukluğun sonu, erinliğin başlangıcı olduğunu söyler. Bu yaş çocuğun ödünlemeyi öğrendiği toplumsal istemlere uyum sağlamaya çalıştığı ve evinin dışında otoriteyi kabullenmeye başladığı yıldır. İkinci düşüş ergenlik öncesinin başladığı yaşta ortaya çıkar. Bu dönem ana baba kabulünün arandığı, oybirliği onayına ihtiyacın duyulduğu, özdeşme ve koşullara uyumun olduğu dönemdir. Üçüncü düşüş ise ergenliğin başında ortaya çıkar. Bu dönemin önemi tensellikli ilişkili sorunların yaşandığı dönemdir: Karşı cins tarafından kabul ve onay görme, uyumla ilişkili giderek artan toplumsal talepler gene bu dönemde belirginleşir.

Torrance çocuğun yoldan çıkma gereksinimi ile uyum baskısı arasında yaşadığı çatışkıya işaret eden özel testler geliştirmiştir. Örneğin çocuklardan belirlenmiş on konuda ya da kendi seçtikleri

bir konuda öyküler uydurmalarını istemiştir. Yanıt olarak gelen öylülerden biri “Kükreyemeyen Aslan” öyküsüdür:

Aslan Lippy¹⁵¹ arkadaşımdır. Ufak bir sorunu var; kükremiyor. Eskiden kükreirdi, şimdi kükremiyor. Bir vakitler Kükreyici diye çağrılırdı. Size nedenini söyleyeceğim.

Kükreyici siz yaşlardayken bir yandan kükreir, bir yandan insanları korkuturdu. Bu da hem annesini hem de babasının üzerdi. Yakınmayan yoktu. Sonunda Kükreyici ile konuşmaya karar verdiler.

Konuşmak için yattığı odaya gittiler. Tam konuşacaklardı ki Kükreyici kükremeye başlamıştı. Onlar da soluğu alt katta almışlardı.

Sonunda büyücüye gittiler. Her şeyi anlattılar. Büyücü yapacağını yaptı ve sihirli sözcükleri söyledikten sonra “Bir daha asla kükremeyecek” dedi. Yavru aslan ve ana baba, üçü beraberce eve geri gittiler.

Ertesi sabah uyandığında yavru aslan kükreyerek annesini korkutmak istedi. Ama o ne; kükreme yerine bir cıyıklama sesi! Tekrar tekrar denedi. Hep aynı cıyıklama! Büyücüye gitti. Yalvar yakar oldu. Büyücü onu tekrar kükreir hale getirdi. Ancak Kükreyici inanmadı ona. Bu nedenle şimdi istese kükreir ama kükreyemiyor.

Bu nedenle ona Lippy adını vermek zorunda kaldılar.¹⁵²

Görünen o ki öykünün yazarı kendisini aslan Lippy ile özdeşleştirmiş. Lippy’nin farklı nitelikteki tavrı herkesi korkutmaktadır. Bu nedenle sonunda onu büyücüye götürürler. Büyücünün neyi simgelediğini anlamak çok zor olmasa gerek. O, öğretmen, danışman, rehber öğretmen, doktor, psikoterapist olabilir. Lippy iki kez engellenmiştir; ilkinde büyücünün müdahalesiyle kükreyemez olmuş, ikincisinde ise büyünün bozulmuş olmasına karşın içe yansıyan (üstbenlik veya kişilik; ne dersiniz!) engellenme nedeniyle zavallı aslan artık kükreyemez olmuştur. Torrance’ın geliştirdiği öyküler çocukların ana akımdan uzaklaşmak ve yaratıcılık bağlantısı ilişki-

¹⁵¹ Lippy: *Küstahça karşılık veren* anlamındaki bu argo sözcüğün dilimizdeki en uygun karşılığının “pabuç dilli” olduğunu düşünüyorum. Ç.N.

¹⁵² Yazarın ve yayıncının izniyle. Copyright © 1962, Prentice- Hall, Inc.

si konusunda -bilinçdışı ya da kısmen bilinçdışı olmakla birlikte- ne denli içgörü taşıdıklarını göstermektedir. Sorununu yaratıcı biçimde yazdığı Lippy öyküsüne yansıtan ne kadar baskıya maruz kaldığı ve ne kadar engellenmiş olduğu sorulduğunda söyleyemeyecekti.

Torrance'in katkılarını özetleyebilmek neredeyse olanaksız! Eğitim sistemi içinde çoğu kez katlanması bile zor görünen ve ana akımın dışında kalan düşünme biçimlerinin kabulü ve yüreklendirilmesi konusunda ileri sürdükleri onu bu konunun adeta havarisi kılmaktadır.

Genç Erişkinlerde Yaratıcılığı Teşvik

GENÇ ERİŞKİNLERDEKİ yaratıcılık pek çok yazarın baş etmeye çalıştığı bir sorun olmuştur. Tekil ya da çoğul olgularda gündemlenen süreçler büyük bir yaratıcılık ortaya koymamış bile olsa (kaldı ki deha!) en azından katılan insanların daha işlevsel hale gelebilmelerine yardımcı olmuştur. Çünkü onlar kendi duygularına daha yakın hale gelebilmiş, daha çoğunu hissedebilmiş, farklı yönlerde düşünebilmeye başlamış ve olup bitene daha çok aldırır olmuşlardır.

Öte yandan kimi özel grup teknikleri açısından bu sonuçlara ulaşıp ulaşılmadığı bile tartışmalıdır. Öyle zamanlar vardır ki kişiliğin genişlemesi aslında altta yatan bir cılızlığa işaret edebilir. Örneğin başkalarıyla paylaşmak kimi zaman kendiyle temasa geçme isteksizliğini yansıtabilir. Çok çeşitli uyarılar içsel büyümeyi göz ardı eden bir tür *dış meşguliyeti* ön sıraya çıkarır. Bu nedenle yaratıcılığın yükseltilmesi için yöntemler öneren her kişi, her kurum, her okul kendi içinde dikkatle irdelenmelidir. Bu yöntemler ne vakit etkilidirler? Bir şeyin peşinde olma ısrarını destekliyorsa, sıkı ise, kişinin yenilikçi biçimde içsel büyümesine katkı sağlayan örüntüler içeriyorsa...

Bir diğer sorun erişkinlerde yaratıcılığı kolay yoldan artıran makale ve kitapların okunması sorunudur. Söz edilen bu yöntemlerden bir kısmı ne yaratıcılık üzerinde etkiye sahip ne de sanat, bilim edebiyat vb. alanlarda yetenek sahibi insanların yeteneklerini artırıcıdır. Bu kitaplar kişinin düşünce ve edimlerini nasıl pazar haline getirebileceği üzerinedir. Kişi hem satacak hem de tanına-

caktır. Amaçlanan budur. Kısacası para kazanacaktır. Kişinin erişimlerinin parayla ödüllemesinde yanlış olan bir şey yoktur. Sorun amacın yalnızca para ve ün olması ve tüm çabanın bu noktalarda odaklanmasıdır. Çünkü bu tür bir hal kişinin kişisel gelişimini engelleyen bir deli gömleği giymesiyle eşdeğerdir.

Alex F. Osborn pragmatik nitelikli böylesi bir yaklaşımı simgeler. Kuramsal olanın değil *uygulamada işe yarayanın* peşindedir. *Applied Imagination/Uygulamalı İmgeleştirme* adlı kitabında eğitimci, yazar, finansçı, reklamcı, sanatçı, filantropi ve toplumsal hareketlerde önderlik gibi özelliklerini yoğunlaştırarak yapıcı biçimde kullanmaktadır. İlk kitabı 1953 yılında yayımlanmıştır. Bu kitap M.I.T. (Massachusetts Telnoloji Enstitüsü) tarafından uyarlanmış, defalarca basılmış olup çok ün kazanmış bir kitaptır. Osborn yaratıcılığın hiçbir zaman bilim olamayacağını söyler. Çoğu yönüyle bir giz olarak kalacağına inanmaktadır. Ancak tüm bunlara karşın uygulanabilen, öğretilen ve öğrenilebilen bir sanattır. Kitapları aracılığıyla Osborn bireyin “taşıdığı kendi yaratıcılığını öğrenebileceğini ve bunu gerek kişisel gerekse iş yaşamına uygulayabileceğini” söyler.

Osborn’un önde gelen görüşlerinden biri *brainstorming principle/beyin fırtınalanması* ilkesidir. Bu, aynı anda hem eleştirel hem de imgeleştirme şeklinde düşünme yerine bir seferinde eleştirel, öbür seferinde imgeleştiren biçimde (ayrı zamanlarda, ayrı biçimlerde) düşündürmektir. Osborn bu tekniği 1939 yılında geliştirmiştir ve grup etkileşimi içinde uygulamıştır. Bu gruplar boyunca defalarca tekrarladığı oturumlarda şu dört ilkenin korunmasına özen göstermişlerdir:¹⁵³ (1) eleştiri dışlanmıştır, (2) gelişigüzel düşünme hoş karşılanmıştır; “en yabancı düşünce en iyi olandır”, (3) nitelik değil nicelik önemsenmiştir, (4) aranan düşüncelerin bir araya getirilmesi ve bu yolla gelişme amaçlanmaktadır. Katılan üyeler bir başka üyenin düşünceleri üzerinde “Nasıl daha ilerletilebilir?” diye emek sarf etmelidir. Beyin fırtınalanması oturumu her bireyin kendisini yüreklendirmesiyle can bulur. Beklenir. Mükemmellik dışlanmıştır. Osborn katılım sayısının beş ile on arasında

¹⁵³ I. D. Yalom’un grup psikoterapisi kuramında insanların etkileşimsel yolla önce dönüştükleri, sonra değiştikleri söylenir. Osborn’un ilkeleri Yalom’un kuramında *terapötik (iyileştirici) etmenler/therapeutic factors* olarak geçer. Irwin D. Yalom, *The Theory And Practice of group Psychotherapy*, Basic Books; 4. baskı 1995. Türkçesi vardır. Ç.N.

olmasının ideal olduğunu söyler. Kuralları açıklayan grubun lideridir. Kurallar bozulmamalı, grup içinde alt gruplar oluşmamalı ve üyelerin düşünceleri asla eleştirilmemeli şeklinde gözlenen ilkelelerin grup içindeki seyrinden grubun lideri sorumludur.

Osborn yaratıcılığı tökezleten şu etmenlere yer vermiştir: eski alışkanlıklara bağlı kalmak; cesaretsizlik; utangaçlık; kentleşme. Osborn kent yaşamının imgeleştirme gücünü sökü� aldığını, bunun sanat, bilim vb. alanlarında çalışan birkaç kişinin işi haline geldiğini söyler. Yaratıcılık düşüncesinin gözden düşmesinin bir diğer nedeni, düşünmenin çok çaba gerektirdiği için eskisi ölçüsünde inanılır olmadığı kabulüdür. Öte yandan seyahat, oyunlar oynamak, bulmaca çözmek, okumak, yazmak yaratıcılığı besleyen eylemlerdir. Osborn gündüz düşü kurmanın “yaratıcılık taşımayan imgeleştirmenin” en önemli aracı diye tanımlar. Ona göre “kaygı” ve “kaygı dolu korku” diğer araçlardır.

Osborn insanları uykularından uyandırmak, bir anlamda rahatlarını bozarak onları canlandırmak üzere elinden geleni yapmıştır. Önemli erişimler sağlamıştır. Ancak bu, creativity (yaratıcılık) sözcüğünü büyük C harfi ile başlatması yaratıcılığa verdiği önemden mi yoksa C harfinin sermayeye (C: Capital: sermaye) gönderme yapmasından mı (yaratıcılığın teknoloji gelişiminde sonunda paraya çıkan etkileri) belirli değildir. Kitabını okuyan okurun daha çok kazancını *yeni bireşimlerle* nasıl çoğaltacağıyla ilgili olduğu çok sık dillendirilmiştir. Örneğin kitabın 82. sayfasında oluşturduğu gruplardan biriyle tek bir ay içinde yedi kez *beyin fırtınalanması* oturumu yaptığını söyler. Gruba katılanlardan biri beyaz eşya alıcısıdır. Onunla ilişkili ilgili nitelikte gruplardan birinde dile gelen öneri sayısı kırk beştir. Saadet zinciri diye anılan bir para toplayıcısı için dile gelen öneri sayısı elli altıdır. Çarşaf satıcısı bir başka üye için dile gelen öneri sayısı yüz yirmi dördüttür. Gerçekçi olmak gerekirse bütün bunları yaratıcılığı doğuran şeyler olarak ele almak pek kolay görünmüyor. Osborn kitabında yaratıcılığın etrafında dolanıp durmaktadır. Kitabında Shakespeare, Leonardo da Vinci ve Einstein gibi adlardan söz edilse de gerçek anlamda ustası oldukları bu insanların onları yaratıcı kılan edimleri hiçbir biçimde yakından ele alınmamıştır. Gene de kitapta geçen uygulamalı, işe yarar öneriler yok değildir. Kitabı okuduğumda kitabı okuyan pek çok insan gibi ben de kitaptan daha çok *yönetmelik olanaklar* açısından yararlandım. Toplumsal yönlendirme amaçlı komitelerde bu-

lundum; toplantılar düzenlenmesine katkıda bulundum; konuştum vs. Osborn'un ilkelerinden dördünü uyarlamakta tereddüt etmedim. Bunlar *eleştirelliğin önlenmesi, uçuk düşünebilme, bol bol düşünce- nin olması ve bunların bir araya getirilmesidir*. Bu dört etmeni değişik biçimlerde bir araya getirdim. Ortaya çıkan sonuçlar ger- çekten iyi sonuçlardı.

Osborn'un kimi duruş biçimleri ile ruh hekimlerinin aynı fi- kirde olmaları olanaklı değildir. Örneğin ruh hekimi gündüz düşü- ne "yaratıcılık taşımayan imgeleştirmenin en önemli aracı" diye bakamaz. Benzer biçimde *kaygı ve kaygı dolu korku*'nun yaratıcı olmayan imgeleştirme aracı olduğu kabulü gene bir ruh hekiminin kabul edebileceği bir şey değildir. Kaygının yönlendirdiği, yaratıcı nitelikli pek çok insan gördüm. Öte yandan nice büyük insanın yaşamöyküleri bu saptamamı doğrular niteliktedir. Bir dereceyi aşıyorsa anksiyete (bunaltı), yıkıcı ve baskılayıcı etkiler. Gene de kaygı, korku, hoşnutsuzluk yaratıcı işlevsellik için işe yarayabilir. Sonucun yaratıcı nitelikte olması andığımız bu duyguları giderir. Bu noktadan sonra söz konusu duygular kabule değer hale gelir. Yenilik taşıyan yönlendirmeler bu noktadan sonra ortaya çıkar.

Osborn'un yönlendirmelerini izleyen pek çok araştırmacı var- dır. Parnes (1962) beyin fırtılanmasını toplam bir sürecin belirli bir kesimi olarak görür. Fırtına sürerken belirginleşen fikirler değ- erlendirmeye tabi tutulmaz. Değerlendirme hep sonraya bırakılmıştır. Taylor, Berry ve Block (1957) gibi diğer yazarlar söz konusu grup yöntemiyle ilişkili pek çok kuşku dile getirmişlerdir.

Beden Kimyasını Değiştirmek

KİTAPTA bu başlık altında söyleyeceklerim oldukça kısa olacak. Nedeni, sözü edilen tutumu ruh hekimi ve kitabın yazarı olarak kabullenmeyişimdir. Yaratıcılığı teşvik düşüncesiyle alkol kullanı- mının öne sürülmesi en eski zamanlardan bu yana bilinen bir şey- dir. Fransız şarabının ünlenmesinde ülkenin yaratıcı nitelikte yurt- taşlarının önemli katkısı olmuştur. Örneğin Rabelais'nin (1494?- 1553) şarabı göklere çıkaran yazıları bu katkıların örneklerinden- dir. Baudleire'in (1827-1867) sözleri hiç de ondan geri kalmaz:

Hep sarhoş olmalıyız. Hepsi bu; tek sorun sarhoş olmaktır. Omuzlarınızı çökerten, dizlerinizi büken, yüzünüzü yere getiren

Zaman'ın o dehşet dolu yükünü hissetmemek için yapılması gereken tek şey budur. Durdurak vermeksizin sarhoş olmak!

Gautier, Poe, Baudelaire, Rimbaud ve benzer pek çok yazar alkolde esin verici bir etki bulduklarını söylerler. Yaratıcılığın ivmelenmesinin gerçekten alkole bağlı bir etkinin sonucu olup olmadığı oldukça tartışma götürür bir kabuldür: Dile gelmesi gereken tartışma kimi yazarların dediği gibi alkolün esin kaynağı olması mı, yaratıcı içeriğin katılımcı bir unsuru olması mı yoksa beyinde oluşan nörokimyasal (sinir hücrelerinden oluşan özellikli doku) değişikliklerin yaratıcılık lehine olup olmadığı mıdır. Edgar Allan Poe (1809-1849) ölümünden üç ay önce alkole bağlı bir psikoz olan *delirium tremens*¹⁵⁴ atağı geçirmiştir.

Ann Roe, alkol tüketiminin yaratıcılıkla ilişkisi olup olmadığını -özellikle ressamalarda ele almıştır- sistemli biçimde araştıran ilk yazarlardan biridir (1946c). Ressamları kendi aralarında az/orta/çok içenler olarak alt gruplara ayırmıştır. Çok içki tüketenler/aşırı içiciler resim yapabilecek hale gelebilmek için bunaltılarını azaltmak için içmektedirler. Nash (1962) alkolün yaratıcılıktaki katkısının düşünce akışını hızlandırması, “daha önce sabitlenmiş kalmış düşünce” alanı sınırlarını aşabilmede katkısı olabileceğini söyler. Klinik deneyime sahip biri olarak alkol bağımlılarıyla ilişkili izlenimsel nitelikli şu saptamalarım var: (1) Esrar, LSD, Mescaline (LSD) kullanımında olduğu gibi birincil süreç düşüncelerini canlandırmaz. (2) Az miktarlarda alkol kaygıyı azaltabilir. Kişinin engellenmiş hissettiği kimi tutum ve davranışını serbestleştirebilir ancak yenilikçi bir fikrin doğmasına yol açmaz. (3) Alkol, ille de alkol bağımlısını anlatacak ya da sarhoşluğa övgüler düzmek isteyen *yazarlar* için bir anlam ifade eder.

Çok iyi bilinen bir diğer husus, yaratıcılık sahibi kişilerin afyon ve afyon türevleri kullanmış olduklarıdır. En eski dönemlerde Anadolu, Yunan ve Roma topraklarında kullanıldığını bilmekteyiz. Paracelsus’a gelene dek (1493-1541) Avrupa’da pek bilinmiyordu. Afyon ruhunun ağrı, öksürük ve yatıştırıcı olarak etkili olduğunu söyleyen Paracelsus’tur. De Quincey (1785-1859) ve Coleridge

(1772-1834) afyon kullanan yazarların iki ayrı örneğidir. De Quincey (1785-1859) afyondan “Gizemli, güçlü afyon... Afyon; anlam dolu! Etkili konuşuyorsan eğer bil ki ondandır...” diye söz eder (Cooke 1974). Afyonun, kullanıcıların yaratıcılıklarını artırdığı kuşkuludur. Bu maddenin kaygıyı azalttığı, ağrıya iyi geldiği, hatta kişide kimi engellenmeleri ortadan kaldırdığı doğrudur. Ancak birincil süreci etkilediğine dair çelişki taşımayan tek bir kanıt bile yoktur.

Yaratıcılıklarını artırmak amacıyla insanlar çok eski zamanlardan bu yana değişik yöntemlere başvurmuşlardır. Huxley bu yöntemler için *The Doors of Perception/Algının Kapıları* (1963) tanımlamasını kullanır. Değişik uygulama biçimleri olan bu yöntemlerden biri bedendeki karbondioksit miktarını artırmaktır. Örneğin insanın soluğunu tutmasıyla beyinde oksijen miktarı azalmasıdır. Yüksek dağ tepelerini yer tutan dinsel liderlerin, mistiklerin ‘vahiy yaşantısı’ çoğu kez buna bağlıdır. Peru’nun Macchu Picchu bölgesine yaptığım ziyarete dair kişisel deneyimim denizden yüksekliğin yalnızca beni değil diğer turistleri de nasıl etkilemiş olduğudur. Hepimizin yaratıcılık kazanması bir yana bedensel ve ruhsal kimi yan etkiler de yaşadık. Bugün bu yükseltilere ulaşmak (uçak vs.) çok zaman almıyor. Bugün uçak vs. gibi araçlarla -beden, uyum amaçlı kırmızı küre sayısını daha artırmadan yükseklerle ulaşmak mümkün artık. Eskiden denizden yüksek yerlere ulaşmak çok daha fazla zaman alıyordu. Yükseklerle yüklenen anlamın havanın seyreltıkliliğiyle ilişkili olmak yerine yalnızca gizemcilerin attettikleri esin vb. kabullerle ilişkisi vardır. Benzer biçimde bir şey yememe, kendini kamçılama gibi uygulamaların yaratıcılığa yol açtığını düşünmüyorum. Yaratıcı olan böylesi yöntemlerin yaratıcı olduğu değil ancak yaratıcılıkta işe yaradığı iddiasıdır.

Esrar, LSD, Meskalin vb. kullanımıyla ilişkili iddialara gelince... Bu tür maddeleri kullanan hastalarımın yaşadığım deneyimlerim beni şu sonuçlara götürdü:

1. Sözü edilen maddelerin kullanımı birincil süreç düşüncesinin kullanımını artırır. Örneğin imgeleştirme, özellikle şizofreni sürecinde ve yaratıcılık sürecinde dilin kullanımı gibi

2. Maddelerin kullanımı esnasında ikincil düşünce sürecinin kullanımı azalır. Bu da birincil düşünce süreci ile ikincil düşünce sürecinin uyum içinde bir araya gelmesini gerçekleştir(c)mez. Do-

layısıyla madde etkisi altında yaratıcı bir sonucun elde edilmesi oldukça kuşku taşımaktadır.

3. Özellikle LSD ve Meskalin kullanımında beyin dokusundaki zedelenme çok belirgindir. Yanı sıra bu maddelerin kullanımı geçici ya da kalıcı psikoz hallerine yol açabilir. Örneğin kendini yaralama, özkıyım, cinayet girişimi ya da cinayetin gerçekleşmesi vb. tutum ve davranışlar gözledim. Sonuçta yaratıcılık vb. neden ne olursa olsun bu maddelerin kulanımı asla önerilmez. Bu noktada bu maddelerin zarar vermeyeceği düşünölen az miktarlarda kullanımı sorunu gelir. Ancak hangi dozun kimi ne biçimde etkileyeceğini önceden bilmek olanaklı değildir.

Madde kullananlarda kullanılan maddenin bedenden atılmasından sonra kişinin yaratıcı hale gelip gelmediği değerlendirmesi çok zor olan bir husustur. Krippner (1969), LSD kullanım öyküsü olan doksan bir sanatçının yer aldığı bir çalışma yürötmüşür. Çalışma grubunda ödüllü sinemacı, ödüllü ressam, şair vb. bulunmaktadır. Benim de eğlence dünyasından gelen LSD kullanmış hastalarım oldu. (1) Büyük bir kısmının yaratıcılığı LSD kullanımından önce başlamıştır, (2) Kullandığını söylediği süre oldukça sınırlıdır, (3) Madde etkisindeyken yaratıcı oldukları alanda etkinlikleri yoktur, (4) Madde kullanımının sonrasındaki becerilerine bakınca yaratıcı edimlerinde bir farklılık olmamıştır. LSD, Meskalin gibi ilaçları kullanan insanların *Tanrı ile buluşmak; evrene açılmak, aşkınlaşmak* gibi çok kapsamlı yaşantılar bildirmektedirler. Bu bildirimlerde bulunan hastalarımın hiçbirisi söz konusu maddeyi yaratıcılığın zenginleşmesi amacıyla kullanmış değillerdir. Klinik deneyimleri, LSD sonucu yaşananlara dair iletilen onca kişisel bildirimden sonra ruh hekimleri LSD ve benzeri maddelerin yaratıcılıkla ilişkili olduğu iddiasını bütünüyle bırakmışlardır¹⁵⁵ (Balis 1974; Freedman 1968; Frosch, Robbins ve Stern 1967; Mamlet 1967; Zegans, Pollard ve Brown 1967).

Anna Balakian (1974) o çok ünlü makalesinde gerçeküstücü akımdan André Breton'ın bağımlılık maddeleriyle ilişkisini anlatır. André Breton aynı okuldan madde kullanan kimi gereküstücüleri

¹⁵⁵ Bunların en ünlöleri Timothy Leary'dir. Harvard'da ruh hekimi olan Leary, LSD içtikten sonra yaşadığı çarpık algılama yaşantısını 'resmin müziğini duyuyorum; müziğin resmini yapıyorum' diye açıklamış, yaptığını arkalamaya çalışmıştır. Gerçekçi olamamın yanı sıra inandırabildiği kimse olmamıştır. Sonuçta çalıştığı kurumdaki atılmıştır. .N.

“ruhsal-duyumsal düzenekleri yapay yolla saptırmak”la yükümler. Ki bu maddeler ona göre “insan ruhunun gerçeküstü yanlarını keşifte hiç de uygunluk taşımayan araçlar”dır. Breton, insana en üst derecede esneklik sergileyen ruhsal-duyumsal bir düzeneğin bahsedildiğini söyler. Ardından söylediği modern uygarlığın söz konusu düzeneği tek tip bir hale indirgediği, onu katı, uydumcu, iç karartan bir edim haline getirdiğidir. Farkındalığın yaygınlaşması, duyumsal yaşantının zenginleşmesi için yapay bir uyaran gerekmemektir. Ancak bu maddeyi kullanan sözcüğün tam anlamıyla *gerçeküstü* hale gelmiştir. Balakian makalesini görkem dolu şu cümleyle bitirir: “Gerçeküstücülüğün kendisi aslında madde kullanmakla eşdeğerdir.”

Yaratıcılığı Besleyen Yalın Tutumlar ve Koşullar

EĞİTİMCİ VE TERAPİST olarak bugüne dek bireyin yaratıcı yanını ortaya çıkaracak yalın tutumlar önerdim (Arieti 1966,1975). Önerdiklerim daha çok ergenler ve genç yetişkinler için olmakla birlikte sonraki yaşlar için de geçerlidir.¹⁵⁶ Yaratıcılık için önerdiklerim bağımlılık yapan/yapmayan herhangi bir madde; özellikli ortamlar; zorlu hazırlıklar değildir. Yalın tutumların, alışkanlıkların edinilmesi, bununla ilişkili koşulların hazırlanmasıdır.

Ele aldığım ilk koşul *yalnızlıktır*. Başka bir tanımla, *bir başınalıktır*. Yalnızlık kararı bir yönüyle deneyile ulaşmış uyaran yoksunluğudur. Bir başına olan birey uydumcu uyaranlarla karşılaşmayacaktır. Basmakalıp toplumsal örüntülere boyun eğmek zorunda kalmayacaktır. Kendisiyle baş başa kalması içselliğini duyumsama, içsel kaynaklarıyla etkileşime geçebilme, hatta birincil düşünce sürecinin kimi gösterileriyle buluşma olanağı verecektir ona. Bir başınalık acı veren bir yalnızlığa da dönüşebilir. Ancak kişi kendisiyle etkileşime geçmişse; kendisi eşlik ediyorsa kendine böyle sonuçlanmak zorunda değildir. Birden içinde açılıveren bir ufukla karşılaşır. Ulaştığı farkındalıklar, anlamlar alışageldiğinin dışındadır. Esinlenme türü beklenmeyen bir türde olup o da eskisi gibi değildir. Çoğu yaratıcı aşırı uyaranlardan, her türlü dikkat çeliciden (özellikle gürültü) uzak kalmak ister. Sözümlü ettiğim bir başınalık milletin gözüne sokulmuş, acı veren, çoğu kez ruhsal

¹⁵⁶ Tanımladığı yaş aralığı 15-24’tür. Ç.N.

güçlüklerden kaynaklanan yalnızlıkla aynı değildir. Ne de toplumsal çekilme, geçmeyen bir utangaçlık ya da biteviye bir yalnızlık olarak düşünülmelidir. Anlamı düzenli aralıklarla birkaç saat boyunca kendi başına kalabilmektir. Modern eğitimde kendi başına olmak önerilmez. İstenen hep başkalarıyla bir arada olmak, gündemde olmak çok daha değerlidir. Bugün vurgulanan grup etkinliği ve “beraberlik”tir. Riesman ve çalışma arkadaşları (1950) bunu “başkalarına yönelmişlik” olarak adlandırırlar. Birinden içe dönük olarak söz etmek onun dışlandığına, hatta aşağılandığına dair bir işarettir.

Önerdiğim şekliyle bir başınalık hem kişiyi yaratıcı nitelikli bir yaşam için hazır kılar hem de başlamış yaratıcı sürecin ilerlemesi için aynı zamanda fiziksel boyutta bir gerekliliktir. Günümüzde özellikle bilimsel araştırma alanında takım çalışması revaçtadır. Takım çalışması yararlı olmakla birlikte özgün bir fikrin oluşması için ne ölçüde uygun olduğu kuşku götürür bir haldir. Özgün fikrin ortaya çıkmasından sonraki aşamalarda (ilişkili teknolojinin gelişmesi, uygulanabilirlik, yaygın kullanım vs.) takım çalışması sıklıkla yararlı, hatta gereklidir.

Kimi alanlarda takım çalışmasıyla gerçekleşmiş bir yaratıcılık (sonuç ürün ikinci sınıf bile olsa) düşünülemez. *İlahi Komedya* (Dante); *Musa Heykeli* (Mikelanj); *Makbet* (Shakespeare); *Dokuzuncu Senfoni* (Beethoven) gibi yaratıların birden çok insanın çalışmasıyla ortaya çıkmış olabileceğini düşünebiliyor musunuz? Zihninizde bile olsa böyle bir şeyi imgeleştirmeniz olanaklı mı? Benzer biçimde bilim alanında da büyük keşiflerin, icatların gerisinde hep tekil kişiler vardır. Aynı keşfin birden çok insan tarafından yapılması haline bile yenilikçi düşüncelere ulaşma açısından her biri bir başınadır. Örneğin kalkülüs’ün Leibniz ve Newton; evrim kuramının Wallace ve Darwin tarafından keşfedilmesi bunun örneğidir. Kendi başına olma tercihi konusunda farklı davranan yaratıcı insanlar yok değildir. Kimi görsel sanatlarda (örneğin) sanatçı başkaları varken çalışabilmektedir. Örneğin mizah alanında resimli öykü çizeri ünlü bir hastam yanında birileri olmadan aklına bir şey gelmediğini, birileri olmaksızın esinlenmediğini söylemişti. Kimi ressamlar model çizerek eğitim aldığından, stüdyoda başka ressamlarla bir arada çalıştığından çalışırken yakınlarından birinin olmasına ihtiyaç duyabilirler.

Yaratıcılığı yükselten bir diğer tutum önerim, bugünkü Amerika kültürünün karşısında bir anlayışı yansıtır: *Eylemsizlik*. Eylemsizlik, toplumdan çekilme ya da boş gezmek değildir. Eylemsizlik, zamanı “bir şey” yapmamak üzere kullanmaktır. Dikkatini sürekli dış çevreye yoğunlaştırması halinde kişinin iç kaynaklarının sınırlanarak gelişememesi olasılığı söz konusudur. Eylemsizlik önerim de benzer biçimde ülkemizdeki eğitimsel kabullerle bağdaşmamaktadır. Lise ve üniversite öğrencileri yaz tatilleri boyunca çalışmaya yönlendirilirler. Bedensel olarak çalışmaları istenir. Böylelikle geleceğin erişkin Amerikan yurttaşı ruhunu oluşturacaklardır. Bu nedenle gençlerin çalışması hep övgüyle karşılanmıştır. Yaratıcı nitelik taşıyan öğrenciler için okul dışı zamanlar çalışmak yerine düşünme ve duyumsama amaçlı zaman arası olarak düşünülmelidir. Gençler hakkında söylediklerimiz kimi değişikliklerle (daha önce söz edilmişti) yaratıcı eğilim taşıyan yetişkinler için de geçerlidir. Sonsuz tekrarların olduğu günlük yaşam zihinsel etkinliği ve yaratıcılığı adeta boğar. Yaratıcı nitelikli bir süreç başlamışsa kendi ivmesinde ilerlemesine izin vermek gerekir. Hem de bu ilerleme süreci yavaş, düzensiz, aralıklı seyrediyor olsa bile.

Yaratıcılığı besleyen üçüncü durum *gündüz düşüdür*. Gündüz düşü halindeki kişi günlük yaşamın hızlı akışı içinde pek de hoş karşılanmaz. Okur anımsayacaktır; Osborn gündüz düşü için “Yaratıcı olmayan imgeleştirmenin en önemli aracı” der. Gündüz düşü sıklıkla gerçekdışı olarak kabul edilir. En azından kişinin olanakları ve tutkuları arasında uzaklık yaratır diye düşünülür. Kişi gündüz düşü kursun istenmez. Gerçekçi, kabul gören neyse ona göre davranın istenir. Gündüz düşünün aşırılığı anılan kimi sakıncalara gerçekten yol açabilir. Ancak gündüz düşünün kişi için büyüme ve gelişmesinin kapılarını açtığı, kişiyi keşfe götürdüğü de aynı ölçüde doğrudur. Kişinin olağan doğrultuda ilerlerken akılla bağdaşmayan yan yollara kaçmak gezintiler yapabilmesinin tek aracı gündüz düşüdür. Gündüz düşü kişinin onu kuşatan toplumsal günlük dayatmalardan kaçabileceği olanaklı tek araçtır.

Gündüz düşü konusunda adı en çok geçen araştırmacılardan biri Singer’dir (1966). Şunları söyler: İlk ağızda anlaşılması gerekli şeylerden biri gündüz düşü yaşantısı sık olan kişiler keşfetme eğilimi taşıyan kişilerdir. Hiç değilse öyküler anlatırken böyledirler! Singer ve arkadaşları (Singer ve Schonbar 1961; Singer ve McCraven 1961) bilenlerin en özgün en yaratıcı dedikleri öykülerin sahibi

olan çocuk ve yetişkinlerin gündüz düşü yaşantılarının sık olduğunu bulmuşlardır.

Gündüz düşü yaşantısı yalnızca kişinin kendinde kalırsa (özgeçmiş) yaşamsal bir yarar sağlamaz. Gündüz düşü diğer zihin etkinlikleri için de gereklidir. Tıpkı bir başınalık gibi kişinin içe yönelmesine ve içsel gözlemine yarar. Gencin gündüz düşünüyü izleyerek (ister kendiliğinden isterse eğitici birinin önerisiyle) ulaştığı diğer aşama yaratıcılığı pekiştiren dördüncü durumdur: *Özgür düşünce*. Özgür düşünce serbest çağrışım (klasik psikanalizde kullanılır) farklıdır. Psikanalizde kullanılan serbest çağrışım taşıdığı ada pek uymaz; serbest ya da özgür değildir. Hasta ondan istenenin kendi hakkında düşünmek ve kendisiyle ilişkili ayrıntıları gündemlemek durumunda olduğunu bilir. Farkında olarak ya da olmayarak -sonunda işe yarayıp yaramayacağını bilmediği- onca veriyi tarar. Örneğin yaşamıyla ilişkisi olduğu her şeyi, örneğin herhangi bir matematik sorununu ya da denizdeki canlı türlerini konu edinebilir. Özgür düşünce -benzer biçimde- doğrudan insanın içselliğiyle ilişkili olan gündüz düşünden de farklıdır. Özgür düşüncede kişi zihninin herhangi bir doğrultuda (sınırlama ya da düzenlemeler olmaksızın) hareketlenmesine izin vermelidir. Ne tür olursa olsun her düşünce sonunda bir düzenlemeye ulaşmak durumundadır. Ancak engellemeler kalktığında özgür düşünme esnasında kişi algılar, algısal düşünceler, kavramlar, sistemler, hatta soyutlamalar arasında özdeşlikler, anıştırmalar olduğunu ve bunların defalarca yinelenildiğini fark etmeye başlar.

Özgür düşünen kişi söz konusu fark edişini göz ardı edemez. Dahası *benzerlikleri anında yakalayacak hazır bir durumda* olması gerekmektedir. Yaratıcılığı zenginleştiren, besleyen beşinci durum budur. Özdeşlik ya da anıştırmanın yaratıcılıkla bağlantılı olduğunu dile getirdiğim ilk çalışmam nükteyle ilişkili (1950a) olanıdır. Bunu bu satırlarda dile getirdiğim de dâhil başka çalışmalarım izlemiştir (1964.1966.1967). Aynı süreç başka bir yazar, Gordon (1961) tarafından *synectics/sinektik* olarak adlandırılmıştır. Gordon'un tanımı "farklı, hatta birbiriyle açıkça ilişkisiz görünen öğeleri birbirine bağlamak" şeklindedir. Gordon dört tür anıştırma olduğunu söyler: Kişisel, doğrudan, simgesel ve gündüz düşü şeklinde. Kişisel anıştırmada kişi üzerinde çalıştığı veri olarak kendini ele alır. Örneğin Kekule rüyasında kendi kuyruğunu yutan bir yılan görmüştür. Rüyası onu benzen molekülünün karbon atomlarının

doğrusal dizilim yerine bir halka olarak dizildiği bir imgeleştirmeye götürmüştür. Doğrudan anırtırma için en iyi örnek Graham Bell'in insan kulağını makineyle (sonradan telefon ortaya çıkmıştır) kıyaslamasıdır. Simgesel anırtırmada ise genellikle görsel bir imge vardır. Gündüz düşünde ise bilinen herhangi bir fizik kuralına uymayan bir imgeleştirme vardır.

Sinektik önce bir grup yöntemi olarak başlamıştır. Ancak ki-tapta bu ana kadar yazılanlardan ve değindiğim önceki çalışmalarımdan kalkarak bir kez daha söylemem gerekirse, yaratıcı sürecin özü anırtırmanın (yani özdeşliklerin belirlenmesi) yinelenmesidir. Şizofreni temelli çalışmalarında ulaştığım çıkarsamalardan biri de söz konusu sürecin en eski zamanlardan kaldığı ve birincil süreç düzeneklerine (id ve ilk şekliyle ego) dayandığıdır. Dolayısıyla yaratıcılığını çoğaltmak isteyen kişi kendisini öncel benzerlikleri saptamaya vermelidir. Benzerlikler hemen göze çarpmayabilir. Yüzeysel olup dikkatten kaçabilir. Ya da tamamen rastlantısaldır. Üstelik bu ikisine olguların % 99'unda rastlamaktayız. İstatistik olarak benzerliklerin yakalanma oranı oldukça fazla görünmekle birlikte kişi tüm benzeşmeleri görüp kaydetme alışkanlığını terk etmemelidir.

Bu da beni yaratıcılığı olan insan için tanımlı ancak kabulü pek de hoş, hatta kolay olmayan bir gerekliliğe götürmektedir: *safdıllık*. Altıncı durum *safdıllıktır*. Osborn beyin fırtınalan-ması grubu oturumlarında eleştiriyi dışarıda bırakır. Safdıllık hem eleştiriyi dışlar hem de belli bir zaman boyunca muhakemeyi askıya alır. Ancak bunun da ötesine geçer. Hatta kabullenilen benzerliklerin (ister rastlantısal ister değil) ötesine de ulaşır. Benzerliklere bakışı onların ilkel, el değmemiş olduğu şeklindedir. Benzerlikler evrenin bir uzantısı değildir. Bu bakış aynı zamanda varsayımsal bir öz taşır; ne denli saçma ve geri kalmış olursa olsun benzerlik mutlak bir anlam taşımaktadır. Ek olarak safdıllılık aynı zamanda her şeyi keşfetme arzusudur. Bir şeyi kabullenmeyecekse eğer öncesinde açıktır, masumdur ve deneyimsiz durur. Aksi kanıtlanana kadar ya da geçici olarak uygun görünen düzenlemelerin hepsinin gerisinde ve hatta içimizde, altta yatmakta olan bir şeylerin olduğu kanısındadır. Yeni şeyleri icat etmeden önce yaratıcılık ilk olarak düzenlemelerin gerisinde bir şeylerin olduğunu öne sürmüştür.

Altta yatan bir şeyler aramak *paranoid* nitelikli bir düşünce dünyasını akla getirebilir. Üstelik benzerlik, şizofren hastalığına

özgü düşünmenin bir kanıtı olarak da ele alınabilir. Ancak yaratıcılık sahibi kişi bu tür içgörü/içgörü kılığındaki şeyleri gelişigüzel şeyler olarak görmez. Safdilliliği onları a priori bir kabulle saçma diye dışlamasına engel olur. Bir adım daha atar: Gördükleriyle uyum sağlar! Sonunda ya kabul edecek ya da reddedecektir. İkisi de ikincil düşünme süreçlerine bağlıdır.

Yaratıcı kişi belli bir noktada kişisel uğraşlarının üstüne çıkmış bile olsa gerek gündüz düşü çabaları gerekse özgür düşünce sırasında söz konusu uğraşlara ya da ruhsal zemine ait kimi önemli öğeler var olmayı sürdürür. *Geçmiş örselenmelerin anımsanması ve oluşturduğu çatışmalar* yaratıcılığı pekiştiren yedinci durumdur. Genelde kabul edilen; ruhsal çatışmalarının veya erken örselenmelerinin üstesinden gelmesi halinde kişi olup biteni unutmaya çalışmalıdır. (Bu tür olgularda unutma istemli bir çaba ile zihinsel bir baskılama anlamına gelmektedir.) Ancak söz konusu benimseme henüz doğrulanmamıştır.

Yaratıcı kimi kişiler bu inanışın doğru olmadığını düşünürler. Bunu yaparlarken başka bir yanılsa düşmektedirler. Bu kişiler nörotik çatışmanın yaratıcılık için bir ön ister olduğuna inanırlar. Kimi örneklerde görüldüğü üzere psikanalize ya da psikoterapiye gitmeyi reddederler. Çünkü çatışmalarından kurtulmaktan korkarlar. Çatışmalarını yitirmeleri yaratıcılıkları için gereken güdüyü yitirmeleri anlamına gelir. Öte yandan anımsamamız gereken karşıtlık insan ruhunda hep vardır. O vakit örseleyici olmayan ve örseleyici olan (travmatik/nörotik) karşıtlıklar ayrımını yapmak biz ruh hekimlerine düşmektedir.

Örseleyici ve nörotik nitelikli karşıtlıkların etkisiyle ruhsal işlevsellik sınırlanarak normaldişi süreçlere dönüşür. Örseleyicilik taşımayan zıtlıklar şu an konumuzun dışında kalmaktadır. Yaratıcılık sahibi kişinin örseleyici çatışmaları mutlak çözüme kavuşmalıdır. Ancak sonrasında bu insanlar ihmale uğramamalıdır. Çözümlememesi halinde bu çatışmalar giderek daha derinden hissedilmeye başlanır. Bu ise çatışmanın daha da kişisel bir hal alması anlamını taşır. O noktada yaratıcılığı olan kişi öznel nitelikli halinin üstüne çıkamaz; ürettiği evrensellik taşıyamaz. Genel düzeyde yankılanamaz. Yaratıcı kişi, çözüme kavuşmuş ya da çözüme ramak kalmış çatışmalarını belli bir uzaklıktan görebiliyor. Bu yatkınlığıyla gördüğü sanat nitelikli, bilimsel kuram ya da keşfin olduğu bir ürüne dönüşebiliyor. Roth (1976) çatışmayı özgün bir

ürün ortaya koymak üzere bizi güdüleyen iki etmenden biri olarak tanımlar. Diğer insan olmanın doğasında var olan kendini ifade isteğidir. Arlow ve Brenner (1964) şöyle yazmışlardır: “Çatışmaların sağlıklı bir biçimde çözümü süreklilik taşıyan ego yapılarının oluşmasına ve ego işlevlerinin denge halini korumasına yarar. Anadığımız oluş egonun denetiminde gerçekleştiği için eylemin gerisinde dürtüsellik yoktur. Bunun anlamı çatışmanın çözümü demektir. Yüceltme, belli karakter niteliği vb. unsurlar ruhsal çatışmaların çözümlendiğini gösterir.”

2. Bölümde güdüleyici bir etmen olarak çatışmayı kapsamlı biçimde tartışmıştık. Yinelemek gerekirse, çatışma ve çözümlenmesi yalnızca yaratıcılık açısından değil yaratılan ürünün içeriği açısından da önem taşımaktadır. Sonuçta aslolan çatışmanın dünde ya da bugünde olması değildir. Ama onu yaratıcı bir eyleme dönüştürebilme becerisidir.

Uyanık olmak ve *disiplin* yaratıcılık için gerekli dokuzuncu ve onuncu durumlardır. Bu ikisi üretken olmak için genelde gerekli görülen önkoşullardır. Ancak yaratıcılık bahsinde ayrı bir yerleri vardır. Bu iki nitelik yaratıcı kişinin ister çabuk, ister tedrici, isterse uzun bir hazırlık ve kuluçka dönemini izleyerek olsun özellikli bir benzeşmeyi asla kaçırmayacağı demektir. Söz konusu benzeşme o ana dek bir olguda ya da bir sistem içinde gömülü kalmıştır.

Yaratıcı olabilecek çoğu kişi -özellikle sanatsal alanlarda- önemli olanın yalnızca imgeleştirme, esinlenme, sezgi ve yetenek olduğuna inanmışlardır. Bu nedenle öğrenmeyi katı bulurlar ve buna pek katılmak istemezler. Disiplin, mantıksal düşünme gibi tanımlara da uzaktırlar. Çünkü bunların hepsi yaratıcılıklarına gölge düşürme olasılığı taşıyan şeylerdir. Giotto, Leonardo, Freud ve Einstein gibi insanların da öğretmenleri vardır. Şu an için genel geçer hale gelmiş kabul (eğretilenle dolu bir gerçeklik) yüzde onunun esin, yüzde doksanının ter olduğudur.

Kimi kişilik özellik ve tutumları gerek günlük yaşamımızda gerekse eğitim sistemimiz içinde desteklenebilir. Desteklenmelidir. Anılan kabaca çizgilediğimiz özellikler birincil ve ikincil düşünme süreçlerini bir araya getirerek üçüncül düşünce sürecinin oluşmasının kapısını açar.

Nena ve George O'Neill son derece yararlı ve hoş özellikler taşıyan *Shifting Gears/Vites Değiştirmek* adlı kitaplarında (1974) önceki yazılarımda değindiğim yaratıcılık koşullarını yeniden ele

almışlardır. Vardıkları sonuç şu olmuştur: “Gördüğümüz kadarıyla yaratıcılıkla ilişkili çoğu koşulun gerçekleşmesi denetimin askıya alınmasını, içsel süreçlere açık olmayı, içselliğin ortaya dökülmesini gereksinir. Bizim saptamalarımıza göre bunun kadar önemli olan bir diğer husus keşfettiklerimizi eyleme dökmek iradesini gösterebilmektir. Tıpkı vites değiştirirken yalnızca odaklanmanın, karar almanın yetmediği gibi. Eylemle bağlantılı adanmışlık olmaksızın yaratıcılık asla ortaya çıkmaz.”

Henüz tanımladığım koşullarda bile yaratıcılığın taşıdığı ikilem tekrar tekrar karşımıza çıkmaktadır. Birincil düşünce süreçlerine dair unsurların baş gösterebilmesi için denetimin askıya alınması, içselliğe açık olmak gibi koşullar varken başka bir koşul durumunda disiplin, çabucak kavrama, denetleme, sık gözden geçirme ve tartışma öncelikli ilk durumlardır. Sonuçta bağlanımın, aidiyetin ve adanmışlığın olduğu genel bir iklim içinde hepsi bir araya gelir.

Orta ve İleri Yaşlarda Yaratıcılık

ERGEN VE GENÇ YETİŞKİNLER için yaratıcılık dolu bir yaşamın başlayabilmesi son derece önemli olmakla birlikte yaratıcılığın tüm yaşlar için önerildiğini unutmamak gerek.

Çoğu insan, yaşamın belli bir noktasında, genellikle yirmili yaşların ortalarında başgösteren bir vazgeçme, cesaret eksikliği yaşar. Kişi artık hiçbir koşulda yaratamayacağını düşünmektedir. Vazgeçmesi gerektiğine inanır. Daha yakından bakıldığında bu insanların ortak yanlarından biri de kendilerine atfettikleri ‘büyüklük’tür (Karen Horney 1945,1950). Yaşamlarının erken dönemlerinde bu insanlar kendilik algılarına bağlı olarak yüksek beklenti ve bu beklentiye uyacak bir tutku edinirler. Yaşamlarını buna göre kurarlar. O, büyük bir yazar, ünlü bir besteci, dansçı ya da bilimci olacaktır. Zaman geçtikçe kişi umduklarının/kendinden beklediklerinin gerçekleşmeyeceğini anlar. İşte o vakit kendisinin bir hayal kırıklığı olduğunu düşünmeye başladığı için yaşamının kalanı bir vazgeçme süreci olarak sürecektir.

Sözü edilen ruhsal karmaşıklıkların ele alınıp irdelenmesi bu kitabın sınırlarını aşar (Bkz. 14. Bölüm; Horney 1945,1950; Arieti 1967). Ancak yaratıcılık söz konusu olduğunda (özellikle psikote-

rapi aracılığıyla) kişilerin kendilik imgesini büyüklük ve hayal kırıklığı gibi iki olasılığın arasına sıkıştırmasına özellikle psikoterapi aracılığıyla müdahale edilmelidir. Çok az örnekte daha ilk teşebbüsünde yaptığı iş kişiye ün getirmiştir. Genellikle yaratıcı nitelikteki kişiler başlangıçta birinci sınıf bir sonuç ortaya koymazlar. Hatta ortalamayı aşamayan beceri hemen bir yenilgi, hayal kırıklığı gibi düşünülmemelidir. Yaratıcı olabilecek kişiler çoğu kez tevazu içinde, adanmışlık ve aidiyet kabulü esas olan bir yaşam sürdürürler.

Kendilerine yönelik büyüklük atıflarından vazgeçebilen pek çok insanın yaşamının ileri evrelerinde (en azından ilk ürünlerini oluşturma sürecinde) yaratıcı hale gelebildiğini gördüm. Hastalarımın arasında çok çocuklu anneler, çocukları okumak için ayrıldıklarında ya da bakım istemeyecek yaşa geldiklerinde yaşamlarında boşluk hissettiklerini, yanını yönünü yitirmiş hale geldiklerini ifade etmişlerdir. Böylesi anneler arasında yaratıcı olabileceklerin ortak noktalarından biri “boş yuva”¹⁵⁷ olgusu yaşamış olmalarıdır. Ya da yaşayacakları korkusudur. Bir şeyler yapmak isterler ancak bunun için gerekli eylemlilikten uzunca bir süredir yoksun kaldıkları için gülünç duruma düşecekleri korkusunu yaşarlar. Ancak hiçbir zaman geç değildir! Rakamlarımın istatistik yapacak yeterlikte olmadığını söylemeye gerek yok. Öte yandan Madam Curie, Virginia Woolf, Emily Dickinson olsun diye beklemiyorum. Bu kadarı çok fazla olurdu. Ancak büyük bir kısmının gösterdiği başarı insanı şaşkınlığa sevk edecek düzeydedir.

Neugarten ve Danan (1974) andığımız bu dönem üzerine kalemle aldıkları görkemli “The Middle Years/Orta Yıllar” adlı makalelerinde şunları söylerler: “İster kayıp isterse kazanç olarak alınsın orta yaş birey için yeni zorlukların olduğu kadar yeni olanakların olduğu yıllardır: kendilik zengin hale gelmiş, karmaşıklar çözümlenebilir olmuştur.” Buna şunu eklemek isterim: Bu yaş kişisi, aynı zamanda sonunda kendisini yaratıcılığa götürecek yeni bir esine sahip olmuştur.

Bir diğer sorun yaratıcılığın devam süresidir. Yaratıcı insanlar ömür boyunca öyle mi kalırlar yoksa yaratıcılık bir süre sonra kanı boşalmış bir damar haline mi gelir? Seçilen olgulardan doğru her

¹⁵⁷ Çocuklarının evden ayrılmasıyla annelerin hissettikleri kayıp yaşantısı genellikle bu tanımla anılır. Ç.N.

ikisi de bir *sonuç* olarak gösterilebilir. Buna bağılı olarak ortaya çıkan bir diğerk başlık yaratıcı insanların görece daha uzun yaşamalarıdır. Yaratıcı özellikle insanlar ortalama insana göre daha mı az ya da daha mı çok ömür sürerler? Jacques (1970) yaratıcı sanatçılar arasındaki yaşam süresini araştırmış; bu insanların belirgin biçimde otuz yedi yaş civarında öldükleri izlenimine dahip olmuştur. Rastgele seçtiğı ancak yaratıcılığı tartışma götürmeyen 310 ressam, besteci, şair, heykeltıraş arasında yaptığı çalışmada ölüm hızının otuz beş-otuz dokuz yaşlar arasında ani bir sıçrama gösterdiğini ve bunun normal ölüm hızını aştığını gözlemlemiştir. Jacques'ın rastgele seçtiğı grupta Raphael, Mozart, Rimbaud, Purcell, Baudelaire gibi ünlüler yer almaktadır. Araştırmanın ulaştığı bir diğerk sonuç ölüm hızının kırk-kırk dört yaşları arasında düştüğü ve kırklı yaşların sonlarına doğru ölüm hızının normale döndüğüdür.

Jacques, konuştuğumuz yaş dönemi içinde kalım yaşayanlar arasında orta yaş krizi olduğunu söyler. Söz konusu kriz kendisini üç biçimde gösterir: (1) Ya ölüm ya da ani vazgeçiş sonucunda yaratıcılık sona erer, (2) yaratıcılık bu yaşlarda başlayabilir ya da (3) yaratıcılığın niteliğinde ve içeriğinde kararlı bir değişme baş gösterir. Jacques'a göre yirmili-otuzlu yaşlardaki yaratıcılık ocaktan yeni çıkmış, adeta sıcağı sıcağına bir yaratıcılıktır. Mozart, Keats, Shelley, Rimbaud örneğinde olduğu gibi bu yaratıcılık kendiliğinden, yoğun, dolu dolu bir yaratıcılıktır. Jacques otuzlu yaşların sonları ve sonraki yaşlardaki yaratıcılık için "işlenmiş/yontulmuş yaratıcılık" tanımını kullanır. Bu yaratıcılıkta yoğunluk vardır; bilinçötesi öncekiler gibi işin içindedir ve etkindir. Ancak başlangıç ve son evreler arasındaki süreç daha çoktur.

Jacques, Riviere'in (1958) bir yazısında kimi psikanalitik düşüncelerle ilişkili olarak Freud'un ona söylediklerine yer verir: "Yaz, yaz; ak kara, ne varsa yaz; salıver; *senin dışında* bedenlen-sin; senden bağımsız olarak varlığa gelsin."

Yıllarca eğitim verdiğim onca ruh hekimi, psikolog ve bağlantılı alanlarda çalışanlara hep söylediğim tereddütlerinden kurtulup yazmaya başlamalarıdır. Gözlemlediğim bir diğerk şey, ünlülerle yaşanan örtük rekabet aynı alandaki genç yaratıcılarda engellenmeye yol açmaktadır. Bu engellenmenin içinde bilinçdışı olarak daha önce dile getirdiğim üzere büyüklük imgesiyle uyum içinde olmak da söz konusudur. Böylelikle ara aşamalar atlanmış olmak-

tadır.¹⁵⁸ Saptadığım bir diğer şey otuz beş yaşına dek düşüncelerini yazarak dışa vurmamış olan kişinin sonraki zamanlarda bunu yapabilmesi giderek azalan bir olasılıktır.

Yaratıcı kişinin üretkenliği değişmeyen bir ivmeyle seyretmez. Yüksek ölçekte yaratıcılık kimi zaman derinliğe, kimi zaman gözleme, kimi zaman ise yalın bir biçimde meditasyona dayanıyor olabilir. Bazı zamanlarda kendini yineleyen bir döngü var gibidir. Jones (1953), Freud'un yaratıcılığında yedi yıllık bir döngü olduğunu söyler. Mikelanjelo kırk yaşına dek çok etkindi. Pieta'yı yonttuğunda yirmi beş, Davut'u yirmi dokuz, Sistin Şapel'i otuz yedi, Musa'yı kırk yaşındayken yontmuştu. Kırk ve elli beş yaşları arasında pek bir şey yapmamıştı. Ancak elli beş yaşından sonra ömrünün kalanında pek çok şaheser yaratmıştır. Farklı olanlar da vardır. Besteci Rossini, "Sevil Berberi" de dâhil tüm operalarını otuz dokuz yaşında yazmıştır. Öldüğü yetmiş dört yaşına kadar başka bir eseri olmamıştır.

Manniche ve Falk (1957), 1901'den 1950'ye dek tıp, fizik ve kimya dallarında Nobel kazananların yaşlarını araştırmışlardır. 1901-1925 yılları arasında kazananların ortalama yaşları tıpta 51.1, fizikte 47.8 ve kimyada 50.4 iken 1925-1950 arasında yaş ortalamaları -aynı sırayla- 56.9, 44.6, 51.1 olarak bulunmuştur. Bilimciler Nobel alan çalışmalarını ödülün verildiği tarihten yaklaşık on yıl önce yapmışlardır.

Jacques (1970) büyük adamların büyük eserlerini genç yaşlarda verdiklerini keşfetmiştir. *Phedre/Fedra*'yı yazdığına Racine otuz sekizindeydi. Goya büyük resimlerini (örneğin Çıplak Maya) otuz beş ile otuz sekiz yaşları arasında tamamlamıştı. Kırk üç yaşına geldiğinde Ben Johnson büyük oyunlarının tamamını yazmıştı. Yaşlılık psikiyatrisi alanında çalışmalarıyla ünlenmiş ünlü ruh hekimi Butler, 1967 yılındaki makalesinde kaç tane büyük adamın uzun ve keyifli bir yaşam sürdüğünü ve ölene dek üretken olduklarını yazmıştır. Söz konusu makale önemli bir bilgi kaynağıdır. Sürengen yaratıcılığı örneklerken geç yaşlarında da üretmeyi sürdüren şu adları belirtmiştir: Sophocles, Mikelanjelo, Titian, Tinto-

¹⁵⁸ Nörotik çatışma, karşıtlıklar denince bu durum iyi bir örnek olmaktadır. Bir yandan örtük rekabet yaşanmaktadır. Rekabet örtük olmak zorundadır. Çünkü açık hale gelmesi kesin yenilgi anlamı taşır. Kişinin rekabet edemeyeceği büyüklük aynı zamanda bilinçaltı var olan büyüklük atfıyla örtüşmektedir. Ç.N.

retto, Cervantes, Hals, Voltaire, Goethe, Tennyson, Humboldt, Franck, Hugo, Verdi, Tolstoy, Shaw, Freud. (Benim aklıma gelenlerden biri Haydn. Zamanımızdan verilebilecek örnekler ise Winston Churchill, Bertrand Russell, Pablo Picasso.) Yüz yaşına kadar yaşamış olan Titian, “Lepanto Savaşı” adlı resmini yaptığında doksan sekiz yaşındaydı. Seksen sekiz yaşında ölen Verdi, *Falstajf* adlı operasını seksen yaşında bestelemiştir. Seksen iki yaşında ölen Tolstoy, *Resurrection/Diriliş* adlı eserini ölümünden on yıl önce yazmıştır.

Lehmann (1953), “*Kimi istisnaların dışında büyük düşünürler uzun yaşamışlardır*” der. Bu kabulü ilerleten Butler, uzun yaşam ile yaratıcılığın ilişkili olduğunu söyler. Konu ilişkili bir makalesinde Augustine’dan Freud’a anılarını kaleme alanları yazar. Sözü-nü ettiği liste oldukça etkileyicidir. Butler kişinin anısını yazması-nın tedavi değerinde ve yaşamı uzatan bir etkide olduğunu belirtir.

Bütün bunlardan çıkan sonuç, yaratıcılığın ileri yaş da dâhil herhangi bir yaşta ortaya çıkabildiği ve o insanın sağlığı üzerinde olumlu etkilediğidir. Varsayımsal da olsa, ilerlemiş yaşta bile olsa bellek işlevindeki azalma yaratıcılığı çok fazla etkilememektedir. Çünkü eksik olan öğeler, geniş bir görüş sahibi olmak ve çağrışımsal kimi güçlerin aracılığıyla giderilmektedir.

VI. KISIM

***Daha Geniş Bağlamlarda Yaratıcılık:
Nöroloji • Biyoloji
Genel Sistem Teorisi ve İnsan Ruhu***

Yaratıcılığın Nörolojisi ve Biyolojik Yaratıcılık

Beyin Kabuğu

YARATICILIKLA İLİŞKİLİ yapılabilecek sinirbilimsel ya da hem sinirbilimsel hem de fizyolojik (insan canlısındaki tümleşik organ işlevselliği) bir yorumlama öncü nitelikte sonrasında değişebilir yorum ve sonuçlara açık koşullarda yapılabilir. Kesin olarak bildiğimiz ve tekrarı gerekmeyen tek kabul, yaratıcılık için tek gereklilik insan beynidir. O olmazsa yaratıcılık da olmaz. Ancak neden ille de insan beyni? Neden diğer hayvanlar değil? Büyüklüğü mü; bir dizi özellikli hücre türünün bulunması mı yoksa sinir hücrelerinin yapılanırken bir araya gelme biçimi mi? İnsan beyninin büyüklüğü ve sinir hücresi sayısı ön isterdir. En yakın akrabamız görünen şempanzelerdeki sinir hücresi sayısı bizimkinin yüzde sekseni kadardır. Üstelik nonprimatlar grubunun en tepesinde yer alan şempanzeler nonprimatlardan ziyade bize daha yakındırlar. İnsan ve şempanzenin ruhsal yaşamları arasındaki sonsuz sınırdaki farkı sinir hücreleri arasında bulunan % 20 oranındaki sayı azlığı veya çokluğu mu açıklar? Görünen, söz konusu farkın esas olduğudur. Ancak yalnızca bu kadar yetmez. Açıklayabilmek için yan yordamlara gerek vardır. Beyin kabuğundaki sinir hücresi sayısı belli bir sayıya ulaştığında sayıda yeni bir boyut, yeni bir bakış ve yeni bir yaşam ortaya çıkar. Bu yenilik ne *kestirilebilir* ne de *zaten vardır, gömülüdür; ortaya çıkan odur* denilebilir.

Yakın zamandaki kimi hesaplamalara göre insanın beyin kabuğundaki sinir hücresi sayısı on beş milyardır (Noback ve Dema-

rest 1972,1975). Aynı ölçüm şempanze için on iki milyardır. Madem bu böyle; insandaki yeni bir boyut, ardından gelen yeni bir bakış ve yaşam nicelik olarak insanda fazladan bulunan üç milyar sinir hücresine mi bağlı? Bundan kalkarak düşünülmesi bile olanaksız görülen, “Şempanzeden insana geçiş evrimsel bir sıçrama ve bunu üç milyar sinir hücresi belirliyorsa, ötesi bir sıçrama için kaç milyar sinir hücresi gerekmektedir?” sorusu akla gelir. O vakit ortalama bir gelişim için bir milyar sinir hücresi gerekiyor mu diyeceğiz? Gezegenimizde ya da Güneş sistemi içinde veya başka bir gezegende üç milyar daha fazla sinir hücresine sahip bir hayvan türü düşünemeyeceğimiz, aklımızın almayacağı yetenekler sergileyen beyin kabuğuna sahip olacaktı sonucu mu çıkar? Bütün bu yüzeysel tartışmalardan uzak kalıp şimdi olduğu üzere insandaki beyin kabuğunu ele almamız halinde göreceğiz ki bildiğimiz kadarıyla evrendeki en karmaşık varoluş insan beynidir.

Gerek insan yapı ve yaşamındaki, gerekse yaratıcılık sürecindeki karmaşıklık beyin kabuğunun karmaşık yapısının ayna yansımasıdır. Her sinir hücresini kısa ve uzun dallarını ve tek bir hücrenin başka hücrelerle bağlantılanmasını düşünürsek ortaya ‘astro-nomik’ sözcüğünün bile anlatmakta yetersiz kalacağı bir büyüklük çıkmaktadır. Tek bir sinir hücresinin kısa uzun dalları aracılığıyla ilişkilediği toplam sinir hücresi sayısı 2000 (ikibin) kadardır. Bu sayı sinir hücrelerinin oluşturduğu döngüsel örüntü sayısının hesabına gelmeyecek çoklukta olduğuna işaret eder¹⁵⁹. En gelişmiş bilgisayar bile böylesi bir yapı karşısında oldukça basit kalır. Kaldı ki bu hesaplamalar henüz başlangıç aşamasındadır¹⁶⁰ (Burns 1968; Smith ve Smith 1965; Smith ve Burns 1960).

Bir sinir hücresinden diğerine saniyenin onda biri kadar bir zamanda gerçekleşen bir ileti söz konusudur. İki sinir hücresi arasında sinaps adını alan bağlantı iletinin geçişi için önemlidir. Bir sinir hücresinden diğerine iletinin art arda oluşabilmesi (geçişin tekrarı) saniyenin binde biri gibi zaman aralığı gerçekleşir (Eccles 1973). Burada sinir hücreleri arasındaki bağlantıların belli bir ilke dâhilinde yapılandığını; çok sayıda uyartının çok kısa bir zaman

¹⁵⁹ Bugünkü bilgilerimizle yüzbin milyar! Ç.N

¹⁶⁰ Yine söylemek gerek; kitabın yayınlandığı tarih yaklaşık kırk yıl öncesidir. 1990’lar ‘beyin yılı’ diye bilinir. Değil hücre moleküler düzeyde bulunanlar (birçoğu popüler bilim alanında görsel ve yazılı olarak defalarca ele alınmıştır) beynin yapısındaki karmaşıklığın sonu yok görünmektedir. Ç.N.

aralığında her yöne doğru gerçekleştiğini söyleyebiliriz. Kimi nöronlar aynı aralıkta (grup olarak) birbirinin peşi sıra elektrik uyarısını salarlar. Bu uyarı dalgası daha ötelede başka sinir hücresi öbeklerini eşik altı biçimde dürterek bu kez başka uyarı dalgalarına yol açarlar.

İnsanın dış dünyayı algılayıp yorumlaması sinir hücrelerinin oluşturduğu bu örüntüler sayesinde gerçekleşir. Sinir hücreleri müzik notaları gibidir. Ancak onlardan daha karmaşık ve sayıca çok fazladır. Aynı notaların farklı biçimlerde bir araya gelmesiyle farklı sesler ve ezgiler ortaya çıkar. Benzer biçimde sinir hücrelerinin farklı biçimlerde bir araya gelmesiyle farklı imge ve düşünceler ortaya çıkmaktadır. Algılar, anılar ve benzeri yüksek düzeyde süreçler sinir hücrelerinin oluşturduğu farklı zaman-uzamsal örüntülerin etkinliği sonucudur. Her örüntü sinir hücrelerinin oluşturduğu farklı ve değişken sinapslar demektir. Söz konusu örüntü sonucu oluşan bir yaşantı varsa yaşantının yinelenmesi aynı örüntünün yeniden etkinliği anlamına gelir. Bu örüntüler *engram*¹⁶¹ adını alır. Beyin kabuğunda sayılamayacak çoklukta özgül nitelikli sinir hücreleri bağlantıları vardır. Bunlar gereğinde yeniden ve aynı ardışıklık içinde, aynı süreç içinde yeniden etkin hale gelebilirler (Eccles 1973). Ancak bu söylediklerim engramların durağan olduğu anlamına gelmemelidir. Belli sınırlarda onlar da değişim gösterebilirler. Kendisininkinin dışında başka çalışmacıların yaptıklarını da katarak Eccles, genelde kabul edilenin aksine beynin mikro düzeyde yapısal bir esneklik sergilediğini, bundan kalkarak sinapsların kimilerinin olgun, kimilerinin gelişmekte, kimilerinin de gerilemekte olduğunu söyler.

İlk makalelerinin birinde Eccless (1958), tek bir sinir hücresinin işleyişinde kullandığı enerjinin bir wat'ın bin milyonda biri kadar olduğunu söyler. Bundan kalkarak tüm beynin kullandığı enerji miktarının on wat civarında olduğunu söyleyebiliriz. Eccless kimi sinapslarda bir iletinin geçebilmesi için gerekli molekül miktarının birkaç bin olduğunu söyler. Sinir hücresinin uzun dalında iletinin barındırdığı madde vardır. Bu madde o kadar küçüktür ki

¹⁶¹ Hücre işleyişinin (metabolizma) sürekli değişim içinde olduğu düşünülürse sinir hücresi ağlarında gerçekleşenlerin belleğe alınması ya da buna ait bellek izi engram olarak ifade edilir . Ç.N.

Heisenberg'in belirsizlik ilkesine¹⁶² uyar. Yani milisaniye kadar bir sürede o maddenin yerini belirlemek asla kesinlik taşımaz (Eccles 1958).

Burns'ün yazdıkları da çok önemlidir (1968). Şöyle bir ağ tanımlar: "İşlevsel olarak birbiriyle bağlantılı bir sinir hücresi topluluğu vardır. Toplu olarak uyarılabilirlik taşırlar. Herhangi birkaç tanesinin etkinleşmesi aynı anda hepsinin etkinleşmesi anlamına gelir." Burns son derece derinlikli kitabında beyin kabuğundaki sinir hücrelerinin hem kararlı bir denge içinde olduklarını hem de belirsizlik taşıyan tepkiler verebileceğini söyler. Bu nedenle kitabı oldukça anlamlı bir başlık taşır: *The Uncertain Nervous System/ Belirsizlik Taşıyan Nörolojik Sistem*.

Beyin kabuğunun anatomi ve fizyolojisine derinlemesine girmemekle birlikte hemen söyleyebileceğimiz şu iki temel ilkesi vardır:

1. İnsandaki zihinsel etkinlikler ve yaratıcılıktan sorumlu olan evrimleşme nedeniyle çok sayıya ulaşan sinir hücreleridir. Tüm bu etkinlikler "simgesel süreç" genel başlığı içinde yer alabilir.

2. Sinapta yer alan sürecin hızı, etkinliğe katılan moleküllerin büyüklüğü, sinaptik tepkilerin belirsizliği, sinir hücresinden doğru iletinin izleyeceği yön gibi unsurlar yaratıcı yeniliklerde rol sahibidirler. Başka biçimde ifadelendirirsek beyin kabuğu denilen aygıt - belli sınırlar içinde- hem zihinsel türdeki etkinlikler hem de yaratıcılıkla ilişkili belirlenimsizden sorumludur. Beyin kabuğu hakkında bildiklerimiz ne herhangi bir zihinsel etkinlik hakkında her şeyi çıkarsayabileceğimiz ne de dış dünya yaşantılarımızın oluşturduğu engramların hepsini tanıyabileceğimiz anlamına gelir. Bu durum Heisenberg'in kararsızlık ilkesinin belli bir ölçüde beyin kabuğu işlevlerine de uygulanabileceği demektir. Dolayısıyla katı nitelikli nedensellik ilkesi bir kenara konmalı, onun yerini olasılık yasası geçmelidir.

Uyarılığın tarihine baktığımızda kestirilemezliğin en belirgin özelliklerden biri olduğunu görürüz. Çünkü bilimin, edebiyat ve sanatın katlanarak gelişeceğini ve bireyin yaşamında bu kertede yansımalar bulacağını kimse kestirebilmiş değildir.

¹⁶² Bir parçacığın yerini ve ivmesini sonsuz bir kesinlikle belirlemek olanaksızdır. Ç.N.

Ancak *hiçbir şeyin* kestirilemediğini söylemek de yanlıştır. Örneğin nöronların belli bir bellek izinin (engram) katılımcı unsuru olduğunu kestiremiyorduk dersek yanlış olur. Çünkü aksi doğrudur. Çünkü beynin belirli kesimlerinin yaratıcılık da dahil belirli zihinsel etkinliklerle bağlantılı olduğunu bilmekteydik. İşlevlerin beyindeki yerleşmelerine geçmeden önce anımsamamız gereken sinir sistemi hem bu tür işlevlerin yanı sıra bir bütün olarak etkindir. Burns'ün yazdıklarına yeniden dönecek olursak, Burns "Günün birinde gelişmiş istatistiksel yöntemlerle bir sinir hücresi öbeğinin tüm sinir hücrelerini harekete geçirdiği ortaya çıkarsa şaşırılmamalıyız" demesi şu anlama gelir: geniş beyin hücreleri topluluğu görece özerk nitelikte bir işlevsellik sergilerler.

Beyin Kabuğunda Yaratıcılıkla İlişkili Alanlar

BEYİN KABUĞU (korteks) önce iki ana parçaya ayrılır. i) Evrim süreci açısından en eski olan ve kendi içinde ayrıca iki alt bölüme ayrılan kısım (tüm korteksin yüzde onunu oluşturur), ii) Yeni olan kısım. Yaratıcılık bu yeni olan kısımda gerçekleşir.

Beyin kabuğunun özellikli işlevlere sahip pek çok bölümü vardır. Ancak bu bölgelerin özgüllüğü kesinlik taşımayabilir. Kimi işlevlerde kimi alanların katılımı ve üstlendiği rol daha fazla olabilir.¹⁶³ Nöroanatomî ve nörofizyoloji ana metinlerini taşıyan kitaplar metinleri bu alanların dış dünyanın algılanmasında (işitme, görme, dokunma, ağrı, ısı duyuları) ve istemli hareketlerin oluşmasında (konuşma, yazma vb.) ne denli gerekli olduklarını belirtir. Bütün bu alanlar olağan insan yaşamının temelini oluşturur. Penfield (1966) beyin kabuğunun bir kısım alanlarının işlevlerini adeta adanmış biçimde yerine getirdiklerini söyler. Penfield başka hayvanların beyin kabuğunun yalnızca duyumsal ve hareketle ilişkili bir sınırlılık taşıdığını söylerken insan beyin kabuğunun böyle bir görev sınırlandırması taşımadığını, bunun en azından doğumdan başlayarak böyle olduğunu söyler.

¹⁶³ Bu noktadan başlayarak beyin kabuğunun özellikli işlevler üstlenmiş bölgelerinin adlarını ve sayı numarası temelli beyin haritalanması anlayışına göre taşıdığı numara verilmektedir. Bu bilgi daha çok anatomi temelli olduğu için genel okuru fazla ilgilendirmeyeceği düşüncesiyle verilmemiştir. Ç.N.

İnsan beyninde “görev sınırlılığı” özelliği taşımayan bölümleri ikiye ayırarak ele almayı uygun buluyorum. i) EN ÜST (TOP) ve ii) PREFRONTAL¹⁶⁴ (PF) (Arieti 1955,1956b,1975). Bu bölümlerin de görev sınırlılığı taşıdığı düşüncesindeyim. Ancak tam olarak belirlenmesinin pek olanaklı olduğunu düşünmüyorum. En düşük derecedeki yüksek zihin işlevlerini düşündüğümüzde bile (en temel kimi sorunların çözümünde) kestirilebilirliği ve olasılığı görmekteyiz. İşlevin düzeyi yükseldikçe katılan sinir hücresi sayısı artar. Artan bir diğer şey: belirsizliktir.

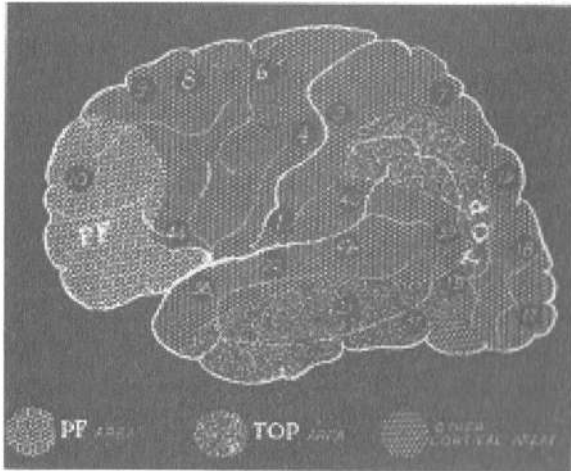
TOP ve PF alanları zaman zaman “sessiz” olarak adlandırılır. Nedeni, işlevlerinin taşıdığı gizem ve “sessizliği”dir. Bu alanlar düşünce akışının gerçekleştiği alanlardır. Bu alanlar beynin diğer kesimlerinden ulaşan girdilerin bağlantılanıp bireşime (sentez) dönüştüğü alanlardır. En yüksek düzeyde zihinsel işlevlerin yer aldığı alanlar bunlardır. Örneğin simgesel düşünme etkinliği, gelecek beklentisi, her tür soyutlama gibi. Beynin her iki yarımküresindeki TOP alanı şakak (Temporal), arka (Oksipital) ve yan beyin (Paryetal) dilimlerini (loblar) kapsar. TOP alanına en geniş katılım gösteren şakak dilimidir. Yan ve arka beyin dilimlerin katılımı daha azdır. Brodman adlı bir araştırmacı numaralandırmak üzere beyni haritalandırılmıştır. Her numara Brodman Alanı diye bilinir (Şekil 17-1). Görüldüğü üzere TOP alanı fizyolojik açıdan zihin işlevsellikleri için merkez önemdedir. Dış dünyaya ait uyartılar bu alanda daha yüksek düzeyli zihinsel süreçler halini alır. Beyin kabuğunun her yerinden gelen girdiler TOP alanında birleştirilip işlenerek yüksek düzeyli zihin yapıları haline getirilir. Bu söylediğimiz söz konusu alanın bütünden soyutlanıp kendi başına özerk işlevsellik kazandığı anlamına gelmemektedir. Bir beyin yarımküresi diğeri ile *Corpus Callosum* adı verilen köprü aracılığıyla ilişkilendirilir. Bir yarımküredeki alanın karşı yarımküredeki benzeşim taşıdığı alanla bağlantısı bir tür ipince telsi yapılar aracılığıyla olur. TOP alanının frontal dediğimiz ön beyin dilimiyle mutlak surette bir bağlantısının olması gerek. Yoksa zihinsel işlev gerçekleşmez. TOP alanı aslında tüm beyin kesimleriyle bağlantı içindedir.

Yüksek zihinsel süreçler için bir tek TOP alanı gereklidir diye düşünmemiz yanlış olur. İlgili süreçleri başlatan sinir hücresi ağlarıdır (engramlar). En üst düzeyde soyutlama için gerekli olan alan

TOP alanıdır (Arieti 1955,1956b,1974). Algılamalar, imgeler, birincil özellikli simgeler, sözel simgeler ve diğerleri; işlenerek yüksek düzeylere erişmiş kavramlaştırmalar, varsayımlar, ülküler, ahlak, estetik, bilimsel işler benliğin birleştirici, tümleştirici işlevi hep bu alanla bağlantılıdır.

TOP alanı PF alanıyla (9'dan 12'ye Brodman alanları) işbirliği olmaksızın bir işe yaramaz. PF alanının dört temel işlevi vardır: İlki, dikkatin odaklanması işlevidir (Malmo 1942). Schachtel (1954), dikkat yoğunlaştırması yüksek düzeyli zihinsel işlevin ön isteri olduğunu söylerken dikkatin odaklanması işlevinin kişiyi ilgili nesneye daha çok yakınlıktırdığı ve gereğinde üst üste yenilenerek yinelenildiğini gösterir. Dikkatin odaklanması ikincil uyarıların baskılanması ve onlara yönelik tepkimelerin geciktirilmesi anlamına gelir. TOP alanının dikkatle ilişkili bu işlevi PF alanlarının izin vermemesi halinde gerçekleşmez.

PF alanlarının bir diğer işlevi gelecek düşüncesidir (Freeman ve Watts 1942). Üçüncü işlev planlı ve sıralı eylem işlevselliğidir. Sıralı eylem işlevi beceri dolu etkinliklerin bir araya getirilmesi ve belli bir düzen içinde işlemesi anlaşılır (Morgan 1943). Bu işlevler (1) Amaç edinme, (2) Düşüncelerin amaca yönelik olarak belli bir zaman aralığı içinde bir araya gelmesi bu işlev içindedir (Brickner 1936). Son ve dördüncü işlev seçim yapabilmek ve zihinsel seçimlerin harekete dönüşmesi işlevidir.



Şekil 17-1

PF ALANI, TOP ALANI DİĞER ALANLAR

TOP ve PF alanlarının merkezi sinir sisteminin diğer tüm alanlarından gelen ruhsal verileri işlediği ve üst düzeyde düşünmeden sorumlu olduğu ve karmaşık davranışları düzenlediği görünmektedir. Bunda kuşkuyla yer olmadığı görünmektedir. İşlevlerinin doğumdan itibaren belirlenip belirlenmediğini; işleyiş halinin nasıl olup da “sessiz” olduğunu bilmemize karşın bu alanlar yakında insan yaşamının katılımı üst değerlerde alanlar olduğu açıktır.

Daha önceki çalışmalarında (Arieti 1955,1956b,1974) değindiğim üzere beyin kabuğunun en eski kesimleriyle bağlantılı olan bu iki alan şizofreni hastalığında gözlemlediğimiz normaldışı tutum ve davranışların olduğu iki alandır. Bu söylediğime şimdi şunu eklemek isterim: TOP ve PF alanları yaratıcılık için gerekli ruhsal süreçlerin oluşup ortaya çıktığı yerlerdir.¹⁶⁵

Beyin kabuğunda şizofreni ve yaratıcılığın aynı alan kaplamında yer alması ne bir tuhaflık ne bir ikilem ne de aynı anda var olan bir durumdur. Şizofreni hastalığında TOP ve PF alanlarında oluşan üst düzey işlevler olumsuz etkilenir. Oysa yaratıcılıkta aynı alanların işlevselliği olumlu yansır. İki ayrı durum içinde yer alan aynı iki alanın bulunması, andığım durumlarda bu alanların farklı işleyişler sergilediğini düşündürmektedir. Aslında akılcı görünen kabul de budur. Bu iki alanda yer tutan ağların şizofrenide -ruhsal ve yapısal etmenlerin etkisiyle- nasıl olup da olağanın dışında işlemeye başladığını nörofizyolojik düzeyde bilmemekteyiz. Bilmediğimiz ve bilmemizin daha da zor görüldüğü diğer husus yaratıcılık söz konusu olduğunda bu iki alanın olağan insan ile yaratıcı insanın nasıl olup da farklı işlevsellik gösterdiğidir. Bugün her iki durum için (şizofreni ve yaratıcılık) ruhsal düzeyde bilebildiklerimiz eşzamanlı oluşan nörofizyolojik süreçlere kıyasla daha çoktur.¹⁶⁶ Görünen odur ki sıra yaratıcılığa geldiğinde olağandışı sinir hücreleri ağları devreye girmektedir.

¹⁶⁵ Penfield (1966) beyin kabuğunun tanımlı görevlerle sınırlı olmayan kısımlarının yorumlayıcı olduğunu söyler. Üst düzeyde zihin işlevlerinin ‘yorum-sallık’ içerdiğini düşünüyorsak eğer bu dediğim son derece önemlidir.

¹⁶⁶ Kırk yıl sonra, yani 2015’te durum tersinedir. Aslında tümleşik (integratif) bir süreç ve bu süreçte ruhsal ve fizyolojik düzeyde katılım gösteren ve birbirinden ancak sanal olarak ayrıştırılabilen iki unsur söz konusudur. Ç.N.

Kimi çalışmacılar beynin iki ayrı kip doğrultusunda çalıştığı düşüncesindedirler. Bunlardan biri *etkin*, diğeri *alıcı* kip şeklindedir (Deikman 1971). Wigan (1844) ayrı bir düşüncede olmuştur: Madem beynin iki yarımküresi var; iki ayrı zihin var demektir! Bu anlayışı ivmelendiren yeni tarihli başka çalışmalar vardır (Sperry 1961,1967). Bogen'e göre (1969) önerme nitelikli düşünceler sol yarımkürede, karşıtı (önermesel olmayan) sağ yarımkürededir. Başka çalışmacıların yazdıklarını bir araya getiren Bogen, sol yarımküredeki işlevselliğin çözümleyici, neden-niçin diye sorgulayan, simgesel ve soyutlama yapan nitelikte olduğunu, ikincil süreç düşüncesinin burada biçimlendiğini söyler. Sağ yarımkürede ise bireşimsel, algısal, analojik, somut vb. işlevsel nitelikler olduğunu, bunun birincil süreç düşüncesine karşılık geldiğini söyler. Bu gözlemlerin doğru olması halinde yaratıcılık için her iki beyin yarımküresinin (sağ birincil süreç, sol ikincil süreç düşüncesinden sorumlu olmak üzere) gerekli olduğunu çıkarsamakta hiçbir sakınca görünmediğini söyleyebiliriz. Tüm bu varsayımlar oldukça çekici olmakla birlikte benim görüşüm nörolojik (hücresel, kimyasal düzeyde) kanıt hiçbir koşulda tüm bu tartışmaları bağlayıcı ve sonlandırıcı nitelikte olamaz.

Engramlar ve Karmaşık İşlevsel Sistemler

HER YAŞANTI bir iz bırakır. Kimi sinir hücreleri bu izi barındırır. Bu iz engram adını alır. Yaşantılarla ilişkili bellek kayıtları bu izler sayesinde olanaklıdır. Bellekte kayıtlı bu yaşantı izleri aynı yaşantıyı gereğinde yeniden yaşayarak anımsamamızı olanaklı kılarken ruhsal nitelikli yeni deneyimlere de kapı açar. İnsan yaşamının giderek yayılan, açılan büyüklüğünde oluşan, dönüşen, gruplaşan vb. engramların belirleyici bir rolü vardır.

Beyin kabuğu bağlantılı olarak konuşursak beyinde yeri belli işlevler şeklindeki kavramlaştırmamızı gruplaşan engramlara borçluyuz. Büyük Rus nörofizyoloğu Luria (1966,1973) zihinsel işlevlerin dar bir alana sıkıştırılamayacak kadar karmaşık sistemler olduğunu söyler. Bu sistemler sinir sisteminin birlikte çalışan veya belli bir amaca yönelik olarak iş gören bölgelerini barındırır. Beynin tekil kesimlerinin işlevsel işbirliği içinde bir araya gelmelerinde aslolan dış dünya uyaranlarıdır. Söz konusu bu işlevsellikler

adeta “yeni organ sistemleri” haline gelmiştir (Leontiev 1959). Luria, Vygotsky (1960) adlı araştırmacının bu sistemi “karmaşık zihinsel işlevlerin beyin kabuğu dışındaki örgütlenmesi” diye tanımladığını söyler. Aynı zamanda işlevsel özellikli bu sistemlerin asla durağan olmadığını, sürekli değişmekte olduğunu söyler.

Ingram kavramını genişleterek karmaşık nitelikli işlevsel sistem tanımını getiren Luria, ruhsallığın süreklilik taşıyan özellikli yapılanmasını da bu yolla açıklamış olmaktadır. Ruhsallığın gelişmesi bedenin gelişmesinden farklıdır. Ceninin koskoca bedensel bir yapı haline geleceği bellidir. Çünkü gelişim belirli bir yönü ve biçimi izlemektedir. Başka biçimde söylersek ceninin nasıl gelişip dönüşeceği bilgisi taşımakta olduğu genlerde zaten vardır. Oysa ruhsallığın gelişimiyle ilişkili örüntüler gene ruhsallığın kendisi tarafından oluşturulmaktadır. Bu, ruhsal yaşam demek olup engramlar, işlevsel sistemler ve birbirleri içindeki etkileşimler anlamı taşır. Bu sistemler biyolojik etmenlerin (genetik yapı, genetik temelli özel nörolojik yapılanma vb.) ve çevresel etmenlerin (toplumsallaşma ve her kişi için ayrıca tanımlı toplumsal ve kültürel çevre) katılımıyla oluşur.

Kişinin ruhsallığında o kişinin genetik yapılanması bir dereceye kadar önemlidir. Ancak ruhsal içeriğin tümünün genetik olarak belirlenip programlandığını söyleyemeyiz. Toplumsal ve kültürel çevreden derlenenler ruhsal yapılanmada derinlemesine bir etkiye sahiptir. Üstelik çevreden ulaşan uyartılar yaşadığımız süreçte her gün çoğalarak birikmektedir. Diyelim ki bir matematik problemini düşünüyoruz. Ruhsallığın sindireceği çok şey olduğu kaygısı boşuna görünmektedir. Milyarlarca sayıda sinir hücresi, her hücrenin kısa ve uzun dallarının astronomik sayıdaki bağlantısını düşündüğümüzde hiçbir koşulda veri eksikliği yaşamayacağımız ortadadır. Sisteme ulaşan veri girdisi yoğunluğu düşünülürse arada bir istirahat anı olmalıdır. Yoksa uyartılara tepkisizlik ve sağlıksız çatışmalar baş gösterebilir. Ne zamanki engramlar ve karmaşık işlevsel sistemler devreye girer işte o zaman kişinin tutum ve davranışı, duyumsama ve düşüncesi açık seçiklik kazanır. Kestirilebilir ve tanımlanabilir hale gelir. İnsan kendini kuşatan evrenden doğru ona ulaşan uyartılar ve kendi yaşantılarıyla baş edebilmek koşullu refleksler, öğrenme, kavramlar ve karmaşık işlevsel sistemler geliştirmek zorundadır.

Beyin hücrelerimizin geçtiği yolları izlememiz halinde düşüncelerimize, duygularımıza, eylemlerimize ulaşırız. Yaşadığımız esenlik, zihnimizin barışıklığı ve başka istemlerimiz için hâlâ enerjiyle dolu olduğumuzu görürüz. Ruhsallığın gelişimine bir diğer bakış ise bir dönem kimi yönlerden belirsizlik taşıyan beyin kabuğunun bu özelliğinin giderek azaldığı yolundadır.

Yaratıcılık sorununa geri dönelim: İşlevsel sistemler her insanda gelişmektedir. Ancak bu sistemlerin oluşumu ve kullanımı ile yaratıcı kişinin ortalama insandan nasıl farklılaştığını açıklayabilmek pek kolay görünmemektedir. (Bana göre Luria yaratıcılıkla ilişkili varsayımını pek ilerletmemiştir.) Yüksek düzeyli olağan zihinsel işlemler hakkındaki nöropsikolojisi bilgimiz sınırlı olsaydı yaratıcı sürecin nöropsikolojisi diye bir şey olmazdı. Belli özelliklerin ve düzeneklerin olabileceğine dair düşüncelerimiz olurdu yalnızca. Yaratıcı kişide beyin kabuğunun TOP ve PF kesimlerinin tanımlı işlevleri üstlenmiş beyin kısımlarına sıklıkla uyaran göndermekte olduğu ilerletebileceğimiz varsayımlarımız arasındadır. Kitabın III. Kısımında görsel, işitsel ve sözel algılamaların, imgelelerin yaratıcılığın en sık karşılaşılan biçimleri olduğundan söz etmiştik. Zeki bir insan da kimi sinir hücresi ağlarını, TOP ve PF alanlarını kullanıyor olabilir. Yaratıcı insanda bundan daha fazlası söz konusudur; yaratıcı insanda yaratıcılıkta TOP ve PF alanları kadar beyin kabuğunun kalan tüm kesimleri devrededir. Birbiriyle ilişkilidir.

Sıradaki ikinci kabul TOP ve PF alanlarında farklı düzeylerde bir tümleşme söz konusudur. Ya da farklı işlevsel sistemler ve alt sistemler söz konusudur. Bu sistemlerden bazıları daha eski zamanlardan süren genetik etmenlerle ilişkilidir. Birincil süreç düşüncesi düzenlenmesini kullanır. Yaratıcı insanların zihninde en eski sistemlerle en yenisi arasında (ikincil süreç düşüncesi) karşılıklı bir iletişim ve etkileşim vardır.

Varsayımsal bir diğer nokta Pavlov'un olağan insanda *beyin kabuğunun optimal hali* diye tanımladığı ve amaca yönelik zihinsel eylemlilik için gerekli düzenlemedir. Beyin kabuğu etkinliğinin ortalama seyri esnasında güç yasası hükümleri geçerlidir. Her güçlü (biyolojik olarak belirginleşmiş) uyaran güçlü bir tepkiye, her zayıf uyaran zayıf bir tepkiye yol açar (Luria 1973). Optimal düzeyin dışındaki durumda güç yasası ihmal edilmiş olur. Çünkü zayıf uyaranlar tıpkı güçlü uyaranlarda olduğu gibi güçlü tepkilere yol

açabilir. Bu “eşitleme evresi”dir. Zayıf uyaranlar güçlüden de güçlü tepkimelere yol açabilir (“paradoksal evre”). Güçlü uyaranlar kesildiği halde zayıf uyaranlar güçlü tepkilere yol açmayı sürdürürler (“en üst düzeyli paradoksal evre”). Optimal düzeyin dışındaki bu evreleşmeler bize rüyayla ilişkili olup biteni anımsatmaktadır. Örneğin kedi görmemiz gibi zayıf bir uyaran bizi rüyada gördüğümüz bir kaplan kadar etkileyebilir. Güçlü uyaranlara yönelik kayıtsızlık hali ya da zayıf uyaranların yol açtığı tepkilerin ısrarlı olması rüyalarda olağan bir haldir. Yaratıcı insanda herhangi bir nesnenin herhangi bir özelliği (zayıf uyaran diye düşünelim) eğretilime eşliğinde çok güçlü bir hale gelebilir. Ağaçtan düşen bir elma zayıf bir uyaranken karşılığında yerçekimi kavramının ortaya çıkması güçlünün de üstünde bir tepkimedir.

1949 yılında Moruzzi ve Magoun beyin kabuğunun aldığı halde ve bunun devamından sorumlu yapıların yalnızca beyin kabuğunda değil aynı zamanda beyin kabuğunun altında ve beyin sapında da olduğunu bulmuşlardır. Bu ağ yapıları *retiküler formasyon* adını almaktadır. Retiküler formasyon uyanıklık, gözü açıklık, içsel ve çevresel uyaranlara anında tepki vererek harekete geçme vb. işlevlerden sorumludur. Söz konusu yapı kimi kesimleri uyarırken kimi yapıları durdurmaktadır. Büyük bir olasılıkla ortalama insanda nörolojik yapılar durdurulurken yaratıcı insan her an harekete geçebilecek bir uyanıklıkta tutulur.

Beyin yarımkürelerinin iç yan bölgeleri duygu durumu halini ayarlamaktan sorumludur. Duygu durumu hali yaratıcı sürecin her aşamasında önemli bir katılımcıdır. Ancak bu katılımın nasıl olduğunu söyleyebilecek durumda değiliz. Bu tür tepkiler barındırmayan ağ ve diğer yapılarla bağlantılanması onların tepkimesine duygu durumunu katmasına yol açmaktadır diye -bir olasılık bile olsa- düşünebiliriz.

İşlevsel sistemlerin üzerinde yükselen yeni işlevsel sistemlerin nasıl bir gelişme göstereceğini bugünden söylemek zor görünüyor. Beyin kabuğunun işleyişinde benzerlik yer alıyorsa eğer ortak yönlere sahip iki engram doğrudan iletişime geçip etkileşiyorlar demektir. Diyelim ki benim zihnimde biri Mozart’ı, diğeri Brahms’ı içeren iki engram var. Bu iki engramın barındığı sinir hücrelerinin ortaklaşa paylaştıkları yön “büyük besteciler” imgelemesi altında ifade bulunmaktadır. Bir engramın bir diğerini bu ortak yönden doğru etkilediğini (yani diğer hücreye bu yolda uyarı gönderdiğini) dü-

şünebiliriz. Ancak yaratıcılıkta olup biten daha farklıdır: İki ya da daha çok sayıda engramın bağlantılı olup aynı anda birlikte etkinleşmesinin ötesinde ruhsal yapının diğer yapıları olup bitene tanıklık ederken bu etkinlik durumunu yeni bir engramın daha oluşması izlemektedir. Elma ve Ay arasındaki ortak yön her ikisinin de dünyadaki yerçekimine bağlı hareketlenmesidir. İşte Newton'un zihninde oluşan engram yerçekimi ulamı diye adlandırabileceğimiz bir engramın oluşmasıdır. Bu anlattıklarımızı şöyle de ifade edebiliriz: Eski anlamlar birbiriyle bağlantılanıp yorumlanmakta ve ardından yeni bir anlamlılık oluşmaktadır.

Geriye kalan son bir husus daha vardır. Yaratıcı süreç TOP ve PF alanları boyunca ortaya çıkmaktadır. Ancak yaratıcılığın hareketten sorumlu alanlarda temsil bulabilmesi için önünde sonunda görev ve işlevleri sıkı sıkıya tanımlı beyin kabuğu alanlarına bağlanmak zorundadır: görme, işitme, konuşma gibi. Yoksa yaratıcı kişi yaratıcılığını ne yazıya ne notaya ne tuvale ne de bir mermer parçasına dökebilir. Bu alanlar olmaksızın matematik formüllerini kalıcı hale getiremez. Uyarın önceden ne denli karmaşık süreçlerden geçmiş olursa olsun ona özel gebelik süresinin (buradaki gebelik bildiğimiz gebelik değildir) sonunda beyin kabuğunun en eski nitelikli birincil kaynaklarına dönmek zorundadır.

Yaratıcılık ve Nöropatoloji

YARATICILIK İÇİN beynin tümü gerekli mi? Beyninde büyük çaplı bir örselenme varsa kişi yaratıcı olabilir mi? Sorun oldukça tartışmalıdır. Luria, Tsvetkova ve Futer (1965) beyninin sol yarısında büyük bir kanama geçirmiş besteci olgusunu bildirmişlerdir. Sonrasında besteci konuşma seslerini ayırt edemiyor ve konuşulanları anlamıyordu. Ancak beste yapmayı sürdürüyordu. Bonvicini (1926) sağ beyin yarısını tutan bir kanama nedeniyle beyin felci olan ressam Daniel Urrabieta (Vierge adıyla bilinir) olgusunu bildirmiştir. Ressam felç olduktan sonra sol eliyle resim yapmaya başlamış, Fransa'da çok ünlü dergilerde çizer olarak çalışmıştır. Alajouanine (1948) söz yitimine uğramış ancak sanatsal yeteneğini sürdüren üç hastasından söz etmiştir. Zaimov, Kitov ve Kolev (1969), kanama ve söz yitimi sonrasında felç olan Bulgar bir ressamdan söz etmişlerdir. Hastalık öncesinde çok ünlü olan ressam

yaptığı resimlerle sonrasında da ününü korumuştur. Resim yaparken sağ elini kullanan, sonrasında sol eliyle çizmeye devam eden ressam Vierge gibi Bulgar ressamın çizdiklerinde de farklılıklar görülmüştür. Eskiden resimlerinde ‘tarz’ olan doku sonraki resimlerinde daha az hissedilir olmuştur. Hastalığının üzerinden on altı yıl geçmiş olmasına karşın yaptığı resimler hâlâ konuşulur nitelik taşımıştır. Head’in (1926) saptaması onu izleyen başka araştırmacılar tarafından da doğrulanmıştır: Söz yitimi geçiren ressamların sonraki çizimlerinde belirgin kusurlar vardır.

Aynı tür örselenmeyi yaşayan insanlar sakat kalırken diğerlerinin yaratıcı nitelikli etkinliklerini açıklamak pek kolay görünmüyor. Bu insanların TOP ve PF alanlarındaki kimi işlevsel sistemler örselenme sırasında olasılıkla zarar görmemektedir. Ancak bu insanlar hastalık sonrasında gene de en üst derecelere pek ulaşamamaktadırlar. Aslolan ve dikkat çeken, derecesi ne olursa olsun yaratıcı etkinliğin kazadan sonra bile sürmesidir.

Hastalıktan sonra duyuşal girdilerinde kısmen eksiklik ya da tamamen yoksunluk yaşayan bu insanların yaratıcı etkinliklerinin sürmesi olağandışı olup değerli ve ümit verici niteliktedir. Lowenfeld’in (1959) az gören, hatta kör olan insanların resim ve heykel yapmaları üzerine çalışmaları vardır. Benzer konuda iz süren başka çalışmacılar (Buck ve Kramer 1972, 1973, 1974; Kramer ve Buck).

Lowenfeld (1959) sağır çocuklarda süren yaratıcılık (özellikle şiir) üzerinde bildirimlerde bulunmuşlardır. Furth’ün çalışmalarını odak alan Buck ve Kramer, sağırlardaki beceri azalmasının aynen onun gibi dil eğitimi yoksunluğuna bağlı olduğunu söylerler. Onlara göre kabullenici, engelleyici saygılı davranan toplumsal bir çevrede sağır kişi yüksek düzeyli kimi zihinsel işlevleriyle yaratıcılık arasında bir köprü kurabilecek hale gelebilmektedir. Kanıtı; çalışmaların ellerinde bulunan ve sağır insanların yazdıkları şiirlerin edebiyat bilimi açısından bir şiirde bulunabilecek özgül niteliklerin (uyak, eğretileme, imgeleştirme vs.) tümünü içermiş olmasıdır.

Kenarından köşesinden yaratıcılığı ilgilendiren bir diğer sorun antropolog Ashley Montagu (1972) tarafından tanımlanmış olan “toplumsal kaynaklı beyin hasarı” sorunudur. Valentine ve Valentine (1975) yaptıkları çalışmalarda kimi açılardan farklılıklar taşımakla birlikte Montagu’nun bulgularına destek çıkmışlardır. Montagu “İşlevsel ve yapısal düzlemde oluşan toplumsal kötü beslenme tıpkı fizik nitelikli beyin/zihin örselenmesi gibi etkiler. Bu tür top-

lumsal kökenli kötü beslenme yalnızca ABD’de değil tüm dünyada milyonlarca insanın beynini etkilemektedir. Bu tür beyin örselenmesi çok az dikkate gelmiştir. Aslında bu bir salgındır” der. Yazar kötü beslenmenin yoksulluğa ve gettolaşmaya yol açtığından bahisle salt bu unsurların bile beynin örselenmesini kolaylaştırdığını ekler. Ruhsal yoksullaşma çevre koşullarının sonucudur. Böylesi bir durumda yeterince uyaran almayan kişi toplumsal yoksunluk haliyle yüzleşmek durumundadır. Belirtileri; öğrenme zorlukları, dikkat alanında daralma, eğitimde erişimin yetersizliğidir. Bu durumdan çok fazla etkilenen çocuklarda hipofiz bezi kaynaklı cücelik ya da zihinsel gerilik ortaya çıkmaktadır. Üstelik çevre koşullarının değişmesi ve iyileşmesiyle aynı çocukların gelişmelerini başka çocuklar gibi sürdürebildikleri bulgusu dikkat çekicidir (Reinhardt ve Brash 1969).

Toplumsal kaynaklı beyin örselenmesinin olduğu çevrelerde (bu çevreden kaçabilecek kadar ayrıcalıklı olanlar hariç) yaratıcılık söz konusu değildir. Ancak durumun çaresi olan bir nitelik taşıması her şeye karşın sevindiricidir. Montagu’nun bulgularını 14. Bölümde değindiklerimizle bağlantılandırırsak “beyin örselenmesi oluşturan” çevreyi yaratıcı nitelikte bir çevreye dönüştürebileceğimiz ortaya çıkmaktadır.

Biyolojik Yaratıcılık

ÜÇÜNCÜL DÜŞÜNCE SÜRECİ kavramı yaratıcılıktaki yenilikçi gücü açıklama çabasıdır. Var olanın bir araya getirilmesi eskinin yeni bir biçimde düzenlenmesi anlamına gelmemektedir. Yeni biçimde bir araya getirmek yeni tür bir var olma anlamı taşıyabilir. Tıpkı oksijen ve hidrojen gibi iki farklı gazın bir araya gelmesiyle önceden kestirilemeyecek ve öncekilerle bir bağ taşımayan yeni bir sıvının varlığa gelmesi gibi: su! Hiçbir şeyden bir şeyin oluşması yaratıcılık (creativity) değil yaratımdır (creation). Yaratım, bilimsel değil dinsel bir kavramdır. İnsan eliyle oluşan yaratıcılıkta ulaşılabilir olanın kullanımı söz konusudur. Ulaşılabilir olan çoğaltılabilir mi? Birincil ve ikincil süreç düşünceleri yeni bir biçimde kullanılabilirse bu mümkündür.

Dinsel olanı (yaratım) bilimsel yöntemlerle irdelememiz söz konusu olamaz. Ancak insan eliyle oluşan yaratıcılığı irdeleyebili-

riz. Yaratıcı yönü ile biyolojik evrim bu noktada irdelemek üzere bize en yakın gelendir. Evrimin çok uzun olan seyrinde gelişimsel çizgi izlenirse bu insan yaratıcılık süreciyle örtüşmektedir. Evrimin insanı izlemesi değil insanın evrimi izlemesi söz konusudur! Çünkü insan, evrimi kurduğu uygarlıkla ilişkili olarak düşünür. Genel sistem teorisinin bize öğrettiği şeylerden biri de biyolojik evrim ve uygarlığın aynı biçimleri izlediğidir.

Hayvan ve bitki gelişim tarihi (filogeni) içinde merkezi sinir sisteminin gelişimine bakıldığında biyolojik yaratıcılık diye adlandırdığımız bir sürecin var olduğunu görmekteyiz. Bir dizi mutasyondan (evrim sürecinde genlerdeki değişimle oluşan biyolojik dönüşüm) sonra ortaya çıkan yeni yapılar gelişimin bir alt basamağındaki yapıların kimi işlevlerini barındırmaktadır. Söz konusu yapılar ruhsal düzlemde eski dediğimiz birincil süreç düşüncesine aittir. Ve evrimin gelişimiyle ortadan kalkmaz. Yeniden yaşanan uyarlamalar ve tümleşmeler bir araya gelerek daha üstyapılarla ilişkili işlevsel alt sistemleri oluştururlar. Örneğin evrimleşme sürecinde birikerek çoğalan davranımlar memeli beyin kabuğunda *hareketle* tanımlı merkezlerin oluşmasına yol açar. Sonuçta memelilerin beyin kabuğunda istemli hareketlerin yönetimini üstlenen hareketle bağlantılı alanlar (motor korteks) oluşur. Motor korteks istemli hareketlerin yönetimini üstlenince daha alt türlerde benzer görevi üstlenmiş olan basal ganglionlar devre dışı kalmaz. Bir önceki türe ait bu yapı yeni türdeki yeni yapılarla tümleşir. Görevi beden yerçekimine göre konumunu belirlemek ve otomatik davranışların oluşmasına hizmet etmektir. Bir diğer görevi hareketli organlardaki (el ve ayaklar) bükme ve çeken kasların eşgüdüm içinde çalışabilecek biçimde düzenlenmesidir.

Başka bir örneği alırsak, alt düzey memelilerde görsel algıların işlendiği beyin kabuğu alanı yüksek dereceli memelilerde eski önemini kaybeder. Tıpkı kokuya duyarlı hareketlenme özelliğinin kaybedilmesi gibi. Başka biçimde söylersek, alt düzey memelilerde işlevsel olan kimi beyin alanları üst düzey memelilerde herhangi bir işlevsellik üstlenmiş değildir. Örneğin *archipallium* adını alan beyin kabuğu alt düzey memelilerde onca etkinken üst düzey memelilerde geri çekilmiş durumdadır. Yeni bağlantılar kurarak üst düzey memelilerde duygularla ilişkili bir hal almıştır.

Nöroloji bu konuda benzer pek çok örneklemelerle doludur. Örneklerimizi ille de bu bilim dalına yaslamak zorunda değiliz.

Ancak psikolojiyle yakınlığı bir nedendir. Üstelik biyolojik evrimleşmeyen türlerin belirmesiyle ilgili dikkate alınması gereken bir husus daha vardır: çevresel değişimler.

Kalıtsallık açısından mutasyonlar kesinlikten uzaklaşma anlamına gelmektedir. Mutasyonlar kalıtsallık açısından yeni bir kromozomun daha ortaya çıkmasına beden olacak değişimlerdir. Şöyle ki ya var olan bir kromozom kaybolacak ya da bir kromozomun içinde dönüşmeler sonucu değişimler olacaktır. Mutasyon ortaya çıktığında gelişen kimi olumlu sonuçlar vardır. Bunlar, 1. Bölümde de anlattığım üzere, biyolojik bütünün içrek niteliği sonucu oluşan kimi olanaklar demektir. Kendiliğinden oluşurken bu olanaklar bir süre sonra belli gelişim yasalarına uymak zorundadır. Örneğin kendiliğinden ilerleyen bir dönüşüm mutlak surette çevreyle bağdaşık bir seyir izler. Çünkü kalımı ve işlevselliğinin devamı buna bağlıdır. Bu noktadan sonra ilgili beceri otomatikleşerek kalıcı hale gelir.

Mutasyona uğramış canlıda mevcut olan moleküller farklı sınırdaki dengenin olmadığı bir hal sergiler. Atomlar arasındaki bağlar yeni düzenlemelerin meydana gelmesi demektir. Bu mutasyonların çoğu birincil düşünme sürecine ait biçimlerle karşılaştırıldığında kalım açısından tehlikelidir. Çünkü adaptasyona/uyarlamaya izin vermez. Faydalı olan, en az sayıda mutasyondur. Çünkü az sayıda ki mutasyon umulmadık çevre koşulları içinde oluşursa gelişebilir ve kalım için şansı artar. Sonunda mutasyona uğramamış benzer diğeriyle başarılı biçimde yarışa koyulabilir.

Örneğin şerit dediğimiz asalak (tenya) cestodes dediğimiz ve veryüzünde insandan önce var olmuş bir aileden gelmektedir. Kimi aile üyeleri mutasyon geçirmiştir. Kararlı denge halinin olmayışı ile mutasyon geçiren üyelerin kalımı tehlike altına girmiştir. Bu tehlikeye bağlı olarak mutasyon geçiren cestodes üyelerinin bir kısmı memeli bağırsağında, bir kısmı insan bağırsağında yaşayabilir olmuşlardır. İnsan bağırsağında olanlar ortam açısından daha şanslı sayılabilir. (Aynı şey insan için elbette söylenemez..) Ancak devam eden yaşamları artık farklıdır; onlar tenya adını alan canlılar olmuşlardır. Cestodes ailesinin kimi üyelerinin geçirdiği mutasyon önceden belirlenmiş değildir. Yani bu aile üyeleri ile insanın karşılaşması tamamen rastgeledir. Hesapta olmayan bu karşılaşma sonucunda iki etmen bir araya gelerek bir *sistem* oluşturmuştur. Bu sistem yeni bir tür olarak tenyanın kalımı için en uygun ortam an-

lamına gelmektedir. *Açık sistemlerde* yeni ve dengesi korunmuş/kararlı hal açık sistemlerdeki benzer diğer kararlı hallere uyarak var olur. Kararlı hal demek sistemin enerjisini sistemi oluşturan unsurlarının bir arada olması ve tümleşikliğini koruması demektir (Bertalanffy 1955,1967,1968). 13. Bölümde dile getirdiğim üzere açık sistemin “açıklığı” sistem ve işlevinin sürebilmesi için çevreyle kurulan özellikli bağlantılar anlamına gelir. Mutasyon geçiren cestodes eğer o dönemde insanlar olmamış olsaydı kaybolup gidecekti. Ancak insanlar bir biçimde oradaydı. Mutasyon geçiren cestodes bu yolla (insan için olumlu olmasa da) biyolojik düzeyde yaratıcılık sergilemiştir. Neticede biyolojik yaratıcılık insan açısından pek isteniyor olmayabilir.

Mutasyonlar evrimle ilişkili kaba bilgiler sağlar: Bu durum *körlemesine çeşitlemelerdir*. Özellikli çevre durumları ikincil düşünme süreci düzeneklerine uyan biçimde hareket gösterir. Ayrık biçimler yeni, daha karmaşık ve ayakta kalabilen biçimlerdir. Başlangıçta bir rastlantı sonucu gelişen ve az görülen bir durum düzenli bir örüntü haline dönüşerek tümleşir. Başka sözcüklerle anlatırsak, seçici bir tutulum kör bir çeşitlemeyi izlemektedir. Eğer ne körlük ne de seçicilik varsa mutasyonu sağlayabilecek olan tek etmen uygun çevre koşullarıdır. İlk anladığımız ve amacımıza hizmet eden de budur.

Filogenetik yaratıcılığın hizmetinde iki nitelik söz konusudur. Biri, sonsuz bir zamanın olmasıdır. En olası görünen mutasyonlar ve bireşimler uygun çevre koşullarının bulunmasıyla gerçekleşebilir. İkincisi ise lehte olan bireşimlerin genetik kopyalanmasının sağlanması ve kalıma ulaşabilmektir. Bu iki nitelikle evrimsel yaratıcılık düzen, tümleşme karmaşıklık özelliklerini kazanmış olur.

İnsan sonsuz bir zamana sahip değildir. Bilişsel düzenekleri, birikimsel deneyimleri bir kuşaktan ötekine geçer. En önemlisi farkındalığı, amacına yönelik olması, yaratıcılık için gerekli zamanı istediği kadar kısaltabilir (yaratıcılık için hep zaman bulabilir anlamında). Optik ve fotografik aygıtlar, bilgisayarlar, benzeri hepsi insan tarafından oluşturulmuş onca aygıt milyonlarca yıl boyunca mutasyon ve çevre koşullarıyla oluşan insan organlarının eşdeğeri. Körlemesine çeşitleme ve seçici tutulum evrim için bir arada çalışır (Campbell 1960).

İnsan ve biyolojik yaratıcılık arasındaki temel fark insanın öznel araştırma durumu ve sonunda sağladığı erişimdir. Benzer özne-

lik hali *The Intrapsychic Self (Ruhsal-İçi Kendilik)* adlı kitabımda belirttiğim üzere başka psikolojik süreçlerde de ortaya çıkabilir. Söz konusu yaratıcılık olunca öznel yaşantı en tepe değerine ulaşır. Din adamının vahiy yaşantısı ile bilim adamının “evreka” yaşantısı aynı en tepe noktaya ulaşmaktır. Söz konusu bu öznel kişiyi ait yaşantının barındırdığı gizemli olgudur. Bu ise sonucunda kişinin ürettiği ile aşkınlaşması gibi sonuca çıkar (Stent 1975). III. Kısım-daki bölümlerde görüldüğü üzere belli bir nesnenin doğal mı yoksa insan eliyle mi olduğunu açıklamaya çalışırken yolumuz bir çıkmazla sonlanmıştı. Bu da özellikli bir yanıtı çıkarmıştı bizi. Nedenli hayal kırıklığı yaşatsa da beden mi ruh mu şeklindeki Kartez-yen ikiliği henüz aşabilmiş değiliz.

Kimi Genel Konular ve Sonuçlar

Rastlantı ve Düzen, Keşif ve Yeniden Keşif

İNSAN VE BİYOLOJİ yaratıcılığının her ikisinde de gerçekliğin, öncesindeki koşullarla açıklanamayan yeni yönleriyle karşılaşırız. Organik olmayan, rastlantısal olarak bir arada bulunan atomların biyolojik nitelikli evrimleşmeyle önce bir amip, sonra bir insan haline gelişini mantıksal adımlarla ve kaçınılmaz sonucu içinde açıklamak olanaklı mı?

İnsanın yaratıcılığında da elde bulunan öğeler birbiriyle ilişki taşımaz. 7. Bölümde anlattığım Milo Venüsü ile çirkin leydinin ya da Newton'un elması ile ayın taşımadığı gibi. Yaratıcı kişi ilişkisizliğin, gelişigüzeğin engin denizinde düzen ve güzelliği ayımsayan ya da kozmik kargaşanın içinde birbiriyle kaynaşabilecek ufacık öğeleri açık seçik görebilen kişidir. Yaratıcı kişi rastlantıyı ve orantısızlığı düzenli bir yapıya dönüştüren kişidir.

Bize yeni olarak görünen gerçekten yeni midir? Soru, eskiden beri tartışılan bir soruna işaret eder. Sokrates ve Platon'u izleyen büyük düşünürlerin çoğu herhangi bir keşfin gerçekten yeni bir keşif olduğu düşüncesine bağlı kalmışlardır. Keşif yeniden keşiftir; Platon temelli düşüncelerde önceden beri var olan gerçekliğin yüzeye çıkmasıdır. Ya da Kant'ın dediği üzere, duyumsal/sezgisel olmayan zaman ve yerden bağımsız saf akla bağlı gerçekliğin (nomen) kendini göstermesidir. Keşfedilen gerçekliktir. Söz konusu gerçeklik ya zihnimizde/bilinçaltımızda ya da evrenin henüz bilmediğimiz bir kesiminde saklıydı zaten. Buradan kalkarak yaratıcılığa aşkınlaşmış bir kesitin varlığa gelişi diye bakabiliriz. Bu

kavram, bilimin gelişmesi ve ampirik-pozitivist yaklaşıma bağlı olarak son birkaç yüzyıl boyunca zeminini yitirmiş bir kavramdır. Kaldı ki bilimde keşfi aslında doğaya içkin olanın yeniden keşfi diye kabullenmek kolaylaşmıştır. Newton yerçekimini bulduğunda böylesi bir gücün hep var olduğu kabulü şaşırtıcı değildi. Shakespeare'in bir oyunu ya da Beethoven'in bir senfonisi olanaklılık içinde olmalı. Çünkü sonucunda oluşan duygular ve düşünceler içimizde örtük olarak önceden beri zaten bulunan şeylerdir. Ancak gene de ortaya çıkanın bu olacağı ne planlanabilir ne de öngörülebilir.

Sorun, açık seçik biçimde varlığa gelme ya da aşkın olanın görünür olup olmaması her ne ise felsefesal ya da dinsel olarak sorabildiklerimizin ötesindeydi. Benim görüşüm fizik gerçeklik içinde saklanmış durumda olan yaratıcılık hem bir keşif hem de yeni bir şeyin ortaya çıkmasıdır. Her iki şekilde de aslolan yeni olmasıdır. Bilimsel olana bakalım: Newton'un keşfettiği yeniydi. Söz konusu olan zaten var olan bir şeyin yeniden bulunması değil kestirilemeyen bir şeyin ortaya konulmasıydı. Bilim alanında yaratıcılık bağlantılı veriler arasından önceden karanlıkta kalan ve asal olmayanı çekip çıkarabilme becerisi olarak görülür. Bu olurken bilimcinin araçları olağanın dışında, hatta olası görünün biçimindedir.

Yaratıcılığa örtülü olanın keşfi diye bakıyorsa sonsuzluk kavramını dışlamamız gerekmektedir. Sonsuzluk kestirilebilir ve sonlu sayıda olanı aşkınlaştıran bir imdir. 17. Bölümde dile geldiği üzere beyin kabuğu için sonsuz sayıda olanak söz konusudur. Benzer biçimde sinir hücrelerinin oluşturduğu örüntülerin belirlenemeyecek sayılara ulaşabileceğine dikkat çekmiştik. Gene bilmekteyiz ki insan zihni simgeleştirme ve matematik sistemlerin sonsuzluğunu kavrayabilecek bir kapsama sahiptir. Evren sonlu bile olsa sonsuz sistemler içermektedir.

Yapılar ve Genel Sistemler

SONSUZLUK VE BELİRSİZLİK kavramlarını kabullenmemiz halinde yaratıcılığı oluşturan, ona yön veren yapı ve kuralları arama fikrinden vaz mı geçeceğiz? Okuduğunuz bu kitap böyle bir soruya gerek olmadığını göstermektedir. Yapılar, sistemler, örüntü-

ler belirsizlik ve olasılık sınırları içinde ortaya çıkarlar. Çoğu yazarın üzerinde durduğu örüntülerin ayrıştırılmasıdır. 2. Bölümde dile geldiği üzere kimi özgül öğeler içermeyen genel modeller tanımlarken kimi belirli alanlarda bilinen örüntüleri geçerliği tartışılmadan başka alanlara taşımıştır. Kimi örneklerde ise rastgele olan beklenmedik özelliklerin asal nitelikli olduğu şeklinde bir yanılma da eksik değildir.

Rothenberg (1971) yaratıcılığın *Janusian thinking/Janus nitelikli düşünce* üzerine temellendiğini söyler. Bu düşünce şekli Janus adlı iki tane yüzü olan Tanrı'ya göndermede bulunurken kendiliğinden gelişen iki ya da daha çok zıt ya da çatışmalı fikrin, kavramın, imgenin bir arada düşünülebildiği yeteneğe işaret eder. Rothenberg, Eugene O'Neill'in *The Iceman Cometh/Buz Adam* adlı oyunundan esinlenerek oyundaki odadaki anlatı kişisi olarak Buz Adam simgesinde en azından üç tane çatışkılı yananlam içeren unsur vardır. (1) Buz Adam ölümdür, (2) Buz Adam aslında İsa'dır. Dolayısıyla oyun Son Yemek olgusunun modern öyküsüdür, (3) Buz Adam cinsel açıdan zina yapmaya hazır biridir. Kimi yaratıcı süreçlerde iki ya da daha çok çelişkili, çatışkılı düşünce ve imgenin kullanılabileceğini söylerken Rothenberg haklıdır. Hegel'in tez, antitez ve sonunda sentez kavramlaştırmasına uygun düşünür. Örnekte ele alınan durumları (farklı ve bağlantı taşımayan fikirler de olsa) 7. ve 8. Bölümlerde irdlemiştik. Rothenberg farklı düşüncelerin nasıl eşgüdüm sağlayabileceği üzerinde durmamıştır.

Kitabın III. Kısımında değişik alanlarda yaratıcılıkla ilişkili örüntüler ve yapılar üzerinde durmuş, tanımlamaya çalışmıştım. Söz konusu yapı ve örüntüler derindeki yapılarla ilişkili olduğunda düz yaşantıdan doğru derlenemez. Üstelik gözlenebilir değildir. Ancak aynı yapılar yüzeydeki yapıların ele alınmasıyla doğru dolaylı olarak yordanabilir. Psikanaliz ve ruhsal-yapısalcılık bu amaçla yönelik uygulama örneğidir.

Şizofreni hastalığındaki düşünce sürecini ya da ilkel insan düşüncesini derin yapılardan doğru açıklayabilmekteyiz (Arieti 1948, 1955). Bir diğer başvuru kaynağımız konuşurken ortaya çıkan kimi dilsel örüntülerin yüksek düzeyli zihin yapıları ve mantıksal inşalarla bir arada olmasıdır (Chomsky 1957). Akla bile gelmeyecek nitelikteki olasılık -farklı yapılar arasındaki görüş ortaklığı- kişinin peşinde olduğu yeni bir yaratma edimini getirebilir. Dış kay-

naklı yaşantıların rastlantısallığı ve sinir hücresi devrelerinin belirsizliği bir arada yaratıcı nitelikte bir ürünü doğurabilir. Bütün bunlar sinir sistemi yapılanması içinde derin yapılar şeklinde düzenlenmiştir.

Bu yapıların biçimlenmesi nasıl bir amaç gütmektedir? Örüntülerin peş peşe yinelenmesi nasıl bir nedene dayanır? Davranışçılık okulu bu soruları gözden kaçırmayacak kadar güçlü değildir. Başlangıç olarak bunu kabullenmemiz gerekmektedir. Öte yandan felsefenin onca çabalamasına karşın halen bilemediğimiz yanıtlar vardır.

Croce'ye göre (1909) sezgi gerçekliğin henüz ayrışmamış algısı ve olanaklı olanın yalın imgesinden oluşan bir birimdir. Croce algıyı (ister gerçek ister olanaklı temelde olsun) ve imgeleştirmeyi *sezgi* terimi altında toplar. Sezgi kavramının yerine oturmamış olan bu anlamı son derece karışık iki olguyu bir araya getirmektedir. Algılama gizem dolu bir olgudur. Öyle ki nesnel nitelikli bir olayı (uyaran) öznel bir yaşantıya dönüştürebilir. Algı sayesinde maddesel olan ruhsal olana doğru değişebilir. Bunun da ötesinde ruhsal ve maddesel olan birbirini aynalar. İmgeleştirmede ortada bir uyaran olmadığı halde bağlantılı bir olgu söz konusudur. İmge bir aynada yansıma bulan bir diğer aynadır. 3. Bölümde gördüğümüz üzere imge sadık bir ayna değildir. Ancak yaratıcı nitelikte bir aynadır.

Derin yapılar Kant'ın a priori dediği bilgi zemininde ortaya çıkar. Yani doğruluğu deneyden bağımsız kabuller söz konusudur. Yer, zaman ve nedensellik gibi öğelerin hepsi bu kabulün içinde zaten vardır. 6. Bölümde tanımladığım temel eylem kipleri a priori niteliktedir.

A priori bu kabuller nasıl olup da dünya ile uyum sağlayabiliyor ve yaşama izin veriyor? *The Intrapsychic Self /Ruhsal içi Kişilik* (Arieti 1967, 11. Bölüm) adlı kitabımda bu niteliklerin, ancak birey söz konusu ise a priori olduklarına değinmiştim. Ancak söz konusu evrim ise aynı nitelikler bu kez doğruluğu deneye bağlı anlamında *a posteriori*dir(deneyle kanıtlanmış). Evrim dış çevreden doğru öğrenir ve öğrendiklerini bir kuşaktan ötekine geçirir. Bütün bu yapılar ister yer ve zaman bağlantılı kavramlar, isterse 6. Bölümde yer alan üç eylem kipi olsun dünyaya uyar. Kalıtsal nitelikli hale gelmiş zihinsel işlevlerimiz söz konusu uyumun karşı

ucudur. Çünkü evrimsel özelliği nedeniyle uyum için en çok kolaylık sağlayan zihinsel işlevlerimizdir.¹⁶⁷ Uyum sağlamayan mutasyon veya zihinsel yapı genetik olarak iletilmez.

Söz konusu sistemler, yapılar, kategoriler sinir sisteminin içinde yer alabiliyorsa dış dünyada önceden beri varlar demektir. Genel sistem kuramı bu unsurların hepsini bir araya getirerek ruhsal, toplumsal, biyolojik herhangi bir sisteme uyarlayabilir. Örneğin karşılaştırmalı psikolog Heinz Werner (1975b) ruhsal gelişimi amaçlayarak şunları söyler: “Görece ayrıışmamış bir halden gittikçe iyice farklılaşan ve sonunda sıradüzenli bir tümleşmeye ulaşan bir gelişim söz konusudur.” Bu ifade, insanın ruhsal gelişiminin yanı sıra evreni de konuşan Herbert Spencer’in söyledikleriyle birebir örtüşmektedir. Spencer “Bir dizi tümleşme ve farklılaşmadan geçerek başlangıçta belirsiz, hatta tutarsız tek örnek bir yapıdan belirli, bağlantılı çoklu bir yapı doğmaktadır” der (*First Principles/Önce-likli İlkeler*, 4. baskı). Yaratıcı bir ürünün ortaya çıktığı her seferinde zaten var olanlara ulanan yeni ve çoklu yapıda bir nitelik söz konusudur. Böylelikle bir bütün olarak dünyanın çoklu yapısı giderek zenginleşmektedir.

Yaratıcı sürece dönecek olursak, vurgulamamız gereken ilk husus belli bir yapıya sahip olmakla birlikte yaratıcı süreç gerek ruhsal-içeri bir olgu, gerekse çevresel etmenlere bağlı bir sonuç olarak -bir arada- aslında açık bir sistemdir. Kapalı sistemde ege-men olan ilke eşsonluluk kuralıdır. Sonuçtaki durum kaçınılmaz bir biçimde başlangıçtaki koşullar doğrultusunda belirlenir (Bertalanffy 1955). Yaratıcı süreçte, herhangi açık bir sistemde olduğu üzere, başlangıç koşullar sonuç durumu belirlemez. 13. Bölümde gördüğümüz üzere birey ve toplum arasındaki ilişkiler bir tür geribildirim düzeneği üzerine temellendirilse de açık sistem anlayışından doğru yorumlanması çok daha iyi olacaktır.

Yaratıcı süreç 6. Bölümde dile getirdiğimiz üç eylem kipi çerçevesinde de ele alınıp irdelenebilmektedir. Başlangıçta deneyimlediğimiz dünya yalındır. Yaratıcılık öncesi bu aşamada dış dünya algılarımızın esasını nesneler/olgular arasındaki yakınlık/bitişiklik oluşturur. Deneyime yol açan buna bağlı yaşantıdır. Yakınlık/bit-

¹⁶⁷ Capek, ‘mesocosm’ diyerek orta boyutların bulunduğu dünyayı tarif eder (1957). Tanımladığımız uyum ne küçücük (atomaltı boyut) ne de en büyük (en geniş şekliyle evren) evrene uyarlanabilir (Arieti 1967, 11. Bölüm).

şiklik deneyimde belirleyicidir. İnsan yapısı talep ediyorsa deneyim yinelenir. Yeniden deneyimleme durumunda da aynı yakınlık/bitişiklik tekrar eder. Dış dünya olağan birimler kaplamında kesitlere bölünerek içselleştirilir. Yaratıcı evreye doğru yaklaştığımızda birincil, ikincil ve üçüncül süreç düşüncesine ait nitelikler bir arada ikinci eylem kipini oluştururlar. Bu eylem kipinde dallanarak yayılan yaşantılar boyunca benzerliklerin keşfi esastır (5.-6. Bölümler). Benzerlik *demek bir şey yeniden oluşmuş* diye anladığımız bir tür çıkarsamadır. Benzerlik aynı zamanda evrende bir düzenlilik halinin olduğunu duyumsamamıza neden olur. Bu noktadan insan zihni evreni anlamanın peşine düşer. Çünkü bu yolla aynı zamanda kendi iç gerçekliğine ulaşabilecektir. Ayırksız ruh hallerinde (psikopatoloji) normal diye tanımlanan hallerde ve yaratıcılıkta benzerliklerin saptanması asıl doğrultudur. Yön verir. Cılız bir ışık titremesinin peşine düşüp araştırmak ile evrensel bir gecenin gizemine ulaşmak tanımı bu dediğimi anlatır. Böylesi bir güdü kendimizi anlamamızın kapılarını açar aynı zamanda.

En sonunda insanın yükselişi ya da çöküşü benzerliğe yönelik tepkilerin çeşitlenmesine bağlıdır. Söz konusu çeşitlenmeleri imgeleştirilmiş bir ifade haline getirebiliriz. Birincil süreç düşüncesine göre *altın parıldar; bütün parıldayanlar altındır*. Parıldayan her şey altın değildir kavrayışına ikincil süreç düşüncesiyle ulaşabiliriz. Üçüncül süreç düşüncesinde ise iki şey olur: Parıldayan nesnelerin olduğu bir sınıf oluştururuz. Ya da başka nesnelere sanat yoluyla parıldama niteliğini yükleriz. Böylelikle onlar da altın kadar göz alıcı hale gelir. İçimizdeki ilkel yan parıldayan her şeye altın gibi bakarken olgunlaşınca kendi kendimize “Aptallık etme! Gerçeklikten ayrılma! Parıldayan her şey altın değildir” demeye başlarız. Ancak aramızda yaratıcı olacak kadar şanslıları parıldayan maddeleri toplayıp ayrıştırarak ‘parıldayanlar sınıfı’ adı altında yeni bir öbek oluşturur. Ya da başka nesnelere parıldama niteliğini yükler!

Önceki bölümlerde söz ettiğimiz benzerlik ve diğer nitelikler ne denli önemli olursa olsun kendi içinde yaratıcı bir ürün ortaya koyamazlar. Yaratıcı nitelikteki insan üçüncü eylem kipini kullanarak parçayı belli bir bütünün katılımcısı olarak görebilmek için bireşime tabi tutar. Üçüncül süreç ya da yaratıcı süreç daha önce hiç olmayan yeni birimlerin oluşmasına katkı sağlar. Dünyaya eklemlenen yeni kesimler vardır artık. Ulanan bu yenilikler ya yeni

bir takı kadar belirgindir (çok önemli görünmese de) ya da tek Tanrıçılığa meydan okuyan bir zıtlık sergiler. Kopernik Devrimi, görecelik kuramı gibi.

Yaptığı İşe Yazar Nasıl Bakıyor?

SONA DOĞRU yaklaştığında yazar bir kural olarak yaptığı işe dönüp bakar, değerlendirir. Yaptığına bağlanmış olması yanlışa karşı onu koruyabilmiş mi? Hangi halde; iyice rahatlamış mı; yoksa ya da aşırılaşmış bir özeleştirici hali mi söz konusu? Çalışılan alan yaratıcılık olunca apayrı sorgulamalara yanıt verebilecek ne yeterli bir ön hazırlık ne de tüm sorgulamaları göğüsleyebilecek uyum içinde bir ön çerçeve olanaklıdır. Yazar hazırlığının yeterli olup olmadığını böyle bir çalışma (bu örnekte yazar bir ruh hekimi ve psikanalisttir) için uygunluk taşıyıp taşımadığını önce kendisi sorgulamalıdır. Çalışması boyunca ortaya çıkardığı bulgularını başka ruh hekimleri, psikanalistlerin ve diğer düşünce okullarının sahiplendiği bulgularla karşılaştırmak zorundadır. Söz konusu hususların kimilerini 12. ve 2. Bölümlerde ele aldım. Tekrar da olsa şu an kısaca özetlemek isterim. Okur için zemin teşkil eden bu bölümler gerek araştırılanın gerekse benimsenen araştırma yönteminin ne olduğu konusunda belirli bir zemin oluşturmaktadır.

Üçüncül düşünce süreci birincil ve ikincil düşünce süreçlerini birbirleriyle uyuşturur. Bunun gerçekleştiği eylem kipini irdelediğimiz vakit yaratıcılığın altında yatan yapıyı daha yakından anlayabiliriz. III. Kısımda değişik alanlarda yapılmış araştırmalar yer almıştır. Benim açımdan her biri yaratıcılığa yeni bir bakışın, yeni bir anlayışın araçları olmuştur. Birincil süreç kavramlaştırması ve simgesel etkinlik kavramlaştırmaları ile Freud kitap boyunca etkisini hep duyuran kişi olmuştur. Kitaptaki anlatımın yer aldığı kaplam psikanalitik düşünce çerçevesi olmuştur. Bu kaplam içinde özgül tutumlar ve kipler yer almıştır. Yalnızca görünür ruhsal olgulara bağlı kalmamaya çalıştım. Simgeselliğin ulaştığı noktaların izini sürebilmek için derinlikler psikolojisine de girmeye çalıştım: İlkel olanın nasıl olup da bugünün bir ifadesi olarak dönüşüp kullanılabilir olduğunu yüksek düzeyde zihinsel bir eylemliliğin aracı haline geldiğini anlamaya çalıştım. Bir yandan da gerek Freud

gerekse klasik psikanalitik okulun bunca etki ve egemenliği kitabı sarsın istemedim. Bu etkiyi sınırlamak istedim.

Yoksa Freud'un yapısal kuramından, yapısal kuramın öğeleri olan alt benlik, benlik, üst benlik der onlara gönderme yapardım. Öyle yapmadım. Freud'un söyledikleri arasında bana en çok yakın gelen ve en çok işe yaradığını düşündüğüm birincil süreç düşüncesi, simgeleştirme kavramlaştırmalarını kullandım. Kaldı ki gerek alt benlik, gerekse en eski benlik bu kavramlaştırmaların içinde zaten yer almaktadır. Bilinç ötesi güdülenme ilkel ve üst benlikle ilişkili olmakla birlikte bana göre egoya en çok yakışan ikincil süreç düşüncesidir. Kitabın kaleme alındığı dönemde ve Freud okulunda yer alan kimi gelişmeleri bağlantılı olmadığı için kitaba katmadım. 2. Bölümde Kris'in yaratıcılığı "ego hizmetinde regresyon" diye tanımladığı görkemli açıklamasına yer verdim. Hartman'ın (1955) uçunum/yüceltme (süblimasyon) diye tanımladığı durumlarda libido kaynaklı saldırgan enerji etkisizleştirilmektedir. İçgüdüsel olan içgüdüsel olma özelliğini yitirir. Ancak içgüdüsel olmayanın yaratıcılığa nasıl yol açtığı açık değildir. Erikson'un benliğin üst gelişimini açıklayan formülleştirmesi (1953) çağcıl ruh hekimliğinde ve psikanalizde derinlemesine yankılar bulmuş bir anlayışa işaret eder. Anlattığı çocuktaki girişimsel çabayı dikkate almakla birlikte yaratıcılığa eğilmez.

Klinik ruh hekimliği araştırmamda çok yardımcı olmuştur. Şizofreni hastaları ve tedavisiyle uğraşmam kimi zihinsel süreçleri adeta bir deney kılığından yakında görmeme ve irdelememe neden olmuştur. Çünkü bu süreçlerin izini sürmem halinde üçüncül düşünce sürecinde de karşıma çıktıklarını gözlemledim.

Yaratıcılık ve sosyokültürel çevre ilişkisi IV. Kısımda ele alınmıştır. Burada dile getirdiklerim bence ümit dolu saptamalara yol açmıştır. 5. Bölümde yaratıcı bireyin kişiliği üzerinde -benimkiler de dâhil- pek çok yazardan derlenen bilgilere yer verdim. Ancak aslında yaratıcı kişiliği konusunda ihtiyaç duyulan yeni bir bakışa ulaşamadım. Yaratıcı bireyin onu yaratıcı kılan kişilik özelliği hem kendisi hem çevresi için bir giz olarak kalmayı sürdürmektedir. Bu gizin bir biçimde çözüleceği ve onu yaratıcılığa yönlendiren etmenlerin ne olduğunun ortaya çıkacağı mutlaktır. 5. Bölümde ayrıca yaratıcılığı besleyip yükseltecek kimi öneriler yer almıştır. Ancak bu konuda yapılacak daha pek çok şey vardır. 6.

Bölümde ise nöroloji odaklı bilgilenme ve genel sistemler kuramı yer almıştır. Her iki bakış açısı da umut dolu gelişmelerin bir diğer kaynağı görünmektedir.

Kitap yaratıcılık konusunun hızlı biçimde gözden geçirildiği bir özelliğidir. Çok kapsamlı ve geniş görünümlü bir alanda zorunlu ancak yüzeysel olarak değinebildiğimiz noktalar olmuştur. Konunun derinliğini irdelerken karşılaştığımız kimi engeller bunu zorunlu kılmıştır. Büyülü bir bireşim olarak yaratıcılığın katılımcı unsurlarını çözüp ayırmak keskin çözümlemeleri, büyük ölçekte birişimleri gereksinir. Bu nedenle araştırmacının (onu mutlu kılan ani aydınlanmalar yaşasa da) sabırla yol alması gerekmektedir. Çünkü sonuç ne yaptığını bilenlerle gelecektir.

Bitirirken: İnsan ve Yaratıcılık

İNSANIN GELİŞİMİNDE tek yol yaratıcılık olmamakla birlikte yaratıcılık en önemli olanlardanandır. Gelişimi sağlayan yalnızca yaratıcılık değildir. Yenilik gelişim sürecinin en etkili araçlarındandır.

Bu son satırlarda en kolay olanlardan biri de şimdiki toplumumuzun durumuna bakarak yaratıcılığın desteklenmesi gerektiğini okura anımsatmak olacaktır. Aklıma ilk gelenler artan nüfus açısından kimi bilimsel keşif ve yeniliklerin gerekli olduğudur: Gıda, su, toprak azalması; hava kirliliği; enerji kaynaklarının azalması; suçun ve bazı hastalıkların giderek artması vb. Ancak yaratıcılığın diğer biçemlerinden ayrı tutularak yalnızca bilimselliğin insanın yaşadığı sefalet ve huzursuzluğa son verebileceğini düşünmüyorum. Dahası bilimin yeryüzündeki yaşamı tehdit eden olasılıklara yol açtığı da düşünmem gerekenlerden! Dolayısıyla etik, siyaset, toplumbilim, din alanlarında oluşabilecek yenilikler kalıcı bir barışın, insanlar arası güven ve yardımlaşma halinin gerçekleşmesi için aranan yanıtları barındırmaktadır. Sanat, edebiyat, müzik insanın manevi açıdan yükselmesi ve erişimi için önemlidir. Bu yolla nefret çok daha az ortaya çıkacaktır.

Bütün bunlar yaratıcılıkla ve yeniliklerle sağlanabilecek dev boyutlu sonuçlardır. Yaratıcılık özünde insan varlığından köken alan bir erişimdir. Bu, nöroloji temelli açıklamalar ve sonsuz bileşimlerle açıklanabilmektedir. Ya da Vico'nun dediği üzere, sonlu

bir merkezden kaynaklanan işlevselliğin sonsuzluğa doğru yol alan türeyiştir. Yalnız insan hem sonlu hem de sonsuz olabileceğinin ayrimındadır. Her ikisiyle baş etmek zorundadır. Tanrı, yaratım, gizem ve aşkınlık insanı kuşatmış vaziyettedir. İnsan bilinmeyenin baskısını ancak yaratıcılıkla azaltabilir. Ona düşen en son amaca ulaşabilmek için koşmak ve hep koşmaktır.

Bu dediğim bir başka Sisip söylencesi¹⁶⁸ anlamına mı geliyor? İnsan, ağırlığıyla yuvarlanan kayaları sonsuza dek tepeye çıkar-makla mı uğraşacaktır? Elbette hayır! Üstelik söylencenin aksine yaratıcı kişi en dipten değil başka insanların bıraktığı yerden baş-lar. Söylenen doğrudur; sonsuzluk keşfedilemez. Dağın doruğuna ulaştığında huzursuzluğu geçmemiştir. Çünkü doruğuna çıkılacak pek çok dağ vardır daha. Önemli değil; görevi onun bıraktığı yer-den sürdürecektir bir başka insan olacaktır nasılsa! Yaratıcı kişi bir başka bakışla Sisip'tir aslında. Sonsuza kadar tırmanacaktır. Onun için sonsuz olan yalnızca zaman değildir: Amacı da sonsuzdur!

Dikine tırmanmak ardışık doğrusallığın olduğu bilim alanında kolayca anlaşılır. Şöyle ki; Öklid olmasaydı Pisagor olmazdı. Öklid olmasaydı Galile; Galile olmasaydı Einstein olmazdı. Ancak ede-biyat ve sanat alanlarında doğrusallık yoktur. Örneğin Shakespe-are, Dante'nin öncülü değildir. Olup biten normal koşullardan doğ-ru tanımlanamaz. Daha çok birbirine ulanan katkıların oluşturduğu birikim söz konusudur. Sanat ve edebiyat alanında yaratıcı olanlar insan yaşantısına silsile oluşturacak nitelikler eklerler. Benzetme tam olarak yansıtmasa da bu, insanların doğrusal değil dikine yö-neldiklerini, yükseldiklerini, bunu sürdürdüklerini söyleyebiliriz.

Sisip açgözlü Korent kralı gibi değildir. Aldığını veren, ver-meyi sürdüren bir insandır. Doruğa ulaşamayacaktır belki. Ama gözünün önünde açılan ufuklar giderek büyümekte ve yaygınlaş-maktadır. Çabasının boşa gitmediğini görmek yüreğini sevinçle doldurmuştur. Ona açılan ufuklar yeryüzünde insanoğlu var olduk-ça milyonca kız erkek kardeşleri tarafından paylaşılacaktır.

Dolayısıyla bitmemiş olan toplumsal sevgi ile sonuçlanacak bir bilişselliği yükseltmesidir.

Kaynakça

- Ach, N., 1935, "Analyse des Willens." *Handbuch der Biologischen Arbeitsmethoden*, Abt. VII. Berlin: Urban und Schwartzberg.
- Adler, A., 1944, "Disintegration and Restoration of Optic Recognition in Visual Agnosia." *Archives of Neurology and Psychiatry*, 51: 243-259.
- , 1950, "Course and Outcome of Visual Agnosia." *Journal of Nervous and Mental Disease*, 111, 41-51.
- Agosti, S., 1972, *Il Testo Poético. Teoria epratiche (analisi)*. Milan: Rizzoli.
- Alajouanine, T., 1948, "Aphasia and Artistic Realization." *Brain*, 71: 229-241.
- Anastasi, A., and Schaefer, C. E., 1971, "Note on the Concepts of Creativity and Intelligence." *Journal of Creative Behavior*, 5: 113-116.
- Arieti, S., 1948, "Special Logic of Schizophrenic and Other Types of Autistic Thought." *Psychiatry*, 11, 325-338.
- , 1950a, "New Views on the Psychology and Psychopathology of Wit and of the Comic." *Psychiatry*, 13: 43-62.
- , 1950b, "Primitive Intellectual Mechanisms in Psychopathological Conditions: Study of the Archaic Ego." *American Journal of Psychotherapy*, 4: 4.
- , 1952, "Anti-psychoanalytic Cultural Forces in the Development of Western Civilization." *American Journal of Psychotherapy*, 6: 63-78.
- , 1955, *Interpretation of Schizophrenia*. New York: Brunner.
- , 1956a, "Some Basic Problems Common to Anthropology and Modern Psychiatry." *American Anthropologist*, 58: 26-30.
- , 1956b, "The Possibility of Psychosomatic Involvement of the Central Nervous System in Schizophrenia." *Journal of Nervous and Mental Disease*, 123: 3H-333-

- , 1961, "The Loss of Reality." *Psychoanalysis and the Psychoanalytic Review*, 48: 3-24.
- , 1962, "The Microgeny of Thought and Perception." *Archives of General Psychiatry*, 6: 454-468.
- , 1964, "The Rise of Creativity: From Primary to Tertiary Process." *Contemporary Psychoanalysis*, 1: 51-68.
- , 1965, "Contributions to Cognition from Psychoanalytic Theory." In Masserman, J. (ed.), *Science and Psychoanalysis*, Vol. 8, pp. 16-37. New York: Grune and Stratton.
- , 1966, "Creativity and Its Cultivation: Relation to Psychopathology and Mental Health." In Arieti, S. (ed.), *American Handbook of Psychiatry*, Vol. 3, pp. 722-74. New York: Basic Books.
- , 1967, *The Intrapsychic Self: Feeling, Cognition and Creativity in Health and Mental Illness*. New York: Basic Books.
- , 1968, "The Meeting of the Inner and the External World: In Schizophrenia, Everyday Life and Creativity." *American Journal of Psychoanalysis*, 29: 115-130.
- , 1972, *The Will To Be Human*. New York: Quadrangle.
- , 1974, *Interpretation of Schizophrenia*, 2d ed., New York: Basic Books.
- , 1975, "Creativity and Its Cultivation: Relation to Psychopathology and Mental Health." In Arieti, S. (ed.), *American Handbook of Psychiatry*, 2d ed. Vol. 6, pp. 230-250. New York: Basic Books.
- Arieti, S., and Bemporad, J., 1974, "Rare, Unclassifiable and Collective Psychiatric Syndromes." In Arieti, S. (ed.), *American Handbook of Psychiatry*, 2d ed. Vol. 3, pp. 710-722. New York: Basic Books.
- Arlow, J. A., and Brenner, C., 1964, *Psychoanalytic Concepts and the Structural Theory*. New York: International Universities Press.
- Arnheim, R., 1954, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley: University of California Press.
- , 1969, *Visual Thinking*. Berkeley: University of California Press.
- Bachelard, G., 1960, *The Poetics of Reverie*. Boston: Beacon. (Paperback, 1971.)
- , 1971, *On Poetic Imagination and Reverie*. Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- Balakian, A., 1970, *Surrealism: The Road to the Absolute*. New York: Dutton.
- , 1974, "Breton and Drugs." In *Intoxication and Literature*. New Haven: Yale French Studies. Baldwin, J. M., 1929, Quoted by Piaget, 1929.

- Balis, G. U., 1974, "The Use of Psychomimetic and Related Conscious-Altering Drugs." In Arieti, S. (ed.), *American Handbook of Psychiatry*, 2d ed. Vol. 3, pp. 404-446. New York: Basic Books.
- Barron, F., 1963a, "The Disposition Toward Originality." In Taylor, C. W., and Barron, F. (eds.), *Scientific Creativity: Its Recognition and Development*, pp. 139- 152. New York: Wiley.
- , 1963b, "The Needs for Order and for Disorder as Motives in Creative Activity." In Taylor, C. W., and Barron, F. (eds.), *Scientific Creativity: Its Recognition and Development*, pp. 153-160. New York: Wiley.
- Baudelaire, C., 1961, *Oeuvres Completes*. Paris: Pleiade.
- Bell, C., 1913, *Art*. New York: Putnam.
- Bell, F. T., 1937, *Men of Mathematics*. Quoted by Feuer, 1963.
- Bemporad, J., 1974, "Psychiatry and Religion." In Arieti, S. (ed.), *American Handbook of Psychiatry*, 2d ed. Vol. 1, pp. 1000-1008. New York: Basic Books.
- Berger, R. M., Guilford, J. P., and Christensen, P. R., 1957, "A Factor-analytic Study of Planning Abilities." *Psychological Monographs*, 71:6.
- Bergson, H., 1912, *An Introduction to Metaphysics*. New York: Putnam.
- Bertalanffy, L. von, 1955, "General System Theory." *Main Currents in Modern Thought*, 11: 75-83.
- , 1967, *Robots, Men and Minds*. New York: Braziller.
- , 1968, "The Model of Open System." In Bertalanffy, L. von, *General System Theory*, pp. 139-154. New York: Braziller.
- Bieber, I., 1974, "Sadism and Masochism: Phenomenology and Psychodynamics." In Arieti, S. (ed.), *American Handbook of Psychiatry*, 2d ed. Vol. 3, pp. 316-333. New York: Basic Books.
- Binet, A., 1903, *Etude Experimentale de l'Intelligence*. Paris: Schleicher.
- , 1911, "Qu'est-ce qu'une emotion, qu'est-ce qu'un acte intellectuel?" *Année Psychologique*, 1: 47.
- Bishop, M., 1963, *Petrarch and His World*. Bloomington: Indiana University Press.
- Boase, A. M., 1967, *The Poetry of France*. Vol. III, 1800-1900. London: Methuen.
- Bobon, J., and Maccagnani, G., 1962, "Contributo Alio Studio della Comunicazione non-verbale in psicopatologia." *Riviste sperimentale di Freniatria*, 86: 1097-1173.
- Bogen, J. E., 1969, "The Other Side of the Brain: An Appositional Mind." *Bulletin Los Angeles Neurological Societies*, 34: 135-162.

- Bonvicini, G., 1926, "Die Aphasie der Malers Vierge." *Wien. med. Wschr.* 76: 88-91.
- Boulding, K., 1956, "General Systems Theory-the Skeleton of Science." *Management Science*, 2: 197-208.
- Breton, A., 1932, *Les Vases Communicantes*. Paris: Cahiers Libre.
- , 1952, *La Clé des Champs*. Paris: Sagittaire.
- Breton, A., and Eluard, P., 1930, *L'Immaculée Conception*. Paris: Editions Surrealists.
- Breuer, J., and Freud, S., 1895, *Studies on Hysteria*. In Strachey, J. (ed.), *Standard Ed.*, Vol. 2, Hogarth, London, 1955.
- Brickner, R. M., 1936, *The Intellectual Functions of the Frontal Lobes: A Study Based upon Observation of a Man Following Partial Bilateral Frontal Lobectomy*. New York: Macmillan.
- Brill, A. A. (ed.), 1938, *The Basic Writings of Sigmund Freud*, New York: Modern Library.
- Bruner, J. S., Goodnow, J. J., and Austin, G. A., 1956, *A Study of Thinking*. New York: Wiley.
- Buck, L. A., and Kramer, A., 1972, "Intellectual and Creative Potential in Deaf Children." Presented at Poetry Therapy Day. Cumberland Hospital, Brooklyn, N.Y..
- , 1973, "Opening New Worlds to the Deaf and to the Disturbed." In Leedy, J. J. (ed.), *Poetry the Healer*. Philadelphia: Lippincott.
- , 1974, "The Cultivation of Poetry in the Deaf." Presented at Second World Poetry Therapy Conference, Cumberland Hospital, Brooklyn, N.Y.
- Bugelski, R., 1956, *The Psychology of Learning*. New York: Holt.
- Bullough, E., 1957, *Aesthetics: Lectures and Essays*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- Burns, B. D., 1968, *The Uncertain Nervous System*. London: Edward Arnold.
- Butler, R. N., 1967, "The Destiny of Creativity in Later Life: Studies of Creative People and the Creative Process." In Levin, S., and Kahana, R. J. (eds.), *Psychodynamic Studies on Aging*. New York: International Universities.
- Bychowsky, G., 1943, "Physiology of Schizophrenic Thinking. " *Journal of Nervous and Mental Disease*, 98: 368-386.
- Campbell, D. T., 1960, "Blind Variation and Selective Retention in Creative Thought as in Other Knowledge Processes." *Psychological Review*, 67: 380-400.
- Capek, M., 1957, "The Development of Reichenbach's Epistemology." *Review of Metaphysics*, 9: 42.

- Cassirer, E., 1946, *Language and Myth*. New York: Harper & Row.
- , 1953, 1955, 1957, *The Philosophy of Symbolic Forms*. Vols. 1, 2, 3. New Haven: Yale University Press.
- Castle, C. S., 1913, "A Statistical Study of Eminent Women." In Columbia University, *Contributions to Philosophy and Psychology*. Vol. 22, No. i. New York: Science. Press.
- Cattell, J. McK., 1903, "A Statistical Study of Eminent Men." *Popular Science Monthly*, 52: 359-377.
- , 1906, "A Statistical Study of American Men of Science: The Selection of a Group of One Thousand Scientific Men." *Science*, New Series, 24: 658-665.
- , 1910a, "A Further Statistical Study of American Men of Science I." *Science*, New Series, 32: 633-648.
- , 1910b, "A Further Statistical Study of American Men of Science II." *Science*, New Series, 32: 672-688.
- , 1926, "The Scientific Men of the World." *Scientific Monthly*, 23: 468-471.
- Ciardi, J., 1959, *How Does a Poem Mean?* Boston: Houghton Mifflin.
- Cicirelli, V. G., 1965, "Form of the Relationship between Creativity, IQ, and Academic Achievement." *Journal of Educational Psychology*, 56: 303-308.
- Chomsky, N., 1957, *Syntax Structures*. The Hague: Mouton.
- Clark, K., 1956, *The Nude*. Princeton: Princeton University Press.
- Clark, R. W., 1971, *Einstein: The Life and Times*. New York: World.
- Cline, V., Richards, J. M., and Abe, C., 1962, "Validity for a Battery of Creativity Tests in a High School Sample." *Educational and Psychological Measurement*, 22: 781-784.
- Condillac, E., 1746, *Essae sur l'origine des connaissances humaines*. Paris.
- Contini, G., 1951, "Preliminari sulla lingua del Petrarca." In *Paragone*, 16: 3-26. Quoted by Agosti, 1972.
- Cooke, M. G., 1974, "De Quincey, Coleridge, and the Formal Uses of Intoxication." In *Intoxication and Literature*, New Haven: Yale French Studies.
- Cox, C. M., 1926, *The Early Mental Traits of Three Hundred Geniuses*. Stanford: Stanford University Press.
- Croce, B., 1929, *Aesthetics*. London: Macmillan and Co., Ltd.
- Dali, S., 1930, *La Femme Visible*. Paris: Editions surrealistes.
- , 1935, *Concept of the Irrational*. New York: Julian Levy.
- , 1942, *The Secret Life of Salvador Dali*. New York: Dial Press.

- Danzel, T. W^f., 1924, *Kultur und Religionen des Primitiven Menschen*. Stuttgart.
- Darwin, C., 1872, *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. London: Murray. Quoted by Keith-Spiegel, 1972.
- Deikman, A. J., 1971, "Bimodal Consciousness." *Archives of General Psychiatry*, 25: 481-489.
- De Martino, E., 1948, *Il Mondo Magico*. Turin: Quoted by Tullio-Altan (1960).
- Dentler, R. A., and Mackler, B., 1964, "Originality: Some Social and Personal Determinants." *Behavioral Science*, 9: 1-7.
- Dreistadt, R., 1974, "The Psychology of Creativity: How' Einstein Discovered the Theory of Relativity." *Psychology*, 11: 15-25.
- Drew, E., 1959, *Poetry: A Modern Guide to its Understanding and Enjoyment*. New York: Dell Publishing Co.
- Ducasse, J., 1929, *The Philosophy of Art*. New York: Dial.
- Durkheim, E., 1950, *The Role of Sociological Method*. Glencoe, 111.: Free Press.
- Eccles, J. C., 1958, "The Physiology of Imagination." *Scientific American*, 199: «35-146.
- , 1973, *The Understanding of the Brain*. New York: McGraw-Hill.
- Eiduson, B. T., 1962, *Scientists: Their Psychological World*. New York: Basic Books.
- Einstein, A., 1952, "Letter to Jacques Hadamard." Reported in Ghiselin (ed.), 1952.
- Ehrenzweig, A., 1957, *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing*. New York: Julian Press.
- , 1967, *The Hidden Order of Art: A Study in the Psychology of Artistic Imagination*. Berkeley: University of California Press.
- Elkins, S. M., 1968, *Slavery: A Problem in American Institutional and Intellectual Life*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ellis, H., 1904, *A Study of British Genius*. London: Hurst and Blackett.
- Encyclopaedia Judaica*, 1971, Article on Nobel Prizes. Vol. 12, p. 1202. Jerusalem: Encyclopaedia Judaica.
- Erikson, E. H., 1953, "Growth and Crises of the Healthy Personality." In Kluckhohn, C., Murray, H. A., and Schneider, O. M., *Personality*. New York: Knopf.
- , 1968, *Identity Youth and Crisis*. New York: Norton.
- Fechner, G. T., 1876, *Vorschule der Aesthetik*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Ferrari, S., and Oliverio, A., 1973, // *Significato del Disegno Infantile*. Turin: Boringhieri.

- Ferrio, C., 1948, *La Psiche e i Nervi*. Turin: Utet.
- Feuer, L. S., 1963, *The Scientific Intellectual*. New York: Basic Books.
- Fisher, C., 1954, "Dream and Perception: The Role of Preconscious and Primary Modes of Perception in Dream Formation." *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 2: 380-445.
- Fisher, C., and Paul, I. H., 1959, "The Effect of Subliminal Visual Stimulation on Images and Dreams: A Validation Study." *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 7: 35-83.
- Flescher, L., 1963, "Anxiety and Achievement of Intellectually Gifted and Creatively Gifted Children." *Journal of Psychology*, 56: 251-268.
- Foss, M., 1949, *Symbol and Metaphor in Human Experience*. Princeton: Princeton University Press.
- Frank, P., 1957, *Philosophy of Science*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.
- Frazer, J. G., 1922, *The Golden Bough*. New York: Macmillan.
- Freedman, D. X., 1968, "On the Use and Abuse of LSD." *Archives of General Psychiatry*, 18:330-347.
- Freeman, W., and Watts, J. W., 1942, *Psychosurgery*. Springfield, 111.: Charles C. Thomas.
- Freud, S., 1901, *The Interpretation of Dreams*. New York: Basic Books, 1960.
- , 1908, "Character and Anal Eroticism." *Collected Papers*, Vol. 2, p. 48. New York: Basic Books, 1959.
- , 1916, *Wit and Its Relation to the Unconscious*. New York: Moffat, Yard. Also in
- Brill, A. A. (ed.), *The Basic Writings of Sigmund Freud*. New York: Modern Library, 1938.
- , 1925, "Negation." *Collected Papers*, Vol. 5, p. 181. New York: Basic Books, 1959.
- , 1928, *The Future of an Illusion*. New York: Liveright, 1949.
- Fromm, E., 1949, "Psychoanalytic Characterology and Its Application to the Understanding of Culture." In Sargent, S. S., and Smith, M. W. (eds.), *Culture and Personality*, New York: Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research.
- Frosch, W. A., Robbins, E., and Stern, M., 1967, "Motivation for Self-Administration of LSD." *Psychiatric Quarterly*, 41: 56-61.
- Froeschels, E., 1948, *Philosophy in Wit*. New York: Philosophical Library.
- Furth, H. G., 1966, *Thinking without Language. Psychological Implications of Deafness*. New York: Free Press.
- Galton, F., 1870, *Hereditary Genius*. New York: Appleton.

- Gesell, A., 1940, *The First Five Years of Life*. New York: Harper and Row.
- Getzel, J. W., and Jackson, P. W., 1962, *Creativity and Intelligence*. New York: Wiley.
- Ghiselin, B., 1952, *The Creative Process*. Berkeley: University of California Press.
- Ghiselin, M. T., 1973, "Darwin and Evolutionary Psychology." *Science*, 179: 964-968.
- Gill, M. M., and Brennan, M., 1959, *Hypnosis and Related States*. New York: International Universities.
- Goldstein, J. H., and McGhee, P. E. (eds.), 1972, *The Psychology of Humor*. New York: Academic Press.
- Goldstein, K., and Gelb, A., 1920, *Psychologische Analyse hirnpathologischer Fälle*, Vol. i. Leipzig: T. A. Barth.
- Gordon, H. L., 1949, *The Maggid of Caro*. New York: Pardes.
- Gordon, W. J. J., 1961, *Synectics: The Development of Creative Capacity*. New York: Harper and Row.
- Gouldner, A. W., 1970, *The Coming Crisis of Western Civilization*. New York: Basic Books.
- Gray, C. E., 1958, "The Epicyclical Evolution of Graeco-Roman Civilization." *American Anthropologist*, 60: 13-31.
- , 1961, "An Epicyclical Model for Western Civilization." *American Anthropologist*, 63: 1014-1037.
- , 1966, "A Measurement of Creativity in Western Civilization." *American Anthropologist*, 68: 1384-1417.
- Greenacre, P., 1957, "The Childhood of the Artist." *Psychoanalytic Study of the Child*, 12: 47-72. New York: International Universities.
- Gregory, J. C., 1924, *The Nature of Laughter*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Guilford, J. P., 1950, "Creativity." *American Psychologist*, 5: 444-454.
- , 1957a, "A Revised Structure of Intellect." *Rep. Psychol. Lat.*, 19: Los Angeles: University of Southern California.
- , 1957d, "Creative Ability in the Arts." *Psychological Review*, 64: 110-118.
- , 1959, "Traits of Creativity." In Anderson, H. H. (ed.), *Creativity and Its Cultivation*, pp. 142-161. New York: Harper and Row.
- Hadamard, J., 1945, *The Psychology of Invention in the Mathematical Field*. Princeton: Princeton University Press.
- Hammer, E. F., 1961, *Creativity*. New York: Random House.
- Hartmann, H., 1955, "Notes on the Theory of Sublimation." *The Psychoanalytic Study of the Child*, 10: 9-29.

- , 1964, *Essays on Ego Psychology*. Neu York: International University Press.
- Head, H., 1926, *Aphasia and Kindred Disorders of Speech*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hebb, D. O., 1949, *The Organization of Behavior*. Neu York: Wiley.
- Hecker, J. F. C., 1832, *Die Tanzwuth: eine Volkskrankheit im Mittelalter*. Berlin.
- Helmholtz, H. von, 1896, *Vortrage und Reden*, 5th auff. Brammschweig: Vieweg und John.
- Henle, M., 1962, "The Birth and Death of Ideas." In Gruber, H. E., Terrell, G., and Wertheimer, M. (eds.), *Contemporary Approaches to Creative Thinking*. Neu York: Atherton Press.
- Hirsh, N. D. M., 1931, *Genius and Creative Intelligence*. Cambridge: Sci-Art Publishers.
- Horney, K., 1945, *Our Inner Conflicts*. Neu York: Norton.
- , 1950, *Neurosis and Human Growth*. Neu York: Norton.
- Horowitz, M. J., 1970, *Image Formation and Cognition*. New York: Appleton-Century- Crofts.
- Huguet, E., 1904, *Les Métaphores et les Comparaisons dans l'Oeuvre de Victor Hugo*. Quoted by Konrad, 1958.
- Huizinga, J., 1924, *The Waning of the Middle Ages*. (Reprinted, Garden City, N.Y.: Doubleday, Anchor Books, 1956.)
- Hull, C. L., 1920, "Quantitative Aspects of the Evolution of Concepts. *Psychological Monographs*, 123.
- Huxley, A., 1963, *The Doors of Perception*. New York: Harper and Row.
- Jackson, J. H., 1932, *Selected Writings*. London: Haddon and Stoughton. Reprinted by Basic Books, N.Y., 1958.
- Jacobson, A. C., 1926, *Genius: Some Réévaluations*. Neu York: Greenberg.
- Jaensch, E. R., 1930, *Eidetic Imagery and Typological Methods of Investigation*. London: Kegan, Paul.
- James, H., 1908, *The Spoils of Poynton*. New York: Scribner.
- James, W., 1880, "Great Men, Great Thoughts and the Environment." *Atlantic Monthly*, 46: 441-459.
- , 1902, *The Varieties of Religious Experience*. Reprinted, Neu York: Modern Library, 1929.
- , 1911, *Some Problems of Philosophy*. Neu York: Longmans, Green.
- Jagues, E., 1970, *Work, Creativity and Social Justice*. London: Heine-mann.
- Johnson, D. M., 1972, *Systematic Introduction to the Psychology of Thinking*. Neu-York: Harper and Row.

- Jones, E., 1953, *The Life and Work of Sigmund Freud*. New York: Basic Books.
- Jones, R., 1960, *An Application of Psychoanalysis to Education*. Springfield, Ill.: Charles C. Thomas.
- Jung, C. G., 1933, *Modern Man in Search of a Soul*. London: Routledge and Kegan Paul.
- , 1959, "The Archetypes and the Collective Unconscious." *Collected Works*, New York: Pantheon.
- Kandinsky, W., 1947, *Concerning the Spiritual in Art*. New York: Wittenborn.
- Kaplan, B., 1960, "Radical Metaphor, Aesthetic and the Origin of Language." *Review of Existential Psychology and Psychiatry*, 2: 75-84.
- Kardiner, A. 1939, *The Individual and His Society*. New York: Columbia University Press.
- , 1945, *The Psychological Frontiers of Society*. New York: Columbia University Press.
- Kaufmann, Y., 1960, *The Religion of Israel*. Chicago: University of Chicago Press.
- Keith-Spiegel, P., 1972, "Early Conceptions of Humor: Varieties and Issues." In Goldstein, and McGhee (eds.), *The Psychology of Humor*, pp. 3-39. New York: Academic Press.
- Koestler, A., 1949, *Insight and Outlook*. New York: Macmillan.
- , 1964, *The Act of Creation*. New York: Macmillan.
- Konrad, H., 1958, *Étude sur la Métaphore*. Paris: Vrin.
- Kramer, A., and Buck, L. A., (in press) "Creativeness in Deaf Children."
- Kretschmer, E., 1934, *A Text-Book of Medical Psychology*. London: Oxford University Press.
- Krippner, S., 1969, "The Psychedelic State, the Hypnotic Trance, and the Creative Act." In C. T. Tart (ed.), *Altered States of Consciousness*, New York: Wiley. Quoted by Stein, 1974.
- Kris, E., 1950, "On Preconscious Mental Processes." *Psychoanalytic Quarterly*, 19: 542. Reprinted in Kris, 1952.
- , 1952, *Psychoanalytic Explorations in Art*. New York: International Universities.
- Kroeber, A., 1944, *Configurations of Culture Growth*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Kubie, L. S., 1958, *Neurotic Distortion of the Creative Process*. Lawrence: University of Kansas Press.
- Kühn, H., 1923, *Die Kunst der Primitiven*. Munich.
- Lange-Eichbaum, W., 1932, *The Problem of Genius*, translated by E. and C. Paul. New York: Macmillan.

- Langer, S. K., 1953, *Feeling and Form*. New York: Scribners.
- Langevin, R., and Day, H. L., 1972, "Physiological Correlates of Humor." In Goldstein, J. H., and McGhee, P. E. (eds.), *The Psychology of Humor*. Pp. 129-142, New York: Academic Press.
- Lash, K., 1948, "A Theory of the Comic as Insight." *Journal of Philosophy*, 45: 113-121.
- Laski, M., 1961, *Ecstasy: A Study of Some Secular and Religious Experiences*. London: Cresset Press.
- Lasswell, H., 1959, "The social setting of creativity." In Anderson, H. (ed.), *Creativity and Its Cultivation*, pp. 203-221, New York: Harpers.
- Laszlo, E., 1972, *The Systems View of the World*. New York: Braziller.
- Leedy, J. J. (ed.), 1969, *Poetry Therapy*. Philadelphia: Lippincott.
- , 1973, *Poetry the Healer*. Philadelphia: Lippincott.
- Lehmann, H. C., 1953, *Age and Achievement*. Princeton: Princeton University Press. Quoted by Butler, 1967.
- Leontiev, A. N., 1959, "Problems in Mental Development." *Izd. Akad. Pedagog. Nauk RSFSR* (in Russian). Quoted by Luria, 1973.
- Leuba, C., 1954, *The Natural Man*. Garden City, N.Y.: Doubleday.
- Levin, M., 1936, "On the Causation of Mental Symptoms." *Journal of Mental Science*, 82: 1-27.
- Lévy-Bruhl, L., 1910, *Les Fonctions Mentales dans les Sociétés Inférieures*. Paris: Alcan.
- , 1922, *La Mentalité Primitive*. Paris: Alcan.
- Lombroso, C., 1891, *The Man of Genius*. London: Walter Scott.
- , 1894, *L'Uomo di Genio in Rapporto Alla Psichiatria, Alla Storia Ed AWEstetica*, 6th ed. Turin: Fratelli Bocca.
- Lowenfeld, V., 1951, *Creative and Mental Growth*. New York: Macmillan.
- , 1959, *The Nature of Creative Activity*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Luria, A. R., 1966, *Higher Cortical Functions in Man*. New York: Basic Books.
- , 1973, *The Working Brain: An Introduction to Neuropsychology*. New York: Basic Books.
- Luria, A. R., Tsvetkova, L. A., and Futer, J. C., 1965, "Aphasia in a Composer." *Journal of Neurological Science*, 2.
- Malmo, R. B., 1942, "Interference Factors in Delayed Response in Monkeys after Removal of Frontal Lobes." *Journal of Neurophysiology*, 5: 295.
- Maltzman, L., 1960, "On the Training of Originality." *Psychological Review*, 67: 229-242.

- Mamlet, L. N., 1967, " 'Consciousness-Limiting' Side Effects of 'Consciousness-Expanding' Drugs." *American Journal (f Orthopsychiatry*, 3: 296-297.
- Manley, J. H., 1960, "Atomic Energy." In *Encyclopaedia Britannica*, Vol. 2, pp. 647-652. Chicago: Benton.
- Manniche, E., and Falk, G., 1957, "Age and the Nobel Prize." *Behavioral Science*, 2: 301-307.
- Marbe, K., 1901, *Experimentell-psychologische Untersuchungen über das Urteil*. Leipzig: Quoted by Humphrey, G., *Thinking: An Introduction to Experimental Psychology*. London: Methuen, 1951.
- Marmontel, J. F., 1787, *Elements de littérature*. Paris.
- Martineau, W. H., 1972, "A Model of the Social Functions of Humor." In Goldstein, J. H., and McGhee, P. E. (eds.), *The Psychology of Humor*, pp. 101-125, New York: Academic Press.
- Maslow, A. H., 1948, "Cognition of the Individual and of the Generic." *Psychological Review*, 55: 22-40. Reprinted in Maslow, A. H., 1954.
- , 1954, *Motivation and Personality*. New York: Harper and Brothers.
- , 1959a, "Creativity in Self-Actualizing People." In Anderson, H. H. (ed.), 1959, *Creativity and Its Cultivation*. New York: Harper and Brothers.
- , 1959b, "Cognition of Being in the Peak Experiences." *Journal of Genetic Psychology*, 94: 43-66.
- , 1961, "Peak Experiences as Acute Identity Experiences." *American Journal of Psychoanalysis*, 21: 254-260.
- , 1972, "A Holistic Approach to Creativity." In Taylor, C. W., *Climate for Creativity*, pp. 287-293, New York: Pergamon Press.
- Matussek, P., 1974, *Kreativität als Chance*. München: Piper.
- McGhee, P. E., 1972, "On the Cognitive Origins of Incongruity Humor: Fantasy Assimilation versus Reality Assimilation." In Goldstein, J. H., and McGhee, P. E. (eds.), *The Psychology of Humor*, pp. 61-80, New York: Academic Press.
- McNeil, E. B., 1960, "The Paradox of Education for the Gifted." *Improving College and University Teaching*, 8: 111-115.
- Menon, V. K., 1931, *A Theory of Laughter*. London: Allen and Unwin. Quoted by Keith-Spiegel, 1972.
- Mondrian, P., 1914, "Plastic Art and Pure Plastic Art." Reprinted in Herbert, R. L. (ed.), *Modern Artists on Art*, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1964.
- Money-Kyrle, R., 1958, "Psycho-Analysis and Philosophy." In Sutherland, J. D. (ed.), *Psychoanalysts and Contemporary Thought*, London: Hogarth Press.

- Montagu, A., 1972, "Sociogenic Brain Damage." *American Anthropologist*, 74: 1045-1061.
- Mora, G., 1964, "One Hundred Years from Lombroso's First Essay 'Genius and Insanity.'" *The American Journal of Psychiatry*, 121: 562-571.
- Morgan, C. T., 1943, *Physiological Psychology*. New York and London: McGraw-Hill.
- Morris, R. B., 1973, *Seven Who Shaped Our Destiny: The Founding Fathers as Revolutionaries*.
- Moruzzi, G., and Magoun, H. W., 1949, "Brain stem reticular formation and activation of the E.E.G." *Electroenceph. Clin. Neurophysiol.*, 1: 455-473.
- Munro, T., 1956, *Toward Science in Aesthetics: Selected Essays*. New York: The Liberal Arts Press.
- Muratori, L. A., 1774, *Della forza della fantasia umana*. Naples: Sangiacomo.
- Nash, H., 1962, *Alcohol and Caffeine*. Springfield, 111: Charles C. Thomas.
- Neugarten, B. L., and Datan, N., 1974, "The Middle Years." In Arieti, S. (ed.), *American Handbook of Psychiatry*, 2d ed. Vol. 1, pp. 592-608. New York: Basic Books.
- Nietzsche, F., 1872, *The Birth of Tragedy*. Garden City, N.Y.: Doubleday Anchor Books.
- , 1927, *Ecce Homo*. New York: Random House.
- Noback, C. R., and Demarest, R. J., 1972, *The Nervous System: Introduction and Review*. New York: McGraw-Hill.
- , 1975, *The Human Nervous System. Basic Principles of Neurobiology*. New York: McGraw-Hill.
- O'Neill, N., and O'Neill, G., 1974, *Shifting Gears: Finding Security in a Changing World*. New York: M. Evans.
- Osborn, A. F., 1953, *Applied Imagination*. New York: Scribner's.
- Otto, R., 1923, *The Idea of the Holy*. Reprinted, London: Oxford University Press, 1957.
- Papez, J. VV., 1937, "A Proposed Mechanism of Emotion." *Archives of Neurology and Psychiatry*, 38: 725-743.
- Parnes, S. J., 1962, "Do You Really Understand Brainstorming?" In S. J. Parnes and H. F. Harding (eds.), *A Sourcebook for Creative Thinking*, New York: Scribner.
- Patrick, C., 1935, "Creative Thought in Poets." *Archives of Psychology*, 26: 1-74.
- , 1937, "Creative Thought in Artists." *Journal of Psychology*, 4: 35-73.
- , 1938, "Scientific Thought." *Journal of Psychology*, 5: 55-83.

- Patrick, "R., 1972, *Egyptian Mythology*. London: Octopus Books.
- Penfield, W., 1966, "Speech, Perception and the Uncommitted Cortex." In Eccles, J. C. (ed.), *Brain and Conscious Experience*, pp. 217-237, New York: Springer-Verlag.
- Philipson, M., 1963, *Outline of Jungian Aesthetics*. Evanston: Northwestern University Press.
- Piaget, J., 1929, *The Child's Conception of the World*. New York: Harcourt, Brace.
- , 1952, *The Origins of Intelligence in Children*. New York: International Universities.
- Pickering, G., 1974, *Creative Malady*. New York: Oxford University Press.
- Pietropinto, A., 1973, "Exploring the Unconscious through Nonsense Poetry." In Leedy, J. J., 1973.
- Poincare, H., 1913, "Mathematical Creation." In *The Foundation of Science*, Lancaster: The Science Press, 1946.
- Potzl, O., 1917, "Experimentell erregte Traumbilder in ihren Beziehungen zum in- direkten Sehen." *Zeitschrift für Neurol. und Psychiat.*, 37: 278-349.
- Preuss, K. T., 1914, *Die Geistige Kultur der Naturvölker*. Leipzig: Teubner.
- Pritchard, R. M., Heron, W., and Hebb, D. O., 1960, "Visual Perception Approached by the Method of Stabilized Images." *Canadian Journal of Psychology*, 14: 67-77.
- Quasimodo, S., 1960, *Ilpoeta e ilpolitico e altri saggi*. Milan: Schwarz.
- Ragghianti, C. L., 1968, *Great Museums of the World: National Museum of Tokyo*. Feltham, England: Hamlyn Publishing Firm.
- Raphael, M., 1947, *Prehistoric Pottery and Civilization in Egypt*, Bollingen Series VIII. New York: Pantheon.
- Read, H., 1955, *Icon and Idea*. Cambridge: Harvard University Press.
- , 1964, *The Meaning of Art*. London: Faber and Faber.
- Reichenbach, H., 1938, *Experience and Prediction*. Chicago: University of Chicago Press.
- , 1951, *The Rise of Scientific Philosophy*. Berkeley: University of California Press.
- Reik, T., 1946, *Ritual: Psychoanalytic Studies*. New York: Farrar, Straus.
- Reinhardt, J. B., and Brash, A. L., 1969. "Psychosocial Dwarfism: Environmentally Induced Recovery." *Psychosomatic Medicine* 31: 165-172.
- Riesen, A. H., 1947, "The Development of Visual Perception in Man and Chimpanzee." *Science*, 106: 107-108.

- Riesman, D., with Glazer, N., and Denney, R., 1950, *The Lonely Crowd*. New Haven: Yale University Press.
- Riviere, J., 1958, "A Character Trait of Freud's." In Sutherland, J. D., *Psychoanalysis and Contemporary Thought*, London: Hogarth.
- Roe, A., 1946a, "The personality of artists." *Educ. Psychol. Measmt.* 6: 401-408.
- , 1946b, "Painting and Personality." *Rorschach Research Exchange*, 10: 86-100.
- , 1946c, "Alcohol and Creative Work." *Quarterly Journal of Studies of Alcohol*, 6: 401-408.
- , 1951, "A Psychological Study of Eminent Biologists." *Psychological Monographs*, 65: No. 14.
- , 1952, *The Making of a Scientist*. New York: Dodd, Mead.
- , 1953, "A Psychological Study of Eminent Psychologists and Anthropologists, and a Comparison with Biological and Physical Scientists." *Psychological Monograph*, 67: 2.
- Rossmann, J., 1931, *The Psychology of the Inventor*. Washington: Inventors Publishing.
- Roth, N., 1969, "The Porphyria of Heinrich Heine." *Comprehensive Psychiatry*, 10: 90-106.
- , 1976, "Free Association and Creativity." *Journal of the American Academy of Psychoanalysis*, 4: in press.
- Rothenberg, A., 1971, "The Process of Janusian Thinking in Creativity." *Archives of General Psychiatry*, 24: 195-205.
- Ruesch, J., 1957, "The Trouble with Psychiatric Research." *Archives of Neurology and Psychiatry*, 77: 93-107.
- Russell, B., 1919, *Introduction to Mathematical Philosophy*.
- , 1945, *History of Western Philosophy*. New York: Simon and Schuster.
- Saisselin, R. G., 1970, *The Rule of Reason and the Ruses of the Heart*. Cleveland: Press of Case Western Reserve University.
- Schachtel, E. G., 1954, "The Development of Focal Attention and the Emergence of Reality." *Psychiatry*, 17: 309.
- , 1959, *Metamorphosis*. New York: Basic Books.
- Scheler, M., 1928, *Man's Place in Nature*. (Reprinted, Boston: Beacon Press, 1961.)
- Schleirmacher, F., 1958, *On Religion*. London: Routledge and Kegan Paul. (Reprinted, New York: Harper and Brothers.)
- Sechehay, M. A., 1951, *Symbolic Realization*. New York: International Universities.
- Segy, L., 1967, "Geometric Art and Aspects of Reality: A Phenomenological Approach." *Centennial Review*, 11: 419-455.

- Shields, Stephanie A., 1975, "Functionalism, Darwinism, and the Psychology of Women: A Study in Social Myth." *American Psychologist* 30: 739-754.
- Silverberg, W. V., 1952, *Childhood Experience and Personal Destiny*. New York: Springer.
- Singer, J. L., 1961, "Imagination and Writing Ability in Young Children." *Journal of Personality*, 29: 396-413.
- , 1966, *Daydreaming*. New York: Random House.
- Singer, J. L., and McCraven, V., 1961, "Some Characteristics of Adult Daydreaming." *Journal of Psychology*, 51: 151-164.
- Singer, J. L., and Schonbar, R., 1961, "Correlates of Daydreaming: A Dimension of Self-awareness." *Journal of Consulting Psychology*, 25: 1-6.
- Singleton, C. S., 1954, *Commedia: Elements of Structure*. Cambridge: Harvard University Press.
- Skinner, B. F., 1971, *Beyond Freedom and Dignity*. New York: Knopf.
- Slonimsky, H., 1956, "The Philosophy Implicit in the Midrash." *Hebrew Union College Annual*, 26: 235-290.
- , 1965, "Prayer." *Jewish Teacher* 1: 51. Reprinted in Slonimsky, H., *Essays*. Chicago: Quadrangle Books, 1967.
- Smillic, D., 1959, *Tests and Definitions of Intelligence*. Quoted by Torrance, E. P., 1962.
- Smith, D. R., and Smith, G. K., 1965, "A Statistical Analysis of the Continual Activity of Single Cortical Neurons in the Cat Unanaesthetized Isolated Forebrain." *Biophysical Journal*, 5: 47-74.
- Smith, G. K., and Burns, B. D., 1960, "A Biological Interval Analyser." *Nature*, 187: 512-513.
- Soby, J. T., 1946, *Salvador Dali*. New York: Museum of Modern Art, distributed by Simon and Schuster.
- Sorokin, P. A., 1951, *Social Philosophies of an Age of Crisis*. Boston: Beacon Press.
- Spencer, H., 1860, "The Physiology of Laughter." *Macmillan's Magazine*, 1: 395-402. Quoted by Keith-Spiegel, 1972.
- , 1873, *The Study of Sociology*. New York: Quoted by White, 1949.
- Sperber, H., 1955, "Expressive Aspects of Political Language." In Werner, H. (ed.), *On Expressive Language*, Worcester: Clark University Press.
- Sperry, R. W., 1961, "Cerebral organization and behavior." *Science*, 133: 1749-1757.
- , 1967, "Split-brain Approach to Learning Problems." In Quarton, G. C.,

- Melnechuck, T., and Schmitt, F. O. (eds.), *The Neurosciences: A Study Program*. New York: Rockefeller University Press.
- Spitz, R. A. (in collaboration with W. Godfrey Cobliner), 1965, *The First Year of Life*. New York: International Universities Press.
- Stace, W. T., 1960, *The Teachings of the Mystics*. New York: Mentor Books.
- Stein, M. I., 1967, "Creativity and Culture." In Mooney, R. L., and Razik, T. A. (eds.), *Explorations in Creativity*, New York: Harper.
- , 1974, *Stimulating Creativity*, Vol. 1: *Individual Procedures*. New York: Academic Press.
- Stent, G. S., 1975, "Limits to the Scientific Understanding of Man." *Science*, 187: 1052-1057.
- Storr, A., 1972, *The Dynamics of Creation*. New York: Atheneum.
- Suls, J. M., 1972, "A Two-stage Model for the Appreciation of Jokes and Cartoons: An Information-processing Analysis." In Goldstein and McGhee (eds.), *The Psychology of Humor*, pp. 81-100. New York: Academic Press.
- Sutherland, J. W., 1973, *A General Systems Philosophy for the Social and Behavioral Sciences*. New York: Braziller.
- Taylor, C. W., 1964, "Some Knowns, Needs, and Leads." In Taylor, C. W. (ed.), *Creativity: Progress and Potential*, New York: McGraw-Hill.
- Taylor, C. W., Berry, P. C., and Block, C. H., 1957, "Does Group Participation When Using Brainstorming Facilitate or Inhibit Creative Thinking?" *ONR Technical Memorandum*. Psychology Department, Yale University.
- Taylor, C. W., and Holland, J., 1964, "Predictors of Creative Performance." In Taylor, C. W. (ed.), *Creativity: Progress and Potential*, New York: McGraw-Hill.
- Tillich, P., 1957, *Dynamics of Faith*. New York: Harper.
- Tinbergen, N., 1951, *The Study of Instinct*. Clarendon: Oxford University Press.
- Tolstoy, L. N., 1898, *What Is Art?* (Reprinted, Oxford: Oxford University Press, 1955).
- Torrance, E. P., 1962, *Guiding Creative Talent*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.
- , 1963, *Education and the Creative Potential*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- , 1964, "Education and Creativity." In Taylor, C. W. (ed.), *Creativity: Progress and Potential*, New York: McGraw-Hill.
- , 1965, *Rewarding Creative Behavior*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.

- , 1969, "What Is Honored: Comparative Studies of Creative Achievement and Motivation." *Journal of Creative Behavior*, 3: 149-154.
- Torrance, E. P., and Myers, R. E., 1972, *Creative Learning and Teaching*. New York: Dodd, Mead.
- Toynbee, A., 1964, "Is America Neglecting her Creative Minority?" In C. W. Taylor (ed.), *Widening Horizons in Creativity*, pp. 3-9. New York: Wiley.
- Tullio-Altan, C., 1960, *Lo spirito religioso del mondoprimitivo*. Milan: Saggiatore.
- Tylor, E. B., 1874, *Primitive Culture*. London:
- Usener, H., 1896, *Götternamen: Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung*. Bonn: Quoted by Cassirer, 1946.
- Valentine, C. A., and Valentine B., 1975, "Brain Damage and the Intellectual Defense of Inequality." *Current Anthropology*, 16: 117-150.
- Veblen, T., 1934, *Essays on Our Changing Order*. Quoted by Feuer, 1963.
- Verworn, M., 1914, *Ideoplastische Kunst*. Jena.
- Vico, G., 1725, *Principi di una Scienza Nuova*. Naples. (Third Revised Edition, 1749).
- Vinacke, W. E., 1952, *The Psychology of Thinking*. New York: McGraw-Hill.
- Von Domarus, E., 1944, "The Specific Laws of Logic in Schizophrenia." In Kasanin, J. S. (ed.), *Language and Thought in Schizophrenia: Collected Papers*, pp. 104-114. Berkeley: University of California Press.
- Von Senden, M., 1960, *Space and Sight. The Perception of Space and Shape in Congenitally Blind Patients Before and After Operation*. London: Methuen.
- Vygotsky, L. S., 1960, "Development of the Higher Mental Functions." *Izd. Akad. Pedagog. Nauk. RSFSR* Quoted by Luria, 1973.
- , 1962, *Thought and Language*. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press.
- Wade, S., 1968, "Differences between Intelligence and Creativity. Some Speculation on the Role of Environment." *The Journal of Creative Behavior*, 2: 97-102.
- Walkup, L. E., 1967, "Creativity in Science through Visualization." *Journal of Creative Behavior*, 1: 283-290.
- Wallas, G., 1926, *The Art of Thought*. New York: Harcourt, Brace.
- Weissman, P., 1967, "Theoretical Considerations of Ego Regression and Ego Functions in Creativity." *Psychoanalytic Quarterly*, 36: 37-50.
- , 1968, "Psychological Concomitants of Ego Functioning in Creativity." *International Journal of Psycho-Analysis*, 49: 464-469.

- Werblowsky, R. J. Z., 1962, *Joseph Karo: Lawyer and Mystic*. Oxford: Oxford University Press.
- Werner, H., 1956, "Microgenesis and Aphasia." *Journal of Abnormal Soc. Psychol.*, 52: 347-353.
- 1957a, *Comparative Psychology of Mental Development*. New York: International Universities.
- , 1957b, "The Concept of Development from a Comparative and Organismic Point of View." In Harris, D. B. (ed.), *The Concept of Development: An Issue in the Study of Human Behavior*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Werner, H., and Kaplan, B., 1963, *Symbol Formation: An Organismic-Developmental Approach to Language and the Expression of Thought*. New York: Wiley.
- Wertheimer, M., 1945, *Productive Thinking*. New York: Harper.
- Wheelwright, P., 1954, *The Burning Fountain. A Study in the Language of Symbolism*. Bloomington: Indiana University Press.
- , 1962, *Metaphor and Reality*. Bloomington: Indiana University Press.
- White, L. A., 1949a, *The Science of Culture*. New York: Farrar, Straus.
- , 1949b, "Genius: Its Causes and Incidence." In White, L. A., *The Science of Culture. A Study of Man and Civilization*, pp. 190-232. New York: Farrar, Straus.
- Wigan, A. L., 1844, *The Duality of the Mind*. London: Longman. Quoted by Bogen, 1969.
- Wilson, R. C., Guilford, J. P., Christensen, P. R., and Lewis, D. J., 1954 "A Factor-analytical Study of Creative Thinking Abilities." *Psychometrika* 19: 297-311.
- Wimsatt, W. K., Jr., 1954, *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*. New York: Noonday Press.
- Woolf, V., 1929, *A Room of One's Own*. New York: Harcourt, Brace.
- Zaimov, K., Kitov, D., and Kolev, N., 1969, "Aphasie chez un peintre." *Encephale*, pp. 377-417.
- Zegans, L. S., Pollard, J. C., and Brown, D., 1967, "The Effects of LSD-25 on Creativity and Tolerance to Regression." *Archives of General Psychiatry*, 16: 740-749.
- Zielsen, E., 1926, "Die Entstehung des Geniesbegriffes, ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus." Tübingen: Mohr. Quoted by Nahm, M. C., *The Artist as Creator*. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1956.

Dizin

A

- a apriori 123, 145
Ach 77
Adler, Alexandra 66, 333
Agosti 189, 198
akson 24
Alberti 388
Alexondros, Antakyalı 131
Alfieri 151
algılama gerilemesi 174, 175
alojik 91
amorphous cognition 59
anal erotisizm 336
analysis 34
anlaksal 42
Arcimboldo 259
Aristo 91, 93, 95, 97, 98, 99, 103,
144, 151, 179, 204, 205, 217,
221, 284, 326
Aristocu 22, 133
Aristoteles 111
Arnheim, Rudolph 223, 250
Arşimet 300,311
Assisili Aziz Fransis 169, 249,
292
Asur 229, 231
aydınlanma 24, 33, 34, 37- 39, 92,
281, 301, 311, 352

B

- Bach, Johann Sebastian 294, 353,
388
Balakian, Anna 109, 174, 260,
408, 409
Baldwin 75

- Balzac, Honoré de 359
Barron 383, 384, 385, 397
Beckmann, Max 259
Beethoven, Ludwig van 122, 273,
293, 336, 347, 391, 392, 410,
443
Bemporad, Jack 280
Bergson 88, 118
Berlinghieri, Bonaventura 251
Bertalanffy, Ludwig Von 5, 121,
322, 323, 340
biçimlenmemiş biliş 61, 78, 93
Bieber 156
bilişsel (kognitif) 11, 14, 19, 24,
33, 37, 50, 52, 53, 62, 69, 74,
76, 78, 79, 80, 81, 84, 85, 87,
88, 89, 90, 92, 93, 96, 97, 102,
113, 117, 119, 120, 121, 125,
139, 140, 141, 142, 148, 153,
158, 159, 160, 166, 168, 173,
181, 184, 188, 197, 204, 205,
207, 208, 209, 210, 217, 219,
227, 228, 241, 252, 267, 269,
270, 278, 280, 322, 382, 385,
387, 388, 440, 451
Binet 79, 381
bireşim 33, 37, 48, 172, 211, 216,
222, 231, 246, 249, 255, 335,
336, 337, 346, 356, 357, 395,
428, 431, 440, 447, 450
Birincil (Primer) Süreç 32, 33, 34,
41, 45, 46, 50, 53, 54, 63, 76,
92, 93, 94, 95, 97, 100, 108,
110, 111, 112, 117, 139, 140,
141, 158, 167, 168, 169, 172,

173, 177, 181, 188, 189, 193,
194, 198, 207, 209, 211, 212,
213, 215, 216, 218, 219, 220,
224, 226, 231, 239, 241, 246,
250, 252, 253, 254, 255, 257,
259, 260, 261, 263, 264, 266,
270, 282, 283, 285, 286, 287,
288, 299, 304, 305, 306, 317,
318, 319, 384, 385, 391, 406,
407, 409, 413, 415, 416, 431,
433, 437, 439, 447, 448, 449
Bizans 233, 251, 252, 254, 291
Blake, William 166, 167, 169,
170, 172, 176, 177, 180, 200,
206, 305
Boase 174
Bogen 431
Bonaparte, N. 360
Bossuet 103
Boulding 323
Bracelli 260, 261
Breton, André 109, 174, 259, 260,
408, 409
Breuer 253
Brodmann 70
Buda 249
Burns 424, 426, 427
By-Pass 99
Byron, Lord 359, 392

C-Ç

cacophony 190
Carducci, Giosue 221
Caro, Joseph 288, 289, 290
Cassirer 98, 276, 277, 310
Cattel 351
Cervantes, Miguel de 219, 420
cestodes 439, 440
Cezanne, Paul 224, 253
Chagall, Marc 257, 259, 361
Chomsky, Noam 57, 444
Churchill, Winston 336, 379, 420

Ciardi 172
Cicero 329, 353
Cimabue 251, 252, 357
Clive Bell 166
Coleridge, Samuel Taylor 406
Condillac 102, 103
connotation 103, 189
Constantine 287, 288
contiguity 121
Contini 191
Cora Sutton 351
Corneille 154
Croce, Benedetto 100, 165, 216,
359, 445
çözümleme 35, 220, 388

D

Dali, Salvador 260, 261, 263
Daniel Urrabieta 435
Dante 23, 25, 32, 54, 55, 56, 170,
185, 186, 187, 197, 198, 219,
220, 221, 328, 329, 353, 354,
355, 357, 369, 410, 451
Danzel 238
Darwin, Charles 153, 306, 336,
356, 359, 361, 379, 393, 410
Datan 417
De Martino 298
De Quincey 406, 407
Debussy 273
dedifferentiation 68
dedüktif 81
değerlendirme 36, 37, 40, 57, 249,
384, 393, 405
dekatekt 48
Deledda, Grazzi 334
dendrit 26
denotation 103, 189
derinlik psikolojisi 42
Descartes 102
Destler 29
Dewey, Fromm 339

Dickinson, Emily 417
Diderot, Denis 358
dilek-doyurucu düşünce 44
diplopik 198
disosiyatif 48
divergent 105, 380
Dix, Otto 259
Döbereiner, Johann 306
doğrulama 35, 36, 39, 40, 317
Domarus, Eilhard Von 95
Dostoyevski, Fyodor 353, 359
Dresitadt 314
Ducasse 206
Durkheim, Emille 339
duygu ifadesi işlevselliği 270

E
Eflatun 100, 113
ego hizmetinde regresyon 46, 48,
283, 286, 449
Ehrenzweig 226, 227
Eichbaum 327, 392
Eiduson, Bernice T. 387, 388
Einstein, Albert 90, 306, 314,
315, 336, 361, 379, 404, 415,
451
empati 86
endosept 78-91, 93, 99, 101, 111,
118, 181, 210, 217, 269, 272,
273, 274, 280
enerji doğurucu 43
engram 425, 426, 427, 428, 431,
432, 434, 435
erekbilimsel nedensellik 276, 279
Erikson 48, 449
Ernest Johns 52
erotomani 56
Escher, Maurits Cornelis 264
Euphony 190
Eusebius 287
evaluation 37
expressor of emotion 269

F
fantezi 44, 53
Fechner 204
Fermi, Enrico 336
Feuer 361, 363, 364
fikir dolaştırması 37
Finike 163
Fisher 67, 129
Francis I. 389
Frazer 296
Freud, Sigmund 27, 32, 33, 34,
42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 51,
52, 63, 76, 80, 85, 92, 96, 97,
110, 111, 129, 130, 131, 132,
133, 134, 135, 136, 137, 148,
152, 153, 155, 156, 158, 159,
160, 183, 188, 206, 253, 259,
266, 285, 334, 338, 339, 361,
393, 394, 398, 415, 418, 419,
420, 448, 449
Freudcu 24, 50, 76, 338
Fromm, Erich 337, 338, 339, 340
Frost, Robert 177, 196, 209
Fuchsian 301, 303
Futer 435

G
Galile 32, 186, 309, 310, 311,
312, 313, 315, 319, 335, 336,
356, 451
Garibaldi 358
Gaston Bachelard 74
Gautier 221, 406
Gelb 68
Geştalt 173, 233
Geştalt Okulu 123, 124
Geştalt öğretisi 38
Getzel 378
Ghiselin 306
Giotto Padua 252, 328, 355, 357,
415

Goethe, Wolfgang 188, 219, 353,
359, 379, 380, 382, 390, 420
Gordon 288, 289, 412
Gouldner 87
görsel imge 69, 82, 83, 84, 176,
214, 265, 314
göz önündeki belirtiler 41
Gramsci, Antonio 334
Gray, Thomas 175, 222, 330, 331,
332, 333, 344, 347
Greenacre, Phyllis 47
Grosz, George 259
Guilford, J.P. 28, 37, 38, 40, 105,
382, 383
Guthrie 121
güdülenme 34, 35, 42, 45, 50, 51,
52, 54, 56, 57, 70, 85, 97, 120,
134, 135, 152, 153, 154, 158,
194, 198, 252, 285, 339, 350,
358, 449

H

Hadamard 302, 314, 315
Hadamard, Jacques 90
harekete bağımlı duyumsallık 229
Harvey 112, 309
Havelock Ellis 392
hazırlık 35, 36, 37, 39, 91, 260,
287, 302, 303, 311, 358, 415,
448
Hebb 64, 65, 67
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich
109, 444
Heine 131, 133, 135, 136, 141,
149, 157, 392, 393
Heisenberg 426
Helmholtz 35, 301
Henley 293
Heron 67
hiçlik 23
hiperkatekt 48
Hirsh 376, 377, 380

Hitler 336, 360
Homer 172, 357
Homeros 219
Horace 219, 329
Hugo 173, 174, 177, 420
Huizinga 98
Huxley, Aldous 407

I-İ

Intra-Psychic Self 20, 65, 121,
ideation 37
İkinci olmayan 185, 187, 208
ikincil (sekonder) süreç 24, 29,
33, 34, 54, 56, 76, 92, 93, 95,
97, 110, 111, 112, 113, 139,
141, 158, 159, 168, 172, 173,
187, 193, 198, 199, 201, 205,
207, 208, 209, 211, 212, 213,
215, 216, 219, 220, 224, 231,
246, 250, 252, 255, 257, 259,
260, 263, 264, 269, 271, 274,
282, 283, 285, 286, 287, 299,
304, 317, 321, 385, 407, 414,
415, 431, 433, 437, 440, 447,
448, 449
ikincil düşünce süreci 24, 93, 208,
211, 321, 385, 407
İlahi Komedi 23, 25, 55, 198,
218, 220, 410
ilk örnek 49, 204, 357
ilksel 37, 47, 48, 52, 63, 70, 74,
80, 81, 85, 86, 92, 93, 100,
108, 112, 118, 119, 137, 141,
142, 143, 145, 146, 147, 148,
150, 158, 159, 160, 161, 162,
163, 164, 169, 171, 182, 193,
197, 204, 205, 207, 210, 213,
218, 239, 241, 304
illojik 93
imagination 61, 305, 403
imgelem 61, 62, 71, 74, 78, 93,
102, 173, 223, 241, 254

incubation 36, 37
indoktrinizasyon 98
inter-psişik 19
intra-psişik 19

J

Jackson, Hughlings 198
Jaench 71
James, Henry 89, 209
James, William 48, 282, 333
Janus nitelikli düşünce 444
Janusian thinking 444
Jung, Carl Gustav 48, 49, 50, 92,
188, 334, 394

K

Kandinsky, Vasily 266
Kant, Immanuel 125, 147, 319,
321, 336, 339, 341, 353, 392,
442, 445
kapatma 123, 124
Kaplan, Bernard 265
katarsis 206, 207
Kepler 330
kinestetik 229
Klee, Paul 265
Koestler, Arthur 38, 41, 129, 151
kompulsif 44, 55
Kopernik 321, 330, 392, 448
Kretschmer 239
Krippner 408
Kris 45, 46, 47, 48, 283, 449
Kroeber 328, 329, 330, 331, 332,
333, 337, 339, 344
Kubie 47
kuluçka 35, 36, 37, 39, 40, 88, 89,
91, 302, 415
kuşkuculuk 32, 317
Kutsal Aile 44
kutsal ötesi 279

L

Lange 327, 377, 392
Langer, Susanne 188
Laski, Margani 282
Lasswell 29
Laszlo 322
Leibniz 146, 147, 353, 410
Leibniz yasaları 146
Leonardo da Vinci 44, 52, 389,
404
Lévi-Strauss 57
Lévy-Bruhl 99
libido 47, 50, 76, 338, 449
Loewi, Otto 30
Lombroso, Cesare 390, 391, 392
Lovelace, Richard 174, 222
Lowenfeld 229, 436
Luria, Salvador 364
Luria, Vygotsky 431, 432, 433,
435
Luxemburg, Rosa 369

M

Macbeth Kral 176
Machler 29
Madam Curie 389, 417
Maggid 288, 289
Magoun 434
Malpighi 112
Maltzman 29
Marbe 79
Marx, Karl 353, 354, 361
Maslow 117, 217, 283, 375, 376,
394
Maxentius 287, 288
Mazzini 358
Mead, George 339
Meir, Golda 370
Mendelyev, Dimitri 306, 307, 309,
383
Menon 153
metadivine 279

metamorfoz 98, 167, 215
 Mısır 232, 233, 241, 370
 Mikelanjelo 252, 336, 389, 392,
 419
 Mirabeau 360
 Mondrian, Piet 238, 266
 Money-Kyrle 316
 Montagu, Ashley 436, 437
 Moruzzi 434
 Mozart, Wolfgang Amadeus 273,
 380, 390, 418, 434
 Muratori, Antonio Ludovico 30

N

Nathaniel Hirsh 376, 380
 Newland, John 306
 Newton, Isaac 31, 32, 303, 304,
 305, 306, 310, 311, 312, 313,
 315, 322, 336, 377, 390, 392,
 410, 435, 442, 443
 Nietzsche, Friedrich 88, 89, 101,
 226, 238
 Noether, Emmy 369
 nöroz 43, 55, 87, 135, 390

O-Ö

obsesif-kompulsif 55
 olağanlık 30
 olumsuzluk 61
 onomatopoeia 190
 ontolojik 228
 orientation 36
 Osborn 36, 38, 39, 40, 41, 403,
 404, 405, 411, 413
 otohipnoz 286
 Ovid 329, 353
 Öklid 250, 357, 451

P

pars pro toto 123, 124, 125, 219,
 271
 Pascal, Mattia 101, 102, 379, 380

Pascoli 177
 Pasteur, Luis 335
 Patricia Keith-Spiegel 153
 Patrick, Catharine 36
 Pavlov, Ivan 62, 121, 433
 peak experiences/en tepe yapmış
 yaşantılar 217
 pekiştirme 40, 210
 Petrarch 54, 55, 56, 190, 197,
 329, 355, 390
 Phipson 49
 Piedmont 334, 358
 Pirandello 101
 Platon 13, 14, 81, 100, 217, 253,
 260, 281, 320, 321, 328, 358,
 370, 442
 platonik utku 250
 Plautus 145, 329
 Plesch, Janos 314
 Poe, Edgar Allan 406
 Poincare 35, 272, 301, 302, 303,
 304, 313, 315
 Pötlz 67
 Praxiteles 250
 preparation 35, 36
 Preuss 239
 preverbal kognitif 84
 primer 32, 33, 94
 primer kategoriler 100
 primordial 49, 92
 Pritchard 67
 Psikanaliz 27, 42, 45, 82, 444
 psişe 33

Q

Quasimodo, Salvatore 221

R

Racine 154, 191, 419
 Read, Herbert 223, 228, 230, 233,
 238, 250
 reenkarne 107

Reichenbach 42, 304
 Reik 296
 Rembrandt, Harmenszoon van Rijn
 388
 retrospektif yanılsama 82
 Roe, Ann 386, 387, 406
 Ronsard 199, 200
 Rossman 36, 39, 40, 41, 388
 Rousseau, Jean-Jacques 306, 358,
 359, 392
 Ruesch 355, 396
 Ruhsal-İçi Kendilik 20, 65, 66,
 121, 267, 297, 311, 322, 441
 Russell, Bertrand 214, 420

S

sahte nitelikli eşitlikçi 31
 Saisselin 102
 Sartre, Jean Paul 390
 Schachtel, Ernst G. 28, 50, 51,
 429
 Scheler, Max 50
 Schopenhauer 390
 Sechehay 304
 Segre, Emilio 364
 sensori-motor 270, 274
 Sezar 163, 164, 181, 291
 sezgisel bilgilenme 86
 Sforza, Ludovico 389
 Shaffer, Peter 89
 Shakespeare 144, 145, 154, 175,
 183, 184, 187, 191, 208, 219,
 222, 351, 369, 388, 404, 451
 Shaw, George Bernard 48
 Shelley, Percy Bysshe 179
 Silverberg 53
 simgeleştirme 79, 96, 97, 102,
 109, 124, 125, 170, 171, 177,
 181, 218, 224, 230, 238, 250,
 251, 253, 259, 265, 342, 356,
 443, 449

simgesel 47, 52, 56, 61, 62, 63,
 64, 84, 85, 97, 102, 104, 119,
 167, 183, 204, 207, 267, 412,
 413, 426, 428, 431
 sinaps 424
 sinkrestetik 227
 Sinnot 30
 Siren 73
 Skinner 24
 Slonimsky 292
 Sokrates 115, 328, 442
 Soljenitsin 353
 Sorokin 330
 sözcük salatası 215
 Spencer, Herbert 153, 333, 446
 Spengler 330
 Spinoza 86, 277
 Stace 296
 Stein, Morris 37, 38, 397
 stereoskopik 198
 Storr, Anthony 51
 Stratford 222
 Sullivan 339, 340, 394, 400
 Sutherland 345
 synthesis 37

T

Taylor 37, 38, 383, 393, 397
 teleolojik nedensellik 276
 Telesio 327
 Tennyson, Alfred 192
 Tersiyer 32, 33
 The Act of Creation 38
 Thomas Aquinas 113, 281
 Tinbergen 65
 Tolstoy, Leo 206, 420
 Torrance 41, 352, 358, 375, 378,
 381, 383, 397, 398, 399, 400,
 401, 402
 Toynbee 330, 396
 Tsvetkova 435
 Tullio-Altan 298

Tylor 297

U-Ü

Usener 276

üçüncül 32, 33, 141, 158, 166,
177, 189, 198, 199, 218, 239,
249, 259, 260, 279, 280, 287,
304, 305, 312, 317, 323, 385,
415, 437, 447, 448, 449

V

Valleius Valleius Paterculus 328

Vasari 327

Veblen 363, 364

verbalization 103, 189

verification 35

Verlaine 195

Vernon 238

Vico, Giambattista 53, 98, 100,
204, 213, 260, 450

Victor Hugo 173, 174, 177

Vinacke 39, 40

Virgil 219, 220, 221, 329, 357

Voltaire 358, 380, 420

Von Domarus ilkesi 95, 96, 97,
100, 102, 136, 139, 140, 146,
147, 241, 242, 246, 261, 264,
265

Von Senden 67

W

Walkup 314

Wallas, Joseph 35, 36, 37, 38, 39,
40, 41, 302

Weisman, Philip 47, 48

Werblowsky 289

Werner, Heinz 79, 265, 446

Wertheimer 38, 40, 41

White 335, 336, 339, 344

Wimsatt 189

Woolf, Virginia 351, 417

Würzburger Okulu 79

Y

Yaratma Eylemi 38

yer değıştirme 34, 43, 96, 147,
167, 176, 177, 392

yoğuşma 34, 73, 131, 132

yönelim 36, 72

yüceleştirme 43, 198

SILVANO

ARIETI

Büyülü Bireşim Yaratıcılık

Temel bilimler olsun, sosyal bilimler olsun yaratıcılık sözcüğü anında gelişen ve bir çağlayan örneği akan bir dolu çağrışıma yol açar. Ancak bunların hiçbiri yaratıcılığın bireşim (sentez) olduğu üzerine değildir. Üstelik anılan yalın bir bireşim değil ‘büyülü’ bir bireşimdir. Böylesi bir bireşim ancak insan ve ona özgü zihin adını alan donanımı aracılığıyla gerçekleştirebilir.

Prof. Dr. Silvano Arieti, ruh hekimi, öğretim üyesi, Avrupa kökenli, çok dilli ve kendi alanında olmasına karşın kitaplarıyla ulusal ödüller almış bir aydındır. Tarihselliği evrimin koşutu bir nesnellikle ele alan Arieti, insanı insan, toplumu toplum kılan unsurları irdelerken yaratıcılığı merkeze koymuştur. Bu kitap ilk kez yayınlandığı 1976 yılından bu yana düünden bugüne, bugünden yarına her seferinde aynı merak yoğunluğuyla hâlâ okunuyorsa yaratıcılığı asal bir değişken ve ağırlık olarak irdelediği içindir.

Arieti, yaratıcılığın bireysel düzlemdeki yönlerini değerlendiren insanı yatırım yapan toplumlarda yaratıcılığın nasıl yükselip parladığına değinir.



Kurgu Kültür Merkezi Yayınları toplumsal sorumluluğu bağlamında “hazine” değeri taşıyan bu kitabı yazarımız Prof. Dr. Yıldırım B. Doğan’ın özenli çevirisi ve editörlüğüyle okurlarına sunarken ayrı bir kıvanç duymaktadır.

KURGU KÜLTÜR MERKEZİ YAYINLARI



9 786059 257084

